

Het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse Nederlandstalige literatuur

Een dynamische, tekstanalytische en lezersgerichte genrestudie

Thomas Pierrart

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde Inkomststraat 21 bus 3301
3000 LEUVEN, BELGIË

Het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse Nederlandstalige literatuur

Een dynamische, tekstanalytische en lezersgerichte genrestudie

Proefschrift aangeboden tot het behalen van de graad van Doctor in de Letterkunde door

THOMAS PIERRART
5 juli 2022

Promotor: Prof. dr. Bart Vervaeck
Copromotor: Prof. dr. Dirk de Geest

Dankwoord

In een van de bekendste imaginaire reisverhalen uit de naoorlogse Nederlandstalige literatuur, Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966), is de hoofdrol weggelegd voor een reizende doctorandus. In het Hoge Noorden van Noorwegen gaat de jonge Alfred Issendorf op zoek naar meteoorkraters en meteorieten – onderzoeksresultaten waarmee hij eindelijk zijn proefschrift zou kunnen vervolledigen. De tocht vol rampspoed en ellende loopt echter uit op een mislukking en aan het eind van het boek keert Issendorf gedesillusioneerd terug naar huis.

De afgelopen jaren ben ik op mijn eigen onderzoekspad regelmatig met Issendorfs reis in contact gekomen. Gezien de hoge bergen die ik zelf moest beklimmen en de dalen die klaarblijkelijk ook op mijn route lagen, viel er bovendien nu en dan meer dan één gelijkenis te trekken tussen zijn reis en de mijne. In tegenstelling echter tot Hermans' protagonist heb ik mijn bestemming wel degelijk bereikt en kan ik met een tevreden, voldaan gevoel terugkijken op de voorbije onderzoeksjaren. Dat was echter niet mogelijk geweest zonder een heel aantal mensen die me op mijn tocht hebben bijgestaan en die ik uit de grond van mijn hart wil bedanken.

Om te beginnen is er mijn voornaamste gids en mentor, Bart Vervaeck. Via fysieke en later noodgedwongen virtuele gesprekken zorgde hij er steeds voor dat ik het bos door de bomen bleef zien, en in een ongeziene combinatie van snelheid en nauwkeurigheid gaf hij te allen tijde de nodige feedback op mijn onderzoeksresultaten en teksten. Ik bedank ook Dirk de Geest, die Bart na een tijdje als gids vergezelde en die eveneens mijn stukken van commentaar voorzag. Dat ik het werken aan de Faculteit Letteren de afgelopen jaren als een erg fijne periode ervaren heb, komt met name door de vele jonge collega's met wie ik nauw contact had, zowel binnen Nederlandse literatuur als daarbuiten. Bedankt allemaal!

Ik wil eveneens een woord van dank richten tot mijn vrienden, die met koffiepauzes, verlate oudejaarsavonden en WVDOD-weekends steeds voor een welgekomen afleiding zorgden. Voorts bedank ik mijn familie – naast mijn grootouders, die al die jaren mijn voortgang op de voet volgden, ook Sabine, Cédric, Julie en mijn petekind Seppe, wiens geboorte me aan het einde van de rit nog een laatste *boost* gaf. In het bijzonder dank ik mijn ouders: papa, voor de Brugse ontspanningsmomenten, en mama, die al van sinds ik student was al mijn teksten naleest en het ook nu weer zag zitten een berg van meer dan zeshonderd pagina's te beklimmen. Ik kan jullie niet genoeg bedanken.

Mijn allergrootste dank gaat uit naar één persoon. Mélanie, ik prijs mezelf nog iedere dag gelukkig dat ik met jou mijn leven mag delen – een leven dat jijzelf de afgelopen jaren, op een voor jou haast vanzelfsprekende manier, in het teken hebt gezet van mijn doctoraat. Jij bent er altijd voor mij en je steunt me in alles wat ik doe. Als er een ding is wat ik de voorbije jaren beseft heb, dan is het wel dit: heel wat reizigers uit mijn romans mogen dan op zoek gaan naar de ware liefde; ik heb de mijne al gevonden.

Inhoud

Ten geleide – Het imaginaire reisverhaal: een problematisch genre 1
1. De imaginaire reis als on(mis)kenbare aanwezigheid 1
2. Over (generische) reisterminologie 16
3. Onderzoek naar 'reizen in literatuur' 25
3.1 De exclusieve studie van non-fictionele reisliteratuur 27
3.2 Non-fictionele reisliteratuur en (reis)fictie in interactie 35
3.2.1 *Edited volumes* over reisliteratuur/ de reis in literatuur 36
3.2.2 Focusstudies 40
3.2.3 Non-fictionele reisliteratuur en (het genre van) 'de roman' 47
3.3 Richting reisfictie 53
3.3.1 Over narratieve (tijd)ruimte en beweging 53
3.3.2 Het imaginaire reisverhaal in de verlichting 68
3.4 De reis in fictie 79
3.4.1 Allerhande 'reisgenres' 79
3.4.2 De reisroman (?) 97
4. Doelstellingen, methodologie en opbouw van proefschrift 107
4.1. Genre, tekst, interpretatie: dynamische eenheid in verscheidenheid 107
4.2. De naoorlogse, Nederlandstalige literatuur 111
4.3. Opbouw proefschrift en referentiële kanttekeningen 118

Deel 1 – Twee criteria 121
Criterium 1: De reis 123
1.1. Inleiding 123
1.2. Verhaaltheoretische conceptualisering 126
1.2.1. De tekst en de gereconstrueerde verhaalwereld 126
1.2.2. De basale spatiotemporele reconstructie van één reis 129
1.2.2.1. Theorie: Zoran, Ette en Ronen 129
1.2.2.2. De chronotopische reconstructie 132
1.2.2.3. De topografische reconstructie 144
1.2.3. Van reis naar reisroman: over spatiotemporele tekstdynamiek 155
1.2.4. Reismultipliciteit 175
1.2.4.1. De verticale, hypotactische inbedding 176
1.2.4.2. De horizontale, paratactische aaneenschakeling 181
1.2.4.3. Enkele aanvullingen 186
1.2.5. Reizen door de tijd en in de geest 192
1.2.5.1. Cognitieve reizen 193

1.2.5.2. Tijdreizen ... 195
1.3. Tot slot ... 200
Intermezzo: Over reisauteurs ... 203
Criterium 2: De fictionaliteit ... 205
2.1. Inleiding ... 205
2.2. Theoretisch kader: de imaginaire reis en de studie van fictionaliteit ... 209
2.2.1. Fictioneel, fictief, referentieel, literair ... 209
2.2.2. De tekstuele en retorisch-communicatieve fictionaliteitsbenadering ... 211
2.3. Leidraad ... 213
2.3.1. De relatie tussen auteur, verteller en reiziger: tekst, flaptekst en lezer ... 213
2.3.2. Overige peritekstuele signalen ... 222
2.3.3. Overige tekstuele signalen ... 232
2.3.4. De historisch-biografische reisvertelling ... 241
2.3.5. Samenvatting, uitbreiding en slotopmerkingen ... 248
2.4. Tot slot ... 256
Deel 2 – Acht generische dimensies ... 257
Dimensie 1: Beweegreden, doel, bestemming ... 261
1.1. Inleiding ... 261
1.2. Over terminologie en verhaalinterpretatie ... 262
1.3. Twee algemene spanningsvelden ... 264
1.3.1. Vlucht- en doelreizen ... 264
1.3.2. Actieve en passieve beweegredenen ... 269
1.4. Uitbreiding ... 273
1.4.1. Problematisering beweegreden/ doel/ bestemming ... 273
1.4.2. Meerdere reizen en reizigers ... 279
1.5. Slotopmerkingen ... 281
Dimensie 2: De activiteit-passiviteitsdialectiek ... 285
2.1. Inleiding ... 285
2.2. Het reisverloop: actieve agency en passief makende omstandigheden ... 286
2.3. Personagerelaties: actieve leiders en passieve volgers ... 301
2.4. Transportwijze: (actieve) bestuurders en (passieve) passagiers ... 318
2.5. Twee synthetische voorbeelden ... 331
Dimensie 3: De (im)mobiliteitsdialectiek ... 341
3.1. Inleiding ... 341
3.2. Een literair-semantisch spanningsveld ... 342
3.3. Zes manifestaties ... 347
3.3.1. Beweging-als-remedie-tegen-stilstand ... 347
3.3.2. Beweging-zonder-stilstand ... 352

3.3.3. Beweging-als-(potentiële)-stilstand ... 364
3.3.4. Stilstand-als-beweging ... 371
3.3.5. Beweging-met-bruuske-stilstand ... 374
3.3.6. Stilstaan-bij-beweging ... 375
3.4. Uitbreiding en opmerkingen ... 380
Dimensie 4: Temporalisering ... 395
4.1. Inleiding ... 395
4.2. De reis als bovenpersoonlijke geschiedenis ... 399
4.3. De reis als persoonlijke herinnering ... 413
4.4. De reis als herneming ... 427
Dimensie 5: De reiziger als buitenstaander ... 445
5.1. Inleiding ... 445
5.2. De cultureel-epistemische buitenstaander ... 448
5.3. De sociaal-eenzame buitenstaander en de bewuste outsider ... 463
5.4. De lichamelijke buitenstaander en de psychische buitenstaander ... 475
Dimensie 6: De blik ... 483
6.1. Inleiding ... 483
6.2. Van letterlijk kijken naar meer dan louter zien ... 485
6.3. Vier spanningen ... 488
6.3.1. De particuliere en panoramische blik ... 488
6.3.2. De oppervlakkige en diepgaande blik ... 504
6.3.3. De controlerende en verbeeldende blik ... 514
6.3.4. Licht en donker ... 517
6.4. Slotopmerkingen ... 521
Dimensie 7: Maatschappelijke reflectie ... 527
7.1. Inleiding ... 527
7.2. Geografische (nationale) beeldvorming ... 529
7.3. Concrete thema's ... 536
7.3.1. Politieke (denk)systemen en (be)sturing ... 536
7.3.2. (Post)kolonialisme ... 540
7.3.3. Migratie en vluchtelingenkwestie ... 544
7.3.4. Oorlog en geweld ... 547
7.3.5. Toerisme ... 550
7.3.6. Kapitalisme, industrialisatie, technologie en ecologie ... 559
7.3.7. Gender ... 562
7.3.8. Religie en determinisme ... 567
Dimensie 8: Reizen en literatuur ... 573
8.1. Inleiding ... 573
8.2. De reiziger als schrijver ... 575

8.3. De reiziger als lezer 584
Transfer point: De generische dimensies samengenomen 595
9.1. Een particulier-panoramische terugblik en vooruitblik 595
9.2. Overzichtsschema 598
9.3. Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* (2016) 600

Conclusie – Het imaginaire reisverhaal: een genre in kaart gebracht 613
Bibliografie 623
Appendix 669

Ten geleide

Het imaginaire reisverhaal: een problematisch genre

Ik zal je gids zijn. Onze tijd is beperkt. Ik zal vooroplopen. Jij volgt. Deal?

(Paul Mennes, *Kaufhaus Inferno*, 1999)

1. De imaginaire reis als on(mis)kenbare aanwezigheid

Wie op reis wil gaan, hoeft daarvoor het vliegtuig niet te nemen. In boekhandels en bibliotheken kunnen immers heel wat oude en meer recente verhalen gevonden worden die de lezer meenemen op een of andere bijzondere tocht. Soms gaat het om boeken waarin een auteur verhaalt over een trip die hij of zij zelf ondernomen heeft – dat zijn reisverhalen die je vaak in de '(literaire) non-fictie'-sectie terugvindt. Ook in fictie echter, in 'verzonnen' romans en verhalen, is de reis een bijzonder populair procedé. Meer nog, mocht de geschiedenis van het westerse 'imaginaire reisverhaal' zelf verbeeld worden als een tocht, dan zou het om zo'n rondreis gaan met een volgepakt programma, die de reiziger-lezer langs talloze (niet-)Europese monumenten voert. In Griekenland zouden onder meer de *Odysseia* en de *Argonautika* tot de verplichte bezienswaardigheden behoren. In Rome zou de *Aeneis* zeker op het programma staan en enkele honderden kilometers verder, in Firenze, *La Divina Commedia*. Na een passage in Spanje, met de *Don Quixote* als voornaamste trekpleister, zouden verscheidene attracties in Engeland – *The Pilgrim's Progress*, *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*, *The Voyage Out* – en in Frankrijk – *Candide*, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, *Voyage au bout de la nuit* – menig cultuurliefhebber tot een verlengd verblijf nopen. Reizigers die vervolgens de oceaan zouden oversteken, zouden in ieder geval uitkomen bij *Moby-Dick* en *The Adventures of Huckleberry Finn*, en meer zuidwaarts mogelijk bij *De alchemist*. Wie zich liever niet met al te toeristische hoogtepunten bezighoudt, zou tijdens zo'n tour echter niet hoeven te wanhopen. Verscheidene andere, meer verborgen parels zouden onderweg als stopplaats kunnen dienen, en de reisroute zou zeker ook door minder roemruchte (maar daarom niet minder intrigerende) contreien lopen. Misschien zou de trip uiteindelijk zelfs uitdraaien op een heuse wereldreis, want wekken erfgoederen als het *Gilgamesj*-epos (in Irak) en *De Reis naar het Westen* (in China) niet eveneens verwondering op?[1]

[1] Ik richt me hier hoofdzakelijk op de westerse literaire traditie en zal dat in het verdere verloop van dit proefschrift, wanneer ik naar de 'canon' van de imaginaire reisliteratuur verwijs, blijven doen. Zie voor deze aanzet tevens: Pierrart (2021a).

Imaginaire reisverhalen, een label waaronder ik in dit proefschrift iedere fictionele vertelling versta waarin een of meerdere reizen centraal staan,[2] zijn in alle culturen en tijdvakken in groten getale aanwezig. Dat geldt dus ook voor de naoorlogse en hedendaagse literatuur uit Vlaanderen en Nederland – de tijdruimtelijke setting die in dit onderzoek doorkruist wordt. Het meest voor de hand liggende (zo je wil, canonieke) voorbeeld is ongetwijfeld Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966). Dat boek verhaalt over de noodlottige expeditie van de Nederlandse geologiestudent Alfred Issendorf, die in het woeste Hoge Noorden van Noorwegen moerassige vlaktes, reusachtige bergen en onstuimige rivieren trotseert, in de hoop er een meteoriet aan te treffen – het liefst van al een van een kosmisch materiaal 'dat op aarde nog nooit was aangetroffen' (Hermans 1966, 49).[3] Naast Hermans' 'geologische reisroman' (Steinz 2007, 32) vallen er echter nog een heel aantal andere Nederlandstalige verhalen over reizen en reizigers te noemen. Titels als *Kruistocht der jongelingen* (Ivo Michiels 1951), *Einde van een reis* (Bert van Aerschot 1959), *Reizigers in de anti-tijd* (Hugo Raes 1970), *De reis naar Kíthira* (Andreas Burnier 1976), *Reis door loopgraven* (Lidy van Marissing 1981) en *De reis van de douanier naar Bentheim* (Willem Brakman 1983) suggereren dat al, maar het geldt bijvoorbeeld ook voor romans als Hella Haasses *De ingewijden* (1957), Hubert Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969), Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003) en recenter werk van P.F. Thomése (onder meer *J. Kessels: The Novel*, 2009), Yasmine Allas (*Een nagelaten verhaal*, 2010), Kader Abdolah (onder meer *Salam Europa!*, 2016), Vincent Van Meenen (*Licht en geluid*, 2016) en Rob van Essen (*De goede zoon*, 2018).

Het zijn zulke teksten die het focuspunt van dit proefschrift vormen. Meer bepaald omvat mijn onderzoek een genrestudie: ik beschouw en bestudeer het imaginaire reisverhaal (ook wel 'reisfictie' of 'reisroman' genoemd) als een dynamisch literair genre, waarbij ik me naast het schetsen van de algemene generische contouren in het bijzonder toeleg op de tekstuele dynamieken, de strekking en de interpretatie van dat genre in de naoorlogse en hedendaagse Nederlandstalige literatuur. Met dat doel bestudeer ik in de eerste plaats een uitgebreid en divers corpus dat meer dan honderd (bekende en minder bekende) fictionele novelles en romans uit de Nederlandse literatuur na 1945 samenbrengt.[4] Temporeel gezien strekt het van Jozef Versou's *Nieuwe reis naar Utopia* (1946) tot Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019). Literair gezien omvat het – zoals bovenstaande selectie al duidelijk maakte – auteurs en werken die in literatuurcolleges en -geschiedenissen met allerlei stromingen en tradities verbonden worden: naoorlogse jongeren, magisch-realisten, neo-avant-gardisten, migranten- en (post)koloniale auteurs, ((post)post)modernisten, de *millennial*-generatie. Ik zal laten zien hoe je imaginaire reisverhalen kan identificeren, hoe naoorlogse Nederlandstalige reisromans als teksten functioneren, welke generische dimensies ze met elkaar delen, en hoe lezers ze vanuit zo'n genreperspectief kunnen

[2] Het spreekt voor zich dat deze basale definitie in dit proefschrift nog genuanceerd en geproblematiseerd wordt.
[3] De roman verbindt die reis trouwens direct en indirect met die van monumentale reizigers als Vergilius' Aeneas en Vernes Axel Lidenbrock. Op het belang van de reistraditie in *Nooit meer slapen* (en andere imaginaire reisverhalen) kom ik later in dit proefschrift uitgebreid terug.
[4] Ik laat bijgevolg korte verhalen, subliteraire teksten (bijvoorbeeld jeugdliteratuur), poëzie en visuele media (zoals drama en film) buiten beschouwing. Zie daarvoor paragraaf 4.2 in deze inleiding.

lezen en interpretatief kunnen verrijken. Op diverse plaatsen zal ik bovendien de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur overstijgen, door mijn corpus te verbinden met canonieke, internationale imaginaire reisverhalen.

Gezien de onmiskenbare aanwezigheid van de imaginaire reis zou je kunnen veronderstellen dat je op een dergelijk onderzoekspad automatisch in de voetsporen treedt van talrijke literatuurwetenschappelijke voorgangers. Dit project haakt inderdaad in op een (bijzonder) grote hoeveelheid secundaire studies over 'reizen in literatuur', die ik verderop in deze inleiding toelicht. Toch kan dit proefschrift het eerste fundamentele onderzoek naar Nederlandstalige imaginaire reisliteratuur na 1945 genoemd worden, en vallen er in het internationale onderzoeksveld nauwelijks directe pendanten van terug te vinden. Dat heeft voor een groot deel te maken met die idee van het imaginaire reisverhaal als een 'genre'. Dat dat een ietwat gewaagd denkbeeld is, zou al snel duidelijk worden als je met de gemiddelde lezer een gesprek over reisfictie zou voeren. Die lezer zou, wanneer hij of zij ernaar gevraagd wordt, intuïtief meteen een aantal (canonieke) verhalen over reizen kunnen noemen – figuren als Odysseus, Don Quixote, Alfred Issendorf of (de nog niet eerder genoemde) Sint-Brandaan hebben in het culturele geheugen 'samen' een plaats gekregen als literaire reizigers. Maar labels als 'imaginaire reisliteratuur' en 'reisfictie' zouden veeleer vreemd in de oren klinken en niet meteen bepaalde generische associaties oproepen.

Het imaginaire reisverhaal is dan ook geen geijkt literair genre zoals bijvoorbeeld de historische roman, dystopische fictie of de detective dat zijn. In tegenstelling tot wat bij die genres het geval is, is de lezer (verwijzingen naar) 'het imaginaire reisverhaal' meer dan waarschijnlijk nog niet tegengekomen op de flap van een boek of in een recensie, en de genoemde verhalen heeft hij of zij nog nooit in bibliotheken op eenzelfde plank 'reisromans'/'reisfictie' verzameld zien staan.[5] Er bestaat wel zoiets als 'reisliteratuur', maar met dat (ogenschijnlijk brede) begrip wordt in het Nederlandse taalgebied in principe gedoeld op non-fictionele reisteksten.[6] Als over een auteur als Cees Nooteboom gezegd wordt dat die een 'reisschrijver' is en een fervent auteur van 'reisliteratuur', 'reisverhalen' en 'reisboeken', dan wordt daarmee verwezen naar de non-fictie die die auteur gepubliceerd heeft. Het reiswerk wordt

[5] Om een concrete empirische illustratie te geven: op het bekende online lezersplatform *Goodreads* werden door de meer dan 90 miljoen gebruikers wereldwijd in totaal slechts 10 verschillende boeken *shelved* (i.e., gecategoriseerd) als 'Imaginary Voyage(s)', 133 als 'Travel Novel(s)' en 1032 als 'Travel fiction'. Op een handvol uitzonderingen na gaat het bij die laatste twee groepen echter, net als bij 'Imaginary Voyage(s)', om unieke categorisaties door één lezer. Alex Garlands *The Beach* (1996) staat met 10 'Travel fiction'-lezerscategorisaties op de eerste plaats. Ter vergelijking: meer dan 40 000 boeken werden *shelved* als 'Detective' (met 791 categorisaties voor Agatha Christie's *Murder on the Orient Express* (1934) en talloze andere niet-uniek-gecategoriseerde boeken); meer dan 37 000 als 'Dystopia' (met 13 625 categorisaties voor Suzanne Collins' *The Hunger Games*, 2008); en maar liefst 100 000 boeken als 'Historical Fiction' (met 21 835 categorisaties voor Markus Zusaks' *The Book Thief*, 2005). (cijfers: 7-04-2022)

[6] Er zijn terminologische verschillen tussen specifieke talige (onderzoeks)tradities. Zie daarvoor paragraaf 2 in deze inleiding.

dan onderscheiden van bijvoorbeeld de ‘romans’ van de schrijver, zelfs al wordt in die romans, zoals bij Nooteboom, nadrukkelijk gereisd.[7]

De idee dat je (Nederlandstalige) reisfictie als een genre zou kunnen beschouwen en bestuderen lijkt niet alleen vanuit literair-empirisch oogpunt opmerkenswaardig. Ook op literair-theoretisch vlak roept het de nodige vragen op. Hoewel er, zoals Frans De Bruyn (1993, 79) stelt, evenveel ‘definitions of “genre”’ als ‘theories of literature’ bestaan, impliceert de idee van een genre steeds dat bepaalde teksten gegroepeerd worden omdat ze onderlinge overeenkomsten en gelijkenissen vertonen. Op die manier vormen ze een soort eenheid die zich onderscheidt binnen het geheel van de literatuur (vgl. Reichert 1978, 57-58).[8] Net dat idee van een distinctieve eenheid is voor het imaginaire reisverhaal echter niet zo vanzelfsprekend. De groep fictionele verhalen over reizen lijkt immers potentieel onbegrensd te zijn en intern erg ongelijksoortig. In wat volgt licht ik in dat verband vier verwante vraagstukken toe. Ik beweer niet dat die kwesties de directe verklaring zijn voor het niet-geijkte karakter van het imaginaire reisgenre. Wel zijn het vraagstukken die, in combinatie met het veelzijdige en lacunaire onderzoeksveld, het generische bestaan van reisfictie danig problematiseren. Regelmatig zal ik hieronder al naar secundaire literatuur verwijzen. Een veelomvattend overzicht van het onderzoek naar ‘reizen in literatuur’ bied ik echter pas in een latere paragraaf.

[7] Zie bijvoorbeeld Nootebooms uitgebreide online auteurspagina (www.ceesnooteboom.com). Zijn reisboeken en -verhalen krijgen er een aparte sectie, naast de romans, dichtbundels en kunstbeschouwingen. Tegelijkertijd is er een interactieve wereldkaart, die alle locaties aanduidt ‘die Cees Nooteboom in zijn oeuvre beschreef, zowel in zijn fictie als in zijn reisverhalen’ (zie tevens 3.3.1 in deze inleiding). Vgl. wat die opdeling betreft Fenoulhets studie van Nootebooms (vertaalde) oeuvre *Nomadic Literature* (2013): Fenoulhet behandelt achtereenvolgens Nootebooms ‘novels’, ‘poetry’ en ‘travel writing’, met die laatste groep als ‘the writing in which Nooteboom narrates journeys he has undertaken’ vanuit ‘the assumption that writer and narrator are one and the same person, that is Nooteboom speaking as himself’ (197). Zoals nog uit dit proefschrift zal blijken, schreef Nooteboom echter veel romans die als ‘imaginair reisverhaal’ bestempeld kunnen worden. Illustratief wat de spanning betreft tussen het belang van het reizen voor Nootebooms oeuvre en de generische perceptie is volgende beschrijving van Nootebooms oeuvre door Hans Maarten van den Brink (1997, 51): ‘Het reizen en het schrijven over reizen vormen geen fase in [Nootebooms] schrijverschap [...]. Ze zijn een constante, en dat niet alleen in het deel van zijn werk dat als “reisverhalen” getypeerd kan worden maar ook in de gedichten, de korte verhalen, de romans.’

[8] Die basale definitie wordt binnen verschillende genretheorieën anders geconcretiseerd. Zoals David Duff aan het begin van de literatuurwetenschappelijke anthologie *Modern Genre Theory* (2000, 1) schrijft, functioneert de notie ‘genre’ al sinds de Klassieke Oudheid ‘as a basic assumption of Western literary discourse, shaping critical theory and creative practice for more than two thousand years’. Tegelijkertijd is het een concept ‘whose meaning, validity, and purpose have been repeatedly questioned in the last two hundred’ – door sommige literatuurwetenschappers zelfs in die mate dat ze genres en genretheorie vrijwel volledig overboord wilden gooien (vgl. Croce 1902). Vragen die in de loop van de geschiedenis zijn opgedoken, zijn onder meer: Op basis van welke criteria kunnen genres onderscheiden worden? Moeten genres historisch als dusdanig gepercipieerd en geattesteerd zijn, of kunnen ze theoretisch geconstrueerd worden? Is het mogelijk en/of wenselijk om een set van kenmerken op te stellen waaraan alle vertegenwoordigers van een genre voldoen? Hoe verhouden verschillende genres zich tot elkaar in synchroon opzicht (met betrekking tot overlap en hybriditeit, hiërarchie…) en in diachroon opzicht (transhistorische verbanden, evoluties, interacties…)? En welke rol spelen genres bij het lezen en interpreteren van literaire teksten? (Todorov 1970, 7-27; De Bruyn 1993; Frow 2007) Voor mijn eigen visie op genre: zie paragraaf 4.1 in deze inleiding.

Een eerste vraagstuk betreft **de schijnbare alomtegenwoordigheid** van de literaire reis.[9] Die werd hier aan het begin al gesuggereerd door de vele primaire referenties. De stelling dat verhalen over reizen 'al eeuwenlang en in alle culturen in groten getale voorkomen', kom je in literatuurhistorische overzichten en secundaire studies wel vaker tegen – niet zelden met referenties aan canonieke reisteksten als die van Homeros, Cervantes, Defoe en Verne (vgl. Atkinson 1935, x;[10] Puchner (red.) 2012, xvii-xix;[11] Kaasa 2019, 474;[12]). Er zijn zelfs onderzoekers die de reis, vanuit die alomtegenwoordigheidsoptiek, een van de meest universele, archetypische (plot)structuren in (fictionele) verhalen noemen. Casey Blanton (1997, 2) bijvoorbeeld, meent dat 'the journey pattern [...] one of the most persistent forms of all narratives' is. Charles Nnolim (1976, 183) spreekt van 'one of the most universal plots in prose fiction'. Kai Mikkonen (2007, 286) heeft het over een 'powerful masterplot' en benadrukt: 'The journey is universally recognized as a narrative in our culture.' En Percy G. Adams (1983, 148) verkondigt: 'By perhaps universal agreement the journey plot [...] is the most nearly basic in imaginative literature.'

Aan de ene kant wijzen zulke stellingen richting een bepaalde vorm van 'generisch' begrip: verhalen laten zich klaarblijkelijk via (de plot/ het thema van) de reis met elkaar verbinden. Aan de andere kant kan je je afvragen waar dan precies de generische specificiteit zou zitten van zoiets als 'reisfictie'. Want als, nog wat sterker uitgedrukt, 'travel and fiction seem to be inseparably bound up with each other' (Kaasa 2019, 474) en 'le voyage [...] le thème fondamental de toute littérature romanesque' (Butor 1969, 50) is, is de studie van 'fictionele verhalen over reizen' dan niet gewoon de studie van fictie, of in ieder geval die van de roman, *tout court*?

Bij het eerste probleem is er, kort door de bocht gesteld, sprake van zodanig veel 'eenheid' dat de grens tussen fictie en het imaginaire reisverhaal schijnbaar vervaagt – of die laatste groep teksten wordt in ieder geval potentieel onbegrensd. Een tweede kwestie lijkt daar wat paradoxaal tegenover te staan, maar gaat er veeleer mee hand in hand: **de heterogeniteit** van de literaire reis. Om te beginnen komen

[9] Met 'literaire reis' verwijs ik naar narratieve reizen die zowel fictioneel als non-fictioneel kunnen zijn. Ik kom daar in mijn uiteenzetting over het fictionaliteitscriterium (zie deel 1, hoofdstuk 2) nog op terug.

[10] 'Le genre des "Voyages" a toujours plu au grand public. A toutes les époques, ceux qui ont goûté les voyages d'Ulysse et de Jason ont été pour les moins aussi nombreux que ceux qui ont compris et qui ont aimé les spéculations des philosophes grecs. Il n'est pas sans importance que, dans les chef-d'œuvre littéraires, il se trouve des histoires dont les héros sont des voyageurs, et qu'Homère, Dante, Rabelais, Cervantes et De Foë se soient assuré l'attention du grand public en décrivant de tels héros.'

[11] 'Again and again, literature evokes journeys away from home and out into the world, bringing its protagonists – and thus its readers – into contact with people who are different from them. […] Travel has […] inspired a rich array of fictional fabulation. This theme [lives …] in nearly any world literature course in which Homer's *Odyssey*, Chaucer's *Canterbury Tales*, Cervantes' *Don Quixote*, Swift's *Gulliver's Travels*, and many other touchstones of the world literature canon are read.'

[12] 'From that long journey home to Ithaca in Homer's *Odyssey*, to Aeneas on his wanderings from Troy to Italy in Virgil's *Aeneid*, and Dante's ascent to Paradise in *The Divine Comedy*, Western literature has returned repeatedly to tropes of travel. Later on, travel and travelling asserted themselves in new ways and forms, and in a range of texts […] concerned with travellers and their journeys: from Miguel de Cervantes's delusional hidalgo in *Don Quixote* (1605) and the stranded protagonist of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), to Marlow's mission in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899) and Rachel Vinrace's sea passage in Virginia Woolf's *The Voyage Out* (1915). Several of the most prominent texts in the Western literary tradition that deal with travel and travellers, then, are fictional.'

fictionele reizen voor in culturen en tijdvakken van diverse aard – van de Mesopotamische beschaving over de christelijke middeleeuwen tot de contemporaine geglobaliseerde wereld. 'One of the obvious difficulties of describing imaginary voyages in terms of a single genre', meent Paul Arthur (2010, 12), 'is that many different sorts of literature across different times, languages and traditions have made use of the basic device of a fictional journey that transports one or more characters to a new physical location.' En ook Ute Gerhard (in: Schaefers 2010, 11) stelt: 'Die literarhistorische Beschäftigung mit dem Thema "Literatur und Reisen"' ist ein schier auswegloses Unterfangen. Die unübersehbare Fülle unterschiedlicher Texte und Genres scheint den Anspruch auf systematische Lektüre von vornherein zum Scheitern zu verurteilen.' Het transhistorisch-culturele spectrum van het imaginaire reisverhaal compliceert bijgevolg niet alleen op een praktisch, maar ook op een inhoudelijk niveau een coherente vorm van genrestudie.

De literaire reis draagt echter ook een inherente heterogeniteit in zich. Wie bijvoorbeeld mijn eerdere opsomming van Nederlandstalige imaginaire reisverhalen van naderbij bekijkt, merkt dat het niet alleen om teksten gaat die in literatuurcolleges en -geschiedenissen met allerlei literatuurhistorische hokjes verbonden worden; het gaat ook om verhalen over diverse soorten reizen. Meer dan eens betreft het romans over een realistische tocht naar of door een of andere herkenbare geografische setting – Griekenland (Haasse), Londen (Van Aerschot), Somalië (Allas)... – maar er duiken ook meer fantastische reizen op – naar de onderwereld (bv. Lampo), in een hoogtechnologische toekomst (bv. Van Essen), door de 'anti-tijd' (Raes). Soms is er maar één reiziger (bv. Japin); op andere momenten betreft het een duo (bv. Van Meenen), een kleine groepje (bv. Thomése) of zelfs een reusachtige karavaan (bv. Abdolah). Er wordt gereisd op verschillende manieren – te voet en per trein (bv. Michiels), met de auto (bv. Van Essen), per boot (bv. Van Aerschot) – en om allerlei redenen – als ontspanning (bv. Brakman), als missie (bv. Burnier), als vlucht (bv. Van Marissing). En ook de uitkomst van de reis is van velerlei aard: niet elke tocht kan bijvoorbeeld geslaagd genoemd worden, vraag maar aan Alfred Issendorf.

'Die Rolle des Reisenden in Literatur ist so vielgestaltig wie seine Fortbewegungsart vielseitig', schrijven Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff en Toni Tholen (2013, 5). Kan je, gezien die alomtegenwoordige verscheidenheid, wel van een generische eenheid en identiteit spreken? Anders verwoord: als het ene element dat alle verhalen zou moeten verbinden al tot zoveel diversiteit leidt, heeft het dan wel zin om naar generische continuïteit binnen reisfictie op zoek te gaan en tekstuele dynamieken te onderzoeken die (naoorlogse, Nederlandstalige) imaginaire reisverhalen met elkaar verenigen? Of moet je die coherentie veeleer op andere, specifiekere niveaus gaan zoeken (vgl. Foulke 1997, xiv)?

In het licht van die laatste vraag zijn drie verwante observaties significant te noemen. Ten eerste bestaan er diverse (literaire) genres die veel gangbaarder zijn dan het imaginaire reisverhaal, maar waarin wel regelmatig reizigers en reizen in een bepaalde hoedanigheid opduiken. Er is de avonturenroman (met de queeste vol avontuur), de picareske schelmenroman (met de reizen van de Spaanse *pícaro*, van meester naar meester), de *road novel* (met de geamerikaniseerde autotrip, op zoek

naar vrijheid), de Bildungsroman (met de ontwikkelingsreis), de robinsonade (met de schipbreuk op een onbewoond eiland), sciencefiction (met de hoogtechnologische reis), de hellevaart (met de reis naar het dodenrijk), enzovoort. Ten tweede, daarbij aansluitend, zullen we zien dat een specifiekere blik ook onderzoeksmatig gezien de voorkeur heeft. Onderzoekers die verhalen over reizen bestuderen, richten zich regelmatig op een groep van reisteksten die een veel concretere eenheid lijkt te vormen dan het imaginaire reisverhaal. Naast talloze studies over de genoemde subgenres zijn er bijvoorbeeld Robert Foulkes *The Sea Voyage Narrative* (1997), Aaron Parretts *The Translunar Narrative in the Western Tradition* (2004), Stephanie Schaefers *Unterwegs in der eigenen Fremde. Deutschlandreisen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2010) en Erica Durantes *Air Travel Fiction and Film: Cloud People* (2020).

Ten derde bestaat er een uitgesproken onderzoekstraditie die de studie van imaginaire reisliteratuur in hoofdzaak richt op (zo je wil, begrenst tot) reisverhalen uit de 17de en vooral 18de eeuw. In de verlichting verschenen talloze fictionele reisteksten – men spreekt wel eens van 'l'âge d'or du voyage imaginaire'[13] – , en vermoedelijk werd de term 'voyage imaginaire' in deze periode ook voor het eerst als literair classificatiemiddel gebruikt.[14] 'In the eyes of editors and readers' werd het imaginaire reisverhaal in de verlichting klaarblijkelijk 'a genre', 'a compelling form of fiction that deserved separate attention' (Campbell 1997, 2; Arthur 2010, xxi & 15). Ondanks de verscheidenheid die teksten als *Robinson Crusoe* en *Gulliver's Travels* tentoonspreiden, benadrukken onderzoekers van deze groep reisfictie dat er een vorm van 'generic unity' in de teksten zichtbaar is (Fausett 2007, 184; vgl. Van Buuren 1988, 50; Arthur 2010, 17). Hun onderzoek stelt in het bijzonder dat heel wat imaginaire reisverhalen uit deze periode werden ingezet voor utopie en satire in het licht van de verlichting. Daarbij werd meer dan eens een spel gespeeld met feit en fictie (vgl. Pierrart 2017b). Ik kom daar in mijn secundaire overzicht nog op terug.

Een derde, meer theoretische vraagstuk doordesemt, combineert en versterkt de alomtegenwoordigheids- en heterogeniteitsproblematiek. Het betreft **de conceptualisering van de 'centrale reis'**, en laat zich vertalen naar twee vragen: Wat is een (literaire) reis? En wanneer gaat een verhaal 'over' reizen? We zullen zien dat de meeste studies die betrekking hebben op reizen in fictie die vragen ofwel erg basaal beantwoorden – de reis betreft dan een 'departure', 'encounters on the road' en een 'return' (Mikkonen 2007, 286) – ofwel helemaal niet – waardoor de corpusselectie een intuïtieve of

[13] Die uitdrukking van 'Professor Pons' wordt gebruikt in Philip Babcock Gove's studie van het imaginaire reisverhaal uit de verlichting (1941, x), een studie die een ijkpunt vormt voor deze onderzoekstraditie. De frase vindt onder meer navolging bij Buijnsters (1969, 4). Zie in dat verband paragraaf 3.3.2 in deze inleiding.

[14] De vroegste vermelding van het begrip *voyage imaginaire* als literair classificatiemiddel vindt Gove (1941) bij François Augustin Paradis de Moncrif, in zijn doctoraatsverhandeling *Réflexions sur quelques ouvrages faussement appelés ouvrages d'imagination* (1741). 'No doubt', stelt Gove (1941, 20) evenwel, 'there are earlier examples, probably in French journals.'

gratuite indruk nalaat. Ook binnen secundaire literatuur met een algemene verhaaltheoretische strekking wordt de idee van de reis zelden tot nooit geconcretiseerd.

Voor een definitie van het 'reizen' zou je weliswaar van de genoemde intuïtie kunnen vertrekken. De reis is dan een fysieke verplaatsing door de ruimte (vgl. Kummer 1979, 70; Le Huenen 1990, 15; Thompson 2011, 10; Thouroude 2017, 29). De semantische reikwijdte van het begrip 'reis' is echter buiten en binnen de literatuur veel ruimer dan dat. In sciencefictionverhalen wordt bijvoorbeeld vaak door de tijd 'gereisd' – bij Hugo Raes zelfs door de anti-tijd. Ook cognitieve uitstapjes – in de droomwereld, in de fantasie, in de herinnering – worden wel eens als reis bestempeld. En dan is er nog het reizen in zijn vele (andere) metaforische betekenissen. Iemand kan een psychologische reis doormaken als hij/zij nieuwe innerlijke gebieden verkent; er is de verwante idee van het leven als een (ontwikkelings)reis, van de geboorte tot de dood; en over lezers wordt wel eens gezegd dat ze bij het lezen van fictie 'getransporteerd' worden naar een nieuwe verhaalwereld. De metaforische reikwijdte van de reis wordt bijvoorbeeld benadrukt in C. Buddingh's inleiding op de bloemlezing *Bericht aan de reizigers*, dat het Geschenk was tijdens de Boekenweek van 1975 met het thema *Reizen en lezen*.[15] 'Of we willen of niet', schrijft hij,

> we zijn allemaal reizigers. En niet slechts in de zin die het woordenboek aan het begrip reizen geeft: zich naar een verwijderde plaats op weg begeven of bevinden, op vaste tijden naar zijn werk of school gaan met een openbaar vervoermiddel en weer terug, vreemde landen bezoeken om kennis op te doen of voor genoegen, zich voor handel of beroep naar een andere plaats begeven of van plaats tot plaats trekken. Het hele leven, weten we van wijsgeren tot popzangers, is in feite een reis, via jeugd, volwassenheid en ouderdom, van geboorte naar dood. [...] Zelfs als [de mens] gevangen zit in een cel of vastgekluisterd ligt aan bed, reist hij nog, en niet minder frekwent en frenetiek, in zijn dromen en gedachten. [...] Het is dan ook eigenlijk verwonderlijk, dat het thema 'reizen' nooit eerder centraal heeft gestaan tijdens een Boekenweek. Want lezen *is* reizen, zich verplaatsen naar en in andere werelden, andere levens, andere situaties, andere verrukkingen of conflicten.' (CPNB & Buddingh' (red.) 1975, 4-5).

Als je onder imaginaire reisverhalen 'alle fictionele verhalen over reizen' verstaat, dan is het dus maar de vraag waar je precies de grens legt en op basis van welke criteria je iets al dan niet als 'reis(verhaal)' beschouwt. De fysieke en psychologische reis gaan weliswaar vaak hand in hand, maar volstaat een louter mentale ontwikkelingstocht om een verhaal een reisroman te noemen? Welke personages maken echter geen evolutie door? Cees Nootebooms novelle *Het volgende verhaal* (1991), dat in het kader van een andere Boekenweek – die van 1991 met als thema 'Schrijvers op reis' – verscheen, suggereert dan weer dat je best rekening houdt met de cognitieve (droom)dimensie van reizen: het stervende hoofdpersonage Herman Mussert onderneemt er in zijn slaap immers een feitelijke én mentale *trip down*

[15] Zowel in 1991 als in 2014 was het thema van de Boekenweek eveneens gelieerd aan de reis. In 1991 (met als thema 'Schrijvers op reis') was het Boekenweekgeschenk de novelle *Het volgende verhaal* van Cees Nooteboom (vgl. infra) en was er ook een Boekenweekessay van Lieve Joris (*Een kamer in Caïro*). In 2014 (met als thema 'Reizen: ondertussen ergens anders') ging het respectievelijk om Tommy Wieringa's *Een mooie jonge vrouw* en Jelle Brandt Corstius' *Arctisch dagboek*. Zie voor een overzicht van de Boekenweek over de jaren heen: Stichting CPNB (2017).

memory lane. Tegelijkertijd lijkt het ook hier weinig zinvol om alle verhalen waarin herinneringen opduiken als reisverhaal te gaan beschouwen.

Zelfs als je je hoofdzakelijk beperkt tot verhalen waarin het reizen een ruimtelijke verplaatsing impliceert, dan zit je nog met het probleem dat personages in romans voortdurend bewegen van de ene ruimte in de verhaalwereld naar de andere: zo komen verschillende karakters met elkaar in contact en ontstaat er een narratieve dynamiek van actie die het verhaal voortstuwt. 'There is almost no statuesque literature', meent Peter Hulme (in: Hulme & Youngs 2007, 3). Wanneer worden zulke bewegingen reizen?[16] Of is er, zoals Dan Vogel (1974, 185) suggereert, geen fundamenteel onderscheid: 'Every story ever told, I venture to say, has movement by some character from one place to another. Consequently, every story is a candidate for ingenious interpretation as an entry in the most ancient body of narrative, identified by the archetypal image of the "journey"'? Maar is het in dat geval niet beter om bij monde van Tzvetan Todorov (1991, 95) te concluderen: 'Tout est voyage, mais c'est donc un tout sans identité'?

Daarbij aansluitend stelt zich de vraag naar het aandeel van de reis in een roman: wanneer gaat een roman precies 'over' een reis? 'Since almost all novels will feature journeys of some description' meent Carl Thompson (2011, 24), 'how prominent does the travel dimension in a novel have to be for it to constitute a *main* theme?' Moet bijvoorbeeld een bepaalde tekstuele ruimte voorbehouden worden voor een beweging/ reis van een personage? In Arnon Grunbergs *Tirza* (2006) trekt het hoofdpersonage Jörgen Hofmeester naar Namibië om zijn dochter te gaan zoeken. Wat de lezer tijdens die tocht te weten komt – Hofmeester blijkt zijn dochter vermoord te hebben – plaatst de gehele roman in een ander perspectief, maar de Afrikaanse reis begint wel pas nadat al bijna twee derde van het boek verstreken is. Is *Tirza* dan een reisroman?

Zoals de eerder genoemde Adams (1983, 182-212) aangeeft, nodigt de literaire reis bovendien uit tot digressies die de narratieve beweging (lijken te) stremmen. Het gaat dan bijvoorbeeld om dialogen met en ingebedde vertellingen van de mensen die het pad van de reiziger(s) kruisen. In zijn extreme vorm leidt dat tot reisachtige raamvertellingen als Geoffrey Chaucers *The Canterbury Tales* (14de eeuw) en het Nederlandse *Hut 277* (1962) van Aya Zikken. In dat laatste boek reist de protagoniste met een schip naar Israël, maar de lezer krijgt vooral de (ingebedde) verhalen van haar medepassagiers te lezen. Wat doe je voorts met een experimentele tekst als het eerder vermelde *Reis door loopgraven*: de titel wekt wel de suggestie van het reizen op, maar het bijzonder gefragmenteerde relaas lijkt misschien nog het meest vormelijk-tekstueel 'in beweging' te zijn?

Moeten imaginaire reisverhalen überhaupt wel over een reis verhalen, of kan het ook om boeken gaan die zich louter afspelen in een 'ander' land, zoals heel wat (post)koloniale literatuur? Ook hier loert het gevaar van de onbegrensdheid om de hoek. Illustratief daarvoor is het bundeltje *Op reis met schrijvers* (Stichting CPNB), dat tijdens de eerder vermelde Boekenweek van 1991 in boekhandels te

[16] Vgl. Thompson (2011, 9-10): 'Are all forms of movement through space really to be regarded as travel? What of a trip to the local shops? Or a quick visit to one's neighbours? And if some journeys are not to be classified as "travel", at what point, and according to what criteria, does that label become appropriate?'

vinden was. Het betreft een 'gids voor de literaire bagage' met daarin allerlei boektitels van non-fictiereisteksten en romans 'waaruit sterk de sfeer spreekt van, pakweg, Barcelona, het Amazone-gebied of het Vlaamse Noordzeestrand' (Stichting CPNB 1991, 1).[17] De bundel is ingedeeld op basis van zulke reisbestemmingen, waarbij de vermelde boektitels als leesvoer op vakantie kunnen dienen. Naast secties over 'Groot-Brittannië/ Ierland' en 'de Sovjet-Unie' is er bijvoorbeeld een sectie 'Midden-Amerika/ Caribisch Gebied' – waarin onder meer Frank Arions *Dubbelspel* (1977) wordt vermeld, een roman over enkele dominospelers in Curaçao – en een sectie 'België' – met onder meer Hugo Claus' *Het verdriet van België* (1983). Zijn dat ook al reisromans?[18]

De bundel *Op reis met schrijvers* brengt me bij een vierde en voorlopig laatste kwestie: **de fictionaliteit van de literaire reis**. Zoals ik al enkele keren suggereerde, zou je het imaginaire reisverhaal kunnen beschouwen als de fictionele tegenhanger van non-fictionele reisboeken. Terwijl het bij een imaginair reisverhaal om gefingeerde reizigers en reizen lijkt te gaan – Dante heeft hoogstwaarschijnlijk nooit door de Hel gereisd, en Swifts Gulliver zat nooit als 'reus' gevangen op het eiland Lilliput – gaat het bij een non-fictionele reistekst om auteurs die verhalen over een reis die ze werkelijk ondernomen hebben, om 'a narrative of an actual journey told by the person or persons who undertook it' (Pettinger & Youngs 2020, 4). Je kan daarbij denken aan de reisjournalen van handelaars, diplomaten en ontdekkingsreizigers uit de vroegmoderne periode[19], aan de 19de-eeuwse reisverslagen van romantici als François-René de Chateaubriand[20] en Alphonse de Lamartine[21], en aan heel wat naoorlogse literaire reisboeken.

[17] Het betreft zowel oorspronkelijk Nederlandstalige boeken als vertaalde titels.

[18] Een 'P.S.' aan het einde van het voorbericht stelt in dat opzicht veelzeggend: 'Boeken, voornamelijk [non-fictionele] reisverhalen, die een land, streek of stad als onderwerp hebben, zijn gemerkt met ♦; boeken, voornamelijk romans, die dat land, streek of stad als decor benutten, zijn gemerkt met ●' (Stichting CPNB 1991, 1; vgl. Fresco 1991, 42). In zowel *Dubbelspel* als *Het verdriet van België* is het land volgens het boekje slechts decor. Als internationale, virtuele pendant van dat 'boeken over reislocaties'-gegeven kan trouwens het online portaal *tripfiction.com* dienen. Lezers kunnen op die webpagina een bepaalde locatie ingeven, en op die manier meteen talloze verhalen terugvinden die zich op die locatie afspelen.

[19] In de vroegmoderne periode verschenen allerlei compilaties met zulke reisverslagen. Zo was er *Delle Navigationi et Viaggi* (1550-1559) van de Italiaanse geograaf Giovanni Battista Ramusio, met onder meer de reisverslagen van de 13de-eeuwse missionaris Odorico da Pordenone, de Venetiaanse diplomaat Ambrogio Contarini (1429-1499) en de Portugese ontdekkingsreiziger Vasco da Gama (±1460-1524) (vgl. Adams 1983, 53; Maclean 2019, 66-68). Een bekend voorbeeld uit onze streken is de compilatie van de in Luik geboren uitgever-graficus Theodoor de Bry. Die verzamelde in zijn *Collectiones Peregrinationum in Indiam Orientalem & Occidentalem* (25 vols., 1590-1634) ongeveer 50 verslagen van reizen naar Amerika, Afrika en het Oosten, geïllustreerd met een 600-tal gravures (Van Groesen 2008). Het bekendste primaire voorbeeld van een vroegmoderne reistekst uit onze streken is ongetwijfeld het Nederlandse *Journael ofte Gedenckwaerdige Beschrijvinghe vande Oost-Indische Reyse van Willem Ysbratsz. Bontekoe van Hoorn* (1646). Zie in dat verband onder meer Verhoeven & Verkruijsse (1996) en Bostoen e.a. (1996). Voor een later bekend voorbeeld van reisverslagen: zie de journaals van de 18de-eeuwse Britse kapitein James Cook over zijn reizen naar de Pacifische Oceaan. Die werden uitgebracht in een monumentale editie door John Cawte Beaglehole (4 vols.; 1955-1967), waarvan een ingekorte versie in 1999 verscheen bij Penguin Books. Zie in dat verband: Cook (1768-1779).

[20] In het bijzonder *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811). Vgl. Berchet (1983).

[21] In het bijzonder *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833), ou Notes d'un voyageur*, kortweg *Voyage en Orient* (1835).

Internationaal is er werk van V.S. Naipaul[22] en Robert Macfarlane[23]. Dichter bij huis zijn er de boeken van de Nederlandse Carolijn Visser (bijvoorbeeld *De koude heuvels van Mongolië* (1991), waarin de schrijfster over haar reis door het Chinese Binnen-Mongolië vertelt), de Vlaamse Lieve Joris (onder meer *Terug naar Congo* (1987), waarin Joris België's voormalige kolonie bezoekt); en de al eerder vermelde Cees Nooteboom, die niet zelden de 'vader' van het genre in de (naoorlogse) Nederlandse literatuur wordt genoemd (Jacobs 2009).

Het terugkerende voorbeeld van Nooteboom suggereert al dat non-fictionele reisliteratuur en reisfictie meer dan eens deel uitmaken van hetzelfde oeuvre – een stelling die ik later nog verder zal onderbouwen. Meer in het algemeen is de distinctie tussen fictionele en non-fictionele reisliteratuur allesbehalve helder. Om te beginnen onderhouden reisromans een gecompliceerde relatie met de extraliteraire (reis)context. Aan de ene kant functioneert het genre, dankzij de verbeelding, los van maatschappelijke ontwikkelingen, bijvoorbeeld op het vlak van reizen. Het eerste maanreisverhaal treffen we niet pas rond 1969 aan, maar al in de 2de eeuw na Christus, in de *Alēthē diēgēmata* ('Ware Historiën') van de Grieks-Romeinse schrijver Lucianus van Samosata. Aan de andere kant lijkt het imaginaire reisverhaal ook aan te sluiten bij bepaalde reisontwikkelingen. Is het toeval dat een van de bekendste reisteksten uit de christelijke middeleeuwen de pelgrimsodyssee van Sint-Brandaan is? Dat in een eeuw van nieuwe reistechnologieën Jules Vernes reeks *Voyages extraordinaires* het licht zien? Dat het reizen in romans als *Een nagelaten verhaal* (Allas 2010) en *Salam Europa!* (Abdolah 2016) met migratie verbonden wordt? Het vaak sterk cultuurhistorische gerichte onderzoek naar reisfictie doet uitschijnen van niet (vgl. infra). In sommige studies worden beide groepen teksten zelfs samen bestudeerd. Dat is bijvoorbeeld het geval bij het eerder genoemde onderzoek van Robert Foulke over *The Sea Voyage Narrative* (1997). Foulke bestudeert de *Odysseia* (27-65) en *Moby-Dick* (112-130) naast de 'voyages of discovery' van Columbus en Cook (66-111), omdat 'in voyage narratives the relationships between history and literature, autobiography and fiction, are too complicated to be unsnarled by any simple dichotomy between fact and invention' (17).

Dat brengt me bij het tweede punt: de 'authentieke'/'verzonnen' status van reisverhalen is veel minder eenduidig dan ze op het eerste gezicht lijkt. Vooral de complexe interactie tussen de extraliteraire context, de (para)tekstuele presentatie en de rol van de lezer zorgt daarbij voor de nodige problemen. Het is dan maar de vraag waar je als onderzoeker van imaginaire reisliteratuur de klemtoon op legt. Wie kijkt naar de interactie tussen context en tekst, merkt al gauw dat er regelmatig discrepanties kunnen optreden. In het onderzoek naar non-fictionele reisliteratuur wordt bijvoorbeeld steevast benadrukt dat reisverhalen weliswaar als non-fictioneel relaas gepresenteerd worden, maar tegelijkertijd bijna altijd een hoge mate van fictionalisering in zich dragen. Meer nog, volgens Pierre Bayard (2012, 28) bestaat er een 'lien indissoluble entre le récit de voyage et l'exercice de la fiction'. Sommige onderzoekers menen dat verhalen waarin reizigers andere oorden verkennen automatisch een 'intermediary status

[22] Onder meer *An Area of Darkness* (1964) en *Among the Believers: an Islamic Journey* (1981).
[23] Bijvoorbeeld *The Wild Places* (2007) en *The Old Ways. A Journey on Foot* (2012).

between subjective enquiry and objective documentation' bekleden (Holland & Huggan 1998, 11), een 'dialogue between the mind of the traveler and the observable world' (Blanton 1997, 3).[24] In de literatuurgeschiedenis is het echter ook gebruikelijk gebleken dat reisschrijvers allerlei fictieve elementen zoals verzonnen gebeurtenissen of gefingeerde ontmoetingen – 'leugens', zo je wil – toevoegen aan hun '*traveller's tales*'.[25] Het kan gaan om relatief kleine wijzigingen met het oog op de stilering en literarisering van het verslag, maar ook grotere wijzigingen zijn mogelijk, bijvoorbeeld met het oog op het opwekken van sensatie of het algemene lezerssucces (Korte 1996, 14-15; Wester 1992, 79).

Al in de 2de eeuw fulmineert de zopas vermelde Lucianus in zijn *Alēthē diēgēmata* tegen het 'boerenbedrog' (8) van leugenachtige reizigers in de Klassieke Oudheid, die, net als Odysseus in Homeros' epos, over allerlei verzonnen 'wonderbaarlijkheden' (8) in exotische streken verhalen terwijl ze de gebieden in werkelijkheid vaak niet eens zelf bezocht hadden. Berucht in dat opzicht zijn de latere, middeleeuwse reizen van de ridder Jehan de Mandeville (14de eeuw). De Mandeville ondernam een pelgrimsreis naar het Heilige Land (en daar ver voorbij), maar beweerde onderweg allerlei fabelachtige ontmoetingen te hebben gehad – met cyclopen, cynocefalen, griffioenen.[26] Onderzoek heeft daarenboven uitgewezen dat zijn verslag op meerdere plaatsen gebaseerd is op vertellingen van andere reizigers.[27] Zulke leugen- en plagiaatkwesties zijn vandaag de dag niet uit de reisliteratuur verdwenen. John Steinbecks bekende Amerikareisboek *Travels with Charley* (1962) bijvoorbeeld, dat de Nederlandse historicus Geert Mak in *Reizen zonder John* (2012) achternareist, werd er bijvoorbeeld enkele jaren geleden van beschuldigd grotendeels op leugens te berusten.[28] In 1992 ontmaskerde *Vrij Nederland*-journalist Jan Fred van Wijnen dan weer de Nederlandse Adriaan van Dis, die in zijn reisboek *Het beloofde land* (1990) passages uit het Zuid-Afrikawerk van de Amerikaanse antropoloog Vincent Crapanzano zonder bronvermelding zou hebben overgenomen.[29]

---

[24] Vooral de subjectieve dimensie is in literaire reisverslagen en -boeken sinds de 19de en 20ste eeuw nadrukkelijker aanwezig geworden (Blanton 1997; Burton 2014; Thompson 2016, 198-200).

[25] Voor de negatieve bijklank van de term 'traveller's tale', zie onder meer: Scholes, Phelan & Kellogg (2006, 73).

[26] Zie voor een recente bespreking van het fabelachtige karakter van Mandevilles reizen: Abed (2020). Voor een bondige bespreking van de Nederlandse vertaling/bewerking *Reysen int Heilighe Lant* (1477), zie: Pleij (2007, 559-566).

[27] De teksteditie van Higgins (2011) plaatst (een Engelse vertaling van) Mandevilles reisverhaal naast diens literaire bronnen (bijvoorbeeld Odoric van Pordenones *Relatio*, 1330).

[28] Het was meer bepaald de Amerikaanse journalist Bill Steigerwald die in blogs en in zijn boek *Dogging Steinbeck. Discovering America and Exposing The Truth About 'Travels With Charley'* (2012) allerlei onwaarheden in Steinbecks boek blootlegde. Ook Mak refereert aan Steigerwald en aan de waarheidsproblematiek. 'Is het erg, die ontluistering van Steinbeck en *Travels* die zich pal voor mijn neus ontvouwt?', vraagt Mak (2012, 231-232) zich af. 'Nee, en ja. Steinbeck was een geboren verteller, en hij overdreef graag. [...] Als schrijver van verhalen en romans mocht Steinbeck doen wat hij wilde, dat is de vrijheid van de fictieschrijver. Maar *Travels with Charley* presenteerden hij en zijn uitgever als het verslag van een reis die werkelijk had plaatsgevonden, als non-fictie. En dan begint, bij zoveel 'verzonnen' feiten, de journalist in me te sputteren. In hoeverre kan ik nog van hem op aan? Had Steinbeck eigenlijk wel in Michigan gekampeerd en daar een volle dag vissend doorgebracht met die aardige opzichter?'

[29] Zie Van Wijnen (1992). Van Dis zelf gaf toe Crapanzo gebruikt te hebben, maar noemde plagiaat 'een heel groot woord': 'Ik verhevig de werkelijkheid door dingen bij elkaar te brengen. [...] Het is mijn verhaal, mijn originaliteit', stelde hij (in: De Lange 1992).

Zoals al gesuggereerd werd door Mandevilles reisverhaal – waarvan vele literatuurwetenschappers menen dat het 'waarschijnlijk van a tot z een literaire leugen' (Pleij 2007, 562) is – kunnen ook volledig verzonnen reisteksten expliciet als non-fictioneel gepresenteerd worden. Dat is bijvoorbeeld het geval bij de groep 17de- en 18de-eeuwse imaginaire reisverhalen die ik eerder noemde. Door bijvoorbeeld landkaarten in te voegen of, net als non-fictionele reisverslagen, de nadruk te leggen op de authenticiteit van het relaas in het voorwoord, probeerden een heel aantal van zulke teksten de lezer klaarblijkelijk te misleiden of het non-fictionele reisverslag te imiteren/ parodiëren (Arthur 2010, hfst. 2; Pierrart 2017b; Racault 1986; vgl. Hulme & Youngs (red.) 2002, 4; Thell 2014; Velle 2016). In de voorrede van *Reize door het Wonderland en eenige andere vreemde landen, gedaan door Dirk Denker* (1780) schrijft de auteur J.A. Schasz M.D. (een pseudoniem van de Nederlander Gerrit Paape) bijvoorbeeld:

> Daar hy [Dirk Denker] alles wat hem voorkwam, zoo naauwkeurig als 't hem mooglyk was, onderzogt heeft, zal de Lezer, die uit zyne beschryving zelve wel bemerken zal, dat hy opregt handelt, zekerlyk aan de Waarheid van zyn verhaal niet twijffelen. [...] Naauwlyks had de Auteur zyne Reize volbragt, en ten dienst van den liefhebber der volks- en aardrykskunde opgesteld, of eene zwaare ziekte, welke buiten twyffel het gevolg van menigvuldig geleden ongemakken en schrikken was, dreigde hem met eenen verhaastten dood, en liet hem even den tyd over, om my, als zynen byzonderen vriend, de zorge over de uitgave van zyne reizen aantebeveelen. De vriendschap verbood my, my daar aan te onttrekken, en ik deed dit des te liever, of deeze Reisbeschryving andere liefhebbers mogt opwekken en aanzetten, om deeze Landen nauwkeuriger te onderzoeken, en daar door over de Natuur- en Historiekunde een nieuw licht te verspreiden. (s.p.)[30]

Reisromans die een gefingeerde protagonist opvoeren, kunnen nog op een andere manier 'opschuiven' in de richting van de non-fictionele pool, namelijk wanneer intra- en/of extratekstuele gegevens suggereren dat de roman gebaseerd zou zijn op een reis die een auteur werkelijk ondernomen heeft. De online 'Expeditie *Nooit meer slapen*' (Kegel, Van Maanen & Oostveen 2019), die het Haagse *Literatuurmuseum* op basis van archiefmateriaal ontwierp, gaat dieper in op twee Scandinavische reizen die Willem Frederik Hermans als fysisch geograaf enkele jaren voor het verschijnen van *Nooit meer slapen* ondernam.[31] Onder meer de foto's die Hermans maakte op een excursie in het Noorse Finnmark (de setting van *Nooit meer slapen*) worden er verbonden met passages uit het relaas van de geologiestudent Alfred Issendorf – als was die laatste het alter ego van de auteur.[32] Dat alter-ego-idee is haast vanzelfsprekend geworden bij canonieke reisteksten als Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902)

---

[30] Zie voor een bespreking van de voorrede(s) in Hendrik Smeeks' *Krinke Kesmes* (1708): Buijnsters (1976, 25).
[31] Hermans' reis naar Zweden vond plaats in de zomer van 1960 en kwam er naar aanleiding van het 19de Internationale Geografische Congres. Een jaar later trok Hermans samen met de Noorse wetenschapper Torbjørn Fjellang naar het Noorse Finnmark om er bodemonderzoek te doen. Gezien de Noorse setting weerklinken in *Nooit meer slapen* vooral echo's van die tweede reis (Kegel, Van Maanen & Oostveen 2019).
[32] De Nederlandse auteur droeg evenwel zelf de scheiding tussen werkelijkheid en fictie hoog in het vaandel. Met betrekking tot die spanning/scheiding, geven Kegel, Van Maanen en Oostveen aan dat Hermans de basale idee voor een reisroman over 'een mislukte geologische expeditie' al in 1953 in een brief aan zijn uitgever Geert van Oorschot vermeldde. Tegenover zijn reisgenoot Fjelland omschreef hij zijn roman dan weer als 'untruthful memories' (Kegel, Van Maanen & Oostveen 2019).

en Jack Kerouacs *On the Road* (1957). Terwijl de belevenissen van de Pools-Britse schrijver als kapitein van een stoomschip op de Congorivier model zouden hebben gestaan voor Charlie Marlows reis in het hart van de Belgische kolonie, hebben Sal Paradise, Dean Moriarty en de andere Amerikareizigers als alter ego's van Jack Kerouac, Neal Cassady en de beatpoets een plaats in de literatuurgeschiedenis verworven. Daarbij aansluitend zijn er ook gevallen als Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), waarbij de reizen van fictieve personages ogenschijnlijk gebaseerd zijn op de werkelijke belevenissen van andere reizigers.[33]

Je zou er, gezien al die discrepanties, voor kunnen kiezen om bijvoorbeeld alleen de context of alleen de tekst als het voornaamste fictionaliteitscriterium te hanteren. Een onderzoeker als Peter Hulme, bijvoorbeeld, legt de klemtoon op historische verificatie. Hij stelt dat non-fictionele reisteksten 'discredited' raken als historisch onderzoek aantoont dat auteurs nooit afgereisd zijn naar 'the places they describe'. Werken als *Travels with Charley* zouden volgens Hulme niet meer (mogen) figureren in 'books about [non-fictional] travel writing' en zouden verschuiven naar 'that slightly uneasy category of imaginary voyages' (Hulme in: Hulme and Youngs 2007, 3; vgl. Youngs 2013, 3-5). Ook met een dergelijk perspectief zou de fictionaliteitsproblematiek echter overeind blijven. Historisch onderzoek biedt immers niet altijd uitsluitsel over de 'waarachtigheid' van een reisverslag. Al sinds de publicatie van Marco Polo's 13de-eeuwse *Il Milione* wordt onder historici en literatuurwetenschappers gediscussieerd over de authenticiteit van Polo's reizen in het Oosten; de dag van vandaag is het debat nog springlevend (zie Bayard 2012, hfst. 1; Vogel 2013; Wood 1995).

Bij een focus op de tekst lijken de problemen evenmin meteen opgelost. Sommige onderzoekers menen dat 'in seinen Erzählverfahren unterscheidet sich der Reisebericht nich von rein erfundener Erzählliteratur' (Korte 1996, 14; vgl. Tinguely 2006, 55). Wie een kort verhaal als 'Oculare Biesheuvel' (1971) leest, waarin de Nederlandse J.M.A. Biesheuvel verhaalt hoe hij tijdens een treinreis met de Hoek Van Holland-Moskou Expres zijn bril verliest, kan op basis van de tekst zelf niet eenduidig uitmaken hoe waarachtig die reisvertelling is.[34] Daarenboven bestaat er een grote groep (post)postmoderne reisromans die de spanning tussen feit en fictie net expliciet thematiseert en problematiseert. Een bekend internationaal voorbeeld is W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995); recente voorbeelden van zulke reisboeken in het Nederlandse taalgebied zijn P.F. Thoméses *J. Kessels: the novel* (2009), Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* (2016), Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018), Koen Peeters' *De mensengenezer* (2017) en *Kamer in Oostende* (2019). Die laatste verhalen presenteren zich als

[33] Zoals Adams (1962, 105-128) laat zien, was Daniel Defoe misschien wel de beruchtste 'fireside traveler' uit de literatuurgeschiedenis. Voortdurend verzon de Britse auteur immers reisverhalen (waarbij hij weliswaar kwistig gebruik maakte van het historisch en geografisch bronmateriaal dat hij te zijner beschikking had) en presenteerde ze vervolgens als authentieke reisverslagen aan de lezer. *Robinson Crusoe*, bijvoorbeeld, omvat volgens de titelpagina van de eerste druk Robinsons lotgevallen as 'written by himself', en in het voorwoord lezen we: 'The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it' (Defoe 1719, 1-3).

[34] Over de (vraag naar) waarachtigheid in Biesheuvels (reis)verhalen, zie de bijdragen van Maarten 't Hart en Karel van het Reve in het *Biesboek* (1988).

'roman' en reflecteren over de fictionalisering van de werkelijkheid; tegelijkertijd lijkt het wel de auteur te zijn die de hoofdrol in het boek speelt (vgl. Missinne 2013b).

Moeten we dan onze toevlucht nemen tot nog andere richtsnoeren, zoals de auteursintentie of de lezer? Percy G. Adams vertrekt in *Travelers and Travel Liars* (1962) bijvoorbeeld van die auteursintentie in zijn studie van 17de- en 18de-eeuwse reisteksten. 'This book', schrijft hij aan het begin,

> deals [...] with authentic travel accounts that in an Age of Reason told untruths, with pseudo voyages that were designed to make the public believe them real, with the devices that writers of travel books used in fooling or attempting to fool readers, and with the amazing results that these devices achieved. Our book, then, is concerned [...] with the employment of deception for the sake of money, pride, or a point of view. (vii)

Dergelijke bewust leugenachtige teksten staan volgens Adams niet alleen tegenover authentieke, waarachtige reizen, maar ook tegenover verzonnen reisverhalen 'which were not intendend to fool the general reader' (81) en 'that deceived almost no one' (2).[35] In zijn boek bespreekt hij onder meer het geloof in en de discussies omtrent 'a race of nine-foot giants' (20) in Patagonië, die in het 18de-eeuwse Europa ontstonden op basis van leugenachtige verslagen van ontdekkingsreizigers; wereldkaarten die op basis van reisverzinsels geüpdatet werden; en oprechte reizigers die onterecht werden aangeklaagd wegens fraude.

Adams geeft evenwel zelf al aan dat de aandacht voor de auteursintentie problematisch is: 'One cannot always be sure whether a lie is the result of ignorance or intention.' (5) Dat neemt niet weg dat ook de focus op de lezer vanuit literair-historisch opzicht niet onproblematisch is. Niet alleen is het niet eenvoudig om het effect van een tekst op lezers – zeker historische lezers – te bestuderen; onze hedendaagse visie op het onderscheid tussen feit en fictie kan ook maar moeilijk vertaald worden naar premoderne tijden. In het algemeen lezen lezers uit verschillende periodes (reis)teksten op verschillende manieren, vanuit verschillende referentiekaders. 'L'imaginaire', schrijft Philippe Antoine (2001, 8), 'n'est évidemment pas assumée de la même manière au fil des époques, car le regard change et le monde parcouru avec lui' (vgl. Gallagher 2006; Pavel 1986, 76-85). In *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* (1983) merkt de Franse classicus Paul Veyne in dat verband op dat de oude Grieken, in tegenstelling tot de moderne lezer, een zeker mythisch 'geloof' hechten aan een reisverhaal als de *Odysseia*.[36] Welke

[35] Adams (1962, 81) spreekt in dat opzicht van 'imaginary travel accounts, such as the fantastic, the utopian, the lunar literature'. Hoewel hij die groep verbindt met de aanwezigheid van het 'fantastische', wordt het in zijn studie niet helemaal duidelijk hoe 'leugenachtige' en 'fantastische' reisverhalen precies van elkaar onderscheiden kunnen worden (vgl. infra). Dat het onderscheid problematisch is, blijkt wanneer hij de receptie van *Gulliver's Travels* bespreekt. Hoewel er verhalen zijn 'that certain simple souls took it literarily' (228), wijst Adams die zonder enig empirisch bewijs af: 'In reality Swift's fantastic voyage deceived no one.' (228)

[36] Veyne stelt dat in het oude Griekenland 'ces mondes de légende étaient crus vrais, en ce sens qu'on n'en doutait pas, mais on n'y croyait pas comme on croit aux réalités qui nous entourent [...]; ils se passaient "avant", durant les générations héroïques, où les dieux se mêlaient encore aux humains. (28-29). Wanneer later onder impuls van historici als Strabo (64 v.Chr.-20 n.Chr.) bij sommige Klassieke lezers de vraag naar het onderscheid tussen leugen en waarheid groeide, geloofde men dat iemand als Odysseus 'a existé, mais n'a pas accompli tous les voyages que lui prête Homère, qui a recouru à cette fiction pour inculquer des connaissances géographiques utiles à ses auditeurs' (63) of men ging op zoek naar andere vormen van waarachtigheid in mythes, bijvoorbeeld een allegorische. Immers, 'il est [...] impossible qu'un mythe soit entièrement mythique' (72).

lezer neem je dan als uitgangspunt voor de studie van imaginaire reisliteratuur? In het geval van de *Odysseia*: die Griekse lezer of de contemporaine lezer? Of misschien wel een van de vele geografisch-topografische lezers, die in de loop der eeuwen getracht hebben de schijnbaar fictionele plaatsen op Odysseus' route te verbinden met werkelijke locaties in het Middellandse Zeegebied?[37]

Kortom, wie beweert dat imaginaire reisliteratuur een genre omvat, moet ook die imaginaire dimensie verduidelijken. Wat maakt een verhaal imaginair? Hoe verhoudt het imaginaire reisverhaal zich tot het non-fictionele reisverhaal? En kunnen bijvoorbeeld inzichten binnen het secundaire onderzoek naar het extraliteraire reizen en naar reis-non-fictie toegepast worden op of vertaald worden naar de generische studie van het imaginaire reisverhaal?

Dat mijn eigen antwoord op die laatste kwestie in ieder geval deels bevestigend genoemd kan worden, zal indirect blijken uit mijn secundair overzicht, waarin ik het onderzoek naar non-fictionele reisliteratuur belicht. Meer in het algemeen breng ik in wat volgt op een heldere en diepgaande manier heel wat verschillende onderzoeksstromen samen die zich allemaal op een of andere manier richten op 'reizen in literatuur'. Het betreft het allereerste overzicht in zijn soort. Diverse onderzoeksstrekkingen opereren in principe immers 'gescheiden' van elkaar: dat heeft onder meer te maken met de methodologische focusverschillen en met het geïsoleerde karakter van verschillende 'talige' tradities.

Het is vanwege die talige dimensie dat, alvorens ik mijn onderzoeksoverzicht werkelijk kan aanvatten, een uitgebreide terminologische noot van belang is. Zoals al op verscheidene plaatsen in de voorgaande paragraaf bleek en zoals ook meerdere onderzoekers aangeven (vgl. infra), brengt de studie van reisliteratuur de nodige terminologische problemen met zich mee. Het is daarom belangrijk eerst bepaalde geplogenheden toe te lichten en zo de conceptuele verschillen tussen (het gebruik van) verschillende termen te verhelderen. Een dergelijke terminologische uiteenzetting biedt daarenboven al enig inzicht in de potentiële visies die er kunnen zijn op (het bestaan en de reikwijdte van) bepaalde reisgenres.

2. Over (generische) reisterminologie

De kans is groot dat de literatuurwetenschapper die zich op het onderzoekspad van de literaire reis begeeft, al snel verdwaalt in het danteske woud der begrippen. Enerzijds duiken er talloze verschillende termen op die teksten lijken aan te duiden waarin het reizen een belangrijke rol speelt. Anderzijds hebben veel concepten allesbehalve een eenduidige betekenis of reikwijdte. Dat komt niet alleen omdat ze in literatuurlexica en -studies soms vaag of tegenstrijdig gedefinieerd worden. Ze krijgen ook niet altijd

[37] Zie voor een overzicht van deze traditie onder meer het werk van Armin Wolf (1983; 1997; 2004). Zie tevens Dimitri Nakassis' bijdrage over 'Homeric Geography' in de recente *The Cambridge Guide to Homer* (2020, i.h.b. pp. 274-275 over Odysseus' avonturen).

dezelfde (al dan niet expliciete 'generische') invulling, zowel binnen ieder specifiek taalgebied als over taalgebieden heen.

Ik beperk me in wat volgt tot enkele krijtlijnen die gelden voor de Nederlandstalige, Angelsaksische, Franstalige en Duitstalige traditie. Vanwege de focus van mijn proefschrift bespreek ik voor het Nederlandse taalgebied de terminologische geplogenheden zowel binnen de onderzoekscontext als binnen het bredere literaire veld. Bij de andere tradities beperk ik me voornamelijk tot de academische secundaire literatuur.[38]

In het **Nederlandse taalgebied** worden het begrip 'reisliteratuur' en verwante termen als 'reisboek', 'reisverhaal', 'reisverslag' en 'reisbeschrijving' in principe gebruikt in een exclusieve betekenis: ze refereren aan reisteksten die men als non-fictie beschouwt. Daarmee bedoel ik dat literatuurwetenschappers die de 'Nederlandstalige reisliteratuur' bespreken, zich in de eerste plaats richten op de teksten van 'reizende schrijvers' en 'schrijvende reizigers' (Blom 2014, 8 & 9; Wester 1992, 77).[39] In het literaire veld zijn de voorbeelden van een dergelijke gelijkschakeling legio. Eerder verwees ik al naar de opdeling van literaire oeuvres in (non-fictionele) 'reisverhalen' en (fictionele) 'romans'. De voormalige VPRO Bob den Uyl Prijs is een ander voorbeeld. Van 2004 tot 2020 was dat de voornaamste prijs voor het beste Nederlandstalige 'reisboek', en zoals de oproep van 2017 uitdrukkelijk stelt: 'De Bob den Uyl Prijs is een prijs voor non-fictie. Romans kunnen niet meedingen.' Wie, tot slot, via het *creative-writing*-handboek *Reisverhalen schrijven* (2008) van de Nederlandse (reis)journalist Jan Donkers reisfictie hoopt te leren schrijven, zal eveneens bedrogen uitkomen. Donkers' tips zijn immers gericht aan potentiële schrijvers van journalistieke reisartikels of literaire reisessays. Zijn boek omvat dan ook hoofdstukken als 'Wat gaat er aan je reis vooraf?' en 'Hoe ga je ter plekke te werk?'[40]

Er zijn weliswaar uitzonderingen te noemen op de regel, waarbij het begrip reisliteratuur wat 'inclusiever' wordt opgevat. Volgens het *Algemeen Letterkundig Lexicon* (Bernaerts e.a. (red.) 2012d) vallen onder het genre van het 'reisverhaal' niet alleen 'reisverhalen waarin een werkelijk door de auteur of het opgevoerde personage ondernomen reis uitgangspunt is' maar ook 'fictieve reisverhalen' zoals Vergilius' *Aeneis* (19 v.Chr.) of middeleeuwse ridderromans. Voorts spreekt Jan Blokker in de inleiding

[38] Het uitgangspunt daarbij is in principe de taal waarin het onderzoek geschreven wordt. De afkomst van de literatuurwetenschapper en/of de taal die hij/zij hanteert, weerspiegelt vaak echter ook de 'primaire' focus van het onderzoek. Afwijkingen van een dergelijke gelijkschakeling tussen onderzoeker, onderzoekstaal en onderzoeksfocus impliceren niet zelden een meer eigenzinnig gebruik van bepaalde labels.

[39] Marijke Barend-van Haeften (1990) plaatst de 'reisbeschrijving' tegenover het 'reisjournaal'. Terwijl bij reisjournaals de 'vorm en inhoud sterk [...] worden bepaald door de VOC-voorschriften en de behoefte aan praktisch bruikbare en onbekende informatie' (223), zijn bij reisbeschrijvingen 'de auteurs [...] meer in de tekst aanwezig, dan in de meeste afstandelijk geschreven en zakelijke journalen' (225). Een dergelijk conceptueel onderscheid is niet echt algemeen gangbaar, al wordt een zekere evolutie van meer objectieve naar meer subjectieve reisteksten in de literatuurgeschiedenis wel aanvaard (vgl. supra).

[40] Het boek verscheen binnen de schrijfhandboekenreeks *De schrijfbibliotheek* van uitgeverij Atlas Contact. Donkers suggereert weliswaar dat er verhalen zijn die het reizen koppelen aan een 'wervelende fantasie' maar zulke fictionele teksten vallen, aldus de auteur, 'eigenlijk buiten het onderwerp van dit boekje' (hfst. 10).

op zijn bloemlezing *De Nederlandse reisliteratuur in 80 en enige verhalen* (2011) over 'verschillende stromingen in de reisliteratuur', waarbij hij doelt op 'fictie én non-fictie, zakelijk en fantastisch, literair én niet-literair, toeristisch én professioneel' (9). Veelzeggend is evenwel dat hij in zijn bloemlezing reisverhalen 'uit de tweede hand' (6) zo veel mogelijk achterwege wil laten: in zijn selectie zijn er dan ook slechts een handvol teksten opgenomen die met de idee van reisfictie geassocieerd zouden kunnen worden.[41]

Dat een 'inclusieve' opvatting moeilijk ligt in het Nederlandse taalgebied, wordt nog het treffendst geïllustreerd in een bijdrage die Louise O. Fresco in 1991 schreef voor het literair tijdschrift *Maatstaf* over 'Nederlandse reisliteratuur vandaag'. In die bijdrage definieert Fresco (1991, 43) reisliteratuur relatief breed als 'literatuur die gebaseerd is op reizen' en onderscheidt ze vier verschillende types. Naast 'het *reisverslag*, waarin tijdens de reis doorstane belevenissen worden gemeld', de '*reisreportages*, die beogen een journalistiek portret te schetsen van een land of gebied' en het '*reisverhaal* [...], het verslag van een niet-fictieve reis, een geografische verplaatsing die voor de schrijver een noodzakelijke periode in zijn/haar bestaan vormt', spreekt ze van een 'omvangrijke categorie van romans en novellen waarin gebruik wordt gemaakt van een geografische verplaatsing, een reis of een ver land waartegen een dramatische ontwikkeling wordt geschetst', zoals Graham Greenes roman *The Comedians* (1966) en *Het laatste eiland* (1987) van de Nederlandse Ivan Wolffers. Een bespreking van die vierde categorie zou interessant zijn voor een studie naar Nederlandstalige imaginaire reisliteratuur. Echter, Fresco stelt dat 'de laatste [categorie] eigenlijk geen reisverhaal maar fictie omvat'. Bijgevolg laat ze in haar artikel het vierde type achterwege, om zich uitsluitend 'tot de non-fictie' te 'beperken'.[42]

Het begrip 'imaginair reisverhaal' wordt in institutionele contexten (bijna) nooit gebruikt als literair categorisatiemiddel. Dat is wel zo in secundaire literatuur. Hoewel de meeste onderzoekers lijken te beseffen dat imaginaire reisliteratuur 'in de ruime zin [...] alle denkbeeldige reizen uit de wereldliteratuur omvat', wordt de term 'imaginair reisverhaal' vaak in een 'beperkte betekenis', in een enge zin, hoofdzakelijk gelieerd aan de eerder beschreven utopisch-satirische teksten uit (vooral) de 17de en 18de-eeuw (Van Buuren 1988, 50). 'Gewoonlijk spreekt men pas van een imaginair reisverhaal in

[41] Enerzijds selecteerde hij drie fragmenten uit verhalen die in de studie van imaginaire reisverhalen uit de verlichting meermaals worden genoemd (Smeeks' *Krinke Kesmes*, 1708; Gerrit Paapes *Reize door het Apenland*, 1788; en Willem Bilderdijks late *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking*, 1813; vgl. infra). Anderzijds zijn er enkele verhalen in de bundel – het werk van Nicolaas Beets, Bob den Uyl, J.M.A. Biesheuvel en P.F. Thomése – die nadrukkelijk op de grens van fictie en non-fictie balanceren. Het (fragment uit het) 12de-eeuwse *De reis van Sint-Brandaan* en Willem Frederik Hermans' korte verhaal 'Een landingspoging op Newfoundland' (uit de gelijknamige bundel, 1957) sluiten slechts indirect aan bij die tweede groep verhalen.

[42] Een even significant voorbeeld is Dina van Berlaer-Hellemans' analyse (1977) van J.J. Slauerhoffs romans *Het verboden rijk* (1932) en *Het leven op aarde* (1934). Van Berlaer-Hellemans wil in haar analyse de idee overstijgen dat de boeken van Slauerhoff 'autobiografische reisverhalen' (149) zijn. Ze bestudeert de romans dan ook als een tweeluik waarin een 'allegorische levenstocht' centraal staat (144) en als romans die 'de gangbare werkelijkheid [...] verstek laten gaan' (134). Het begrip 'Reisverhaal' plaatst ze in de titel van haar bijdrage veelzeggend tussen aanhalingstekens.

eigenlijke zin', stellen Inger Leemans en Gert-Jan Johannes (2013, 582), 'wanneer de reisavonturen mede aanleiding zijn voor nadere beschouwing van mens en samenleving.' Zoals we nog zullen zien, is de grondlegger en de voornaamste vertegenwoordiger van die onderzoekstraditie in het Nederlandse taalgebied Piet Buijnsters, die in 1969 *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw* publiceerde. In dat boekje definieert hij het imaginaire reisverhaal als 'een reisverhaal dat, ook wanneer het de schijn wekt reële handelingen of gebeurtenissen te beschrijven, toch qua intentie verder reikt, waarbij het de auteur uiteindelijk meer te doen is om dit ideële plan dan om het feitelijke gebeuren' (3). Aan de hand van enkele voorbeelden beschrijft Buijnsters hoe het genre in de 18de eeuw zijn hoogdagen beleefde. Een (lichte) uitzondering op deze terminologieregel betreft (een groep essays in) een themanummer van het tijdschrift *Raster* over 'denkbeeldige reizen'. In dat nummer wordt het begrip 'imaginaire reis' vaak wat breder geconceptualiseerd, al impliceert dat niet dat de terminologische problemen van de baan zijn. Ik kom daar bij de bespreking van die bundel in 3.4.2 in deze inleiding nog op terug.

In Nederlandstalige recensies kom je af en toe wel eens de term 'reisroman' tegen. Zo wordt P.F. Thoméses *J. Kessels: the novel* (2009) door Janet Luis in een kritiek voor *NRC Handelsblad* 'een absurde reisroman' genoemd, en Jan-Hendrik Bakker stelt in de *Haagsche Courant* dat Margaretha Fergusons *Angst op Java* (1991) 'naar de vorm' eveneens 'een reisroman' is, omdat het boek 'nauwgezet het reisprogramma' van de protagoniste 'volgt'.[43] Soms staat het begrip in de ondertitel of in de flaptekst van een boek, zoals bij Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens. Een Pakistaanse reisroman* (1987)[44] en Ewald Vanvugts *De val van Bali. Historische reisroman* (1987). Sporadisch wordt het begrip ook in wetenschappelijke literatuur vermeld. Lut Missinne bespreekt bijvoorbeeld kort Virginie Lovelings 'literaire reisroman' *Een winter in het Zuiderland* (1890), 'een boek dat is gebaseerd op een persoonlijke reiservaring' (Missinne 2016, 30). Coen van 't Veer (2015) bestudeert enkele laat-19de-eeuwse 'reisromans' over zeilreizen naar Indië om Kaap de Goede Hoop. En Anton Leeman (1979, 23) noemt Hermans' *Nooit meer slapen*, in het verlengde van Vergilius' *Aeneis*, 'een moderne Nederlandse reisroman'. Zoals die voorbeelden suggereren, wordt het label vooral gebruikt om fictionele reisverhalen

[43] Vgl. *Boekenkrant* (2009, 9): 'De reisroman is zonder einde. Het Venetië in de *Stad der Vallende Engelen* is een heel ander dan dat in *Via Cappello 23* van Christiaan Weijts. Het Londen van Charles Dickens is inmiddels al net zo imaginaire als dat van Gordon Dahlquist in *De Glazen Boeken van de Dromeneters.* [...] In *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans heeft de vorm van een reisverslag in vijf etappes. [...] *De thuiskomst* van Anna Enquist vertelt over Elisabeth, echtgenote van zeeheld Thomas Cook. Zijn avontuur is haar eenzaamheid.'

[44] Vgl. Koen Vermeirens recensie van Van Camps *Tot aan de brug naar nergens* in *Dietsche Warande en Belfort* (1987): 'De naam Gaston van Camp wordt in onze letteren bijna automatisch verbonden met kinder- en jeugdliteratuur, maar sinds hij, in 1984, ook boeken "voor volwassenen" begon te schrijven, is hij voor mij zo stilaan dé vertegenwoordiger van de literaire reisroman in Vlaanderen aan het worden. Terwijl zijn eerste boeken in dit genre, *De kracht van Marrake*ch (1984) en *Gesprekken met een steppe* (1986), nog wat overladen waren met een al te nadrukkelijke symboliek en zich ontwikkelden volgens de vrij voorspelbare curve van de mythische zoektocht (via ontreddering en absoluut dieptepunt naar bevrijdende loutering), is *Tot aan de brug naar nergens* geschreven in een rasechte, rechtlijnige vertelstijl die het midden houdt tussen verslag en verhaal.' (61)

aan te duiden die van een realistisch-geografische aard zijn – een mimetische, zo je wil 'non-fictionele' focus die ook in verschillende onderzoekstradities een constante zal vormen.[45]

De genoemde bijdrage van Leeman is trouwens opgenomen in de bundel *Literaire reizen* (Leeman e.a. (red.)), een reeks colleges die aan de School voor Taal- en Letterkunde in Den Haag gedoceerd werd en in 1979 uitgegeven werd door Coutinho. Over dat begrip 'literaire reis', dat in de bundel als een bijna-synoniem voor 'reisroman' gebruikt wordt, schrijft Stam:

> Het [zijn] verhalen [...] waarin het reisthema de structuur bepaalt en de vaak bonte details tot een artistieke eenheid maakt. Wat de lezer boeit is de afwisseling, het avontuur van de reis, maar wat hem doet terugkeren tot het verhaal is de symbolische uitbeelding van de levensgang van de mens van geboorte tot dood, of van de Stad des Verderfs tot het Hemelse Jerusalem. (85)

Op de bundel *Literaire reizen* en op de relatie tussen de fysieke en symbolische reis kom ik verderop nog terug.

In **de Angelsaksische onderzoekstraditie** is er eveneens sprake van een terminologische bijna-gelijkschakeling tussen de begrippen *travel writing*/ *travel literature*/ *travel narratives* enerzijds, en de idee van non-fictionele reisliteratuur anderzijds. 'Travel writing', zo schrijven Alasdair Pettinger en Tim Youngs (2020, 3), 'consists of the narrative of an actual journey told by the person or persons who undertook it.' Binnen de zogenaamde *travel writing studies* wordt met de term *travel book* voornamelijk gedoeld op 'the first-person narrative of travel which claims to be a true record of the author's own experiences', die in de moderne periode een sterke literaire en subjectieve dimensie heeft (Thompson 2011, 27).

Ook hier zijn er af en toe onderzoekers die het begrip *travel writing/literature* breder opvatten. Ze beschouwen de groep teksten die onder die term vallen evenwel niet als een coherent genre. Zo meent Karen Lawrence (1994, 26) dat 'travel writing' een 'hybrid and ambiguous literary kind' is, een 'host of genres' dat een 'spectrum' beslaat van 'anthropology and ethnography at the non-fictional, "scientific pole" [...]; non-fictional travel writing [...]; the realistic novel [...]; romance and imaginary voyage [....]; and the adventures of the signifier in postmodern fantasy [....] and fiction [...] at the opposite pole of fictionality' (vgl. infra). De bekendste Engelstalige uitzondering op de regel vinden we in een artikel van Jan Borm, niet toevallig een van oorsprong Duitstalige romanist (vgl. infra). In zijn veel geciteerde bijdrage 'Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology' (2004) schuift Borm, met het oog op de Franse en Duitstalige praktijk, nadrukkelijk een inclusieve definitie naar voren.[46] 'Travel writing' ziet hij als 'a collective term for a variety of texts [...] whose main theme is travel' (13).

[45] Vgl. Mak (1993, 142), over de (non-)fictionele bijklanken van de labels 'reisverslag' en 'reisroman': 'Ook de zogenaamde literaire non-fictie is in de eerste plaats non-fictie. Dat betekent dat er een stille afspraak met de lezer bestaat. En die afspraak – *die vaak verscholen ligt in de presentatie, de opmaak of het gebruik van de term 'reisverslag' in plaats van 'reisroman'* – houdt in dat de auteur zich aan de feiten houdt en dat het allemaal echt gebeurd is wat hij schrijft' (mijn nadruk).

[46] Borm refereert slechts kort (en ietwat ongenuanceerd) aan die buitenlandse tradities, maar bespreekt ze niet. (vgl. infra)

Het omvat daarom 'works of non-fiction *and* fiction' (19; mijn nadruk). Termen als *travel book* en *travelogue* duiden voor Borm specifiek op non-fictionele reisliteratuur.

Wanneer in Engelstalige secundaire studies gerefereerd wordt aan een (schijnbaar brede) groep fictionele verhalen over reizen, dan worden daarvoor verscheidene begrippen gebruikt. Zoals ik nog zal laten zien, hebben ze niet steeds dezelfde reikwijdte en ze worden ook maar sporadisch helder gedefinieerd. De term *travel novel* (o.a. Adams 1983; Penelope 1994) wordt het vaakst aangewend, maar er zijn ook *travel fiction* (Peat 2011; Elsner & Rubiés 1999), *fictional (epigraph) travel writing* (Smethurst 2003), *journey narratives* (Stout 1983), *voyage narratives* (Brée 1968), *imaginary travel stories* (James 1999), *journey litterature* (Vogel 1974) en zelfs *travel narrative novel* (Russell 2000). Vermeldenswaardig in dit verband is ook de Engelstalige, wijdverspreide vertaling van Michail Bachtins *Voprosy literatury i ėstetiki* (*The Dialogic Imagination*, 1975) met het essay *Formy vremeni i hronotopa v romane* (*Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*, 1937/1938).[47] Daarin wordt van de *novel of travel* (o.a. 103-104), de *novel of wandering* (244-245) en de 'generische' *chronotope of the road* (98; 120; 233-244) gesproken..

De term *imaginary voyage* kan in de Angelsaksische traditie in principe iedere fictionele reis aanduiden. Ook hier wordt het begrip evenwel voornamelijk verbonden met reisfictie uit de verlichting of met fictionele reisverhalen met een utopisch-satirische inslag.[48] Het Angelsaksische referentiewerk in dat verband is Philip Babcock Goves *The Imaginary Voyage in Prose Fiction* (1941; vgl. infra). Af en toe worden, met betrekking tot de groep reisverhalen uit de verlichting, nog andere labels gebruikt, zoals *extraordinary voyages* (Atkinson 1920 & 1922) en *impossible voyages* (Campbell 1997). Atkinson, die zich als romanist richt op Franstalige reisverhalen, beschouwt de *extraordinary voyage* als 'a particular type of *Imaginary Voyage*' dat gekenmerkt wordt door 'geographical realism' en een 'didactic content', i.e. de 'presentation of a state of society better than that found in Europe with regard to economic, social, and religious conditions' (Atkinson 1922, 7). Campbell definieert de 17de-eeuwse 'impossible voyage' dan weer als 'the extreme case of the imaginary voyage', i.e. 'the voyage beyond the reach of earth's gravity and atmosphere'.

[47] In het Engels wordt Michail Bachtins naam als 'Mikhail Bakhtin' geschreven. De auteursnaam is ook in die vorm in de bibliografie opgenomen.

[48] De link tussen het begrip 'imaginary voyage' en ideeën als utopie en de authentieke leugen blijkt eveneens uit David Fausetts bespreking van het genre in de *Oxford Encyclopedia of Maritime History* (Hattendorf (red.), 2007). Fausetts literair-historische overzicht wordt immers gestuurd door de aanwezigheid van 'utopianism' (182), 'satirical potential' (183) en een feit/fictie-spanning. Hoewel hij zich niet enkel op de 'explosion of imaginary voyages' in de 17de en 18de eeuw richt en bijvoorbeeld terugkeert naar de *Odyssee*, waarin over het utopische eiland Scheria wordt verhaald, noemt hij de reizen van de Ridders van de Ronde Tafel 'not strictly imaginary voyages' (183) en eindigt hij zijn overzicht in de 19de eeuw. Vanaf dan is de fictionele reis immers 'divorced [...] from its traditional co-genre, the utopia' en gaat het niet langer om '"travel" in the traditional sense that gave the imaginary voyage its generic unity' (184).

In **het Franse taalgebied** worden begrippen als *littérature de(s)/du voyage(s)*, *littérature/écriture/genre viatique* en *récit/relation de voyage* opnieuw vaak uitsluitend gebruikt voor 'l'ensemble des textes référentiels rapportant en priorité l'expérience d'un déplacement dans l'espace' (Tinguely 2006, 55). Ook hier krijgt het begrip *littérature de(s)/du voyage(s)* soms een inclusievere betekenis. Zo stelt Guillaume Thouroude in het eerste hoofdstuk van *La pluralité des mondes* (2017) dat het begrip 'récit de voyage' duidt op 'une création factuelle' (33), maar dat 'l'expression "littérature du voyage" [...] designera l'ensemble des textes écrits sur le voyage, *incluant la fiction*' (31; mijn nadruk).[49] Zijn studie spitst zich wel uitsluitend toe op het *récit de voyage*, want 'si l'on mélange récit fictionnel et récit factuel dans un corpus d'étude, ce sont les outils conceptuels du genre dominant qui vont aussi dominer dans l'analyse critique' (32).

Thouroudes boek verscheen in de boekenreeks *Imago mundi*, waarvan de uitgave gecoördineerd wordt door het Franse onderzoekscentrum *Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages* (CRLV).[50] De reeks, die vandaag geredigeerd wordt door de Franse onderzoekers François Moureau, Philippe Antoine en Anne Dupa, heeft een non-fictionele focus. In enkele bundels is echter wel nadrukkelijk plaats voor onderzoek dat (reis)fictie en non-fictionele reisliteratuur combineert. Sylvie Requemora-Gros' studie *Voguer vers la modernité* (2012), bijvoorbeeld, die ik later nog bespreek, richt zich op 'la topique de l'*homo viator* à la fois dans sa réalité, à travers des récits de voyage authentiques, et dans ses traitements littéraires fictionnels, à travers la production romanesque, théâtrale et poétique' (15). De groep fictionele reisteksten benoemt ze met labels als *roman de voyage*, *roman voyage* en *voyage imaginaire*. De term *roman de voyage*, die in een brede betekenis iedere roman aanduidt over een reis, wordt ook door andere onderzoekers buiten de *Imago mundi*-reeks gebruikt. Seyed Shirazi en Mansoureh Hedayati (2009) noemen bijvoorbeeld J.M.G. Le Clézio's *Le Chercheur d'or* (1985) een 'roman de voyage' (2), terwijl Salwa Karoui-Elounelli (2009) in de romans van John Barth 'une répétition subversive des motifs de la tradition picaresque et du roman de voyage' (1) meent te ontwaren.

Het Franse taalgebied kent een sterke primaire traditie van *voyages imaginaires* 'in de enge zin'. Vooral Gabriël de Foigny's *La Terre australe connue* (1676) en Denis Vairasse' *Histoire des Sevarambes* (1677) worden daarbij steeds vermeld. Daarenboven wordt de groep reisverhalen uit de verlichting in het internationale onderzoek bijna steeds gelieerd aan de collectie *Voyages imaginaires, songes, visions, et roman cabalistiques* van de Franstalige editeur Charles Georges Thomas Garnier

[49] Borm (2004, 19) veralgemeent, en stelt dat in de Franse traditie (net als in de Duitse) het begrip 'littérature de voyage' sowieso inclusief gebruikt wordt. Die stelling is, zoals de bespreking hier duidelijk maakt, echter ietwat overdreven.

[50] Het *CRLV* werd in 1984 opgericht door Sorbonne-docent François Moureau, en werd van 2012 tot 2020 geleid door de Chateaubriand-specialist Philippe Antoine. Sinds 2020 staat Sylvie Requemora-Gros aan het hoofd van het centrum. Het *CRLV* brengt onderzoekers samen die zich richten op 'la littérature des voyages dans ses divers aspects: documentaire, esthétique et idéologique. Le domaine est donc balisé du simple "carnet de voyage" aux "voyages littéraires", en synchronie comme en diachronie' (CRLV 2020). Via de website van het onderzoekscentrum wordt informatie samengebracht over *colloques* en *séminaires* die vooral op non-fictionele reisliteratuur betrekking hebben. Het CRLV coördineert dus ook de uitgave van de *Imago mundi*-reeks.

(1787-1789).[51] Aan het einde van de 18de eeuw bundelde die maar liefst 71 romans uit de verlichting in 36 volumes. De eerste dertig volumes bevatten 'bekende' originele en in het Frans vertaalde *voyages imaginaires*: naast *Histoire des Sevarambes* onder meer *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* (Defoe 1719) en *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (Holberg 1741).

Tegelijkertijd krijgt de term *(récit de) voyage imaginaire* vandaag de dag regelmatig ook een andere of ruimere betekenis. Soms wordt, zoals bij Edyta Kociubińska (2014), het begrip *imaginaire* in de eerste plaats opgevat 'dans le sens baudelairien du term, donc à l'aide de son esprit' (35). Op dat moment wordt het begrip *voyage imaginaire* synoniem met *voyage 'onirique'* (45) – dat wat ik in dit proefschrift de cognitieve reis zal noemen. Vaker nog worden (ook) fantastische reizen uit periodes buiten de verlichting aangeduid met het label *voyage imaginaire*. Een dergelijke bredere reikwijdte zou verklaard kunnen worden vanuit de bekendheid van Jules Vernes 19de-eeuwse reisverhalen (ook al sprak die zelf over *voyages extraordinaires*). Daniel Compère (1977) bijvoorbeeld, verbindt in de inleiding op zijn studie over *Voyage au centre de la terre* (1864) Vernes roman met fantastische reizen als de *Odysseia* en de *Argonautika*. Hij stelt:

> Aujourd'hui, le récit de voyage imaginaire reste très vivant, en particulier à travers le roman d'aventure et de science-fiction. Tous les ouvrages, de l'*Odyssee* à *2001: l'odyssée de l'espace* d'Artur C. Clarke, ont des points communs: partout des héros se lancent audacieusement dans l'inconnu pour y connaître des aventures extraordinaires. (5-6)[52]

Een ander en complexer voorbeeld van die bredere reikwijdte betreft het interdisciplinaire en interuniversitaire onderzoeksproject *Géographies imaginaires. Le voyage-prétexte comme machine à penser*. Het project wordt sinds 2018 geleid door onder meer de eerder genoemde Sylvie Requemora-Gros en is gelieerd aan het Franse onderzoekscentrum *Maison Méditerranéenne des Sciences de l'homme* (Université Aix-en-Provence). Het richt zich, aldus de webpagina van het project (Requemora-Gros 2019), op 'voyages imaginaires' (ook wel 'faux voyages' genoemd) van diverse strekkingen en uit allerlei periodes. Er worden verscheidene tradities in dat verband onderscheiden: 'la littérature satirique' (o.a. Lucianus' *Alēthē diēgēmata* en Swifts *Gulliver's Travels*), 'une littérature de la quête poétique' (o.a. *Alice in Wonderland*); 'une littérature épique et romanesque' (o.a. de middeleeuwse Graalqueeste); 'une littérature didactique, morale et/ou religieuse' (o.a. middeleeuwse pelgrimreizen en hellevaart(visioen)en, zoals *De reis van Sint-Brandaan*) en 'une littérature philosophique' (o.a.

[51] Zie voor een uitgebreide bespreking van Garniers collectie: Gove (1941, 27-63).

[52] Vgl. Ponnau (1984), over, onder meer, Vernes *De la Terre à la Lune*; Moureau (1986), over onder andere 'les voyages imaginaires [et] interplanétaires' (166) van Jules Verne; en Farid Abdelouahab *Voyages imaginaires. De Jules Verne à James Cameron* (2012). Dat laatste boek biedt een voorstelling van 55 imaginaire reisverhalen uit vooral moderne romans en films, gaande van 'voyages à travers les océans' (13-29; zoals Vernes *Vingt mille lieues sous les mers*, 1870), over 'voyages dans le ciel et l'espace' (103-127; zoals H.G. Wells' *The First Men in the Moon*, 1901) tot 'univers parallèles et quatrième dimensions' (145-161; zoals C.S. Lewis' *The Chronicles of Narnia*, 1950-1956). Ook in Brenda Dunn-Lardeaus *Le voyage imaginaire dans le temps* (2009) krijgt het label *voyage imaginaire* een andere, in zekere zin ruimere betekenis. Dunn-Lardeau bestudeert tijdreisverhalen als Washington Irvings *Rip van Winkle* (1819) en Simone de Beauvoirs *Tous les hommes sont mortels* (1946). Ik kom op Dunn-Lardeau's studie later terug.

Candide). Het gaat volgens het project telkens om literatuur die 'la forme du voyage' gebruikt 'pour raconter autre chose ou délivrer un discours particulier (didactique, philosophique, poétique, satirique…)' – een opvatting die enigszins aansluit bij (het onderzoek naar) de *voyage imaginaire* uit de verlichting. In het verlengde van Requemora's eerder beschreven onderzoek, worden in het kader van het project onder meer 'les parallèles entre le genre du récit de voyage [...] et le genre du voyage imaginaire' onderzocht.

Van de vier hier voorgestelde talige tradities zou je de **Duitstalige** (weliswaar met enige terughoudendheid) de meest inclusieve kunnen noemen. Zoals Michaela Holdenried, Alexander Honold en Stefan Hermes in de inleiding op *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne* (2017) schrijven, wordt het begrip *Reiseliteratur* vandaag weliswaar nog af en toe met 'ein stark faktographisches Verständnis' (10) gebruikt, maar duiden tegelijkertijd heel wat (academische) lezers er impliciet of expliciet 'der textuelle Repräsentationen realer wie fiktiver Reisen' mee aan (11; vgl. Hermes 2017, 331).[53] Ook volgens Stephanie Schaefers (2010, 35) omvat *Reiseliteratur* zowel 'authentischer Reiseberichte' als 'fiktionaler Reiseerzählungen oder -romane', meer bepaald alle 'narrative texte [...] die eine reale oder imaginäre *räumliche* Reisebewegung zum Hauptgegenstand des Erzählten oder Berichteten haben'. Illustratief voor die inclusieve visie is dat we in een samenvattend overzicht van reisklassiekers als *Kindler Kompakt: Reiseliteratur* (Erb, Hamann & Osthues (red.) 2017) probleemloos canonieke fictionele reisteksten van Cervantes, Swift en Verne terugvinden naast (al even canonieke) reisverslagen van auteurs als Johann Gottfried Seume (*Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, 1803) en Theodor Fontane (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 1862).

Zoals Schaefers' definitie suggereert, wordt binnen de *Reiseliteratur* vaak een onderscheid gemaakt tussen het (meer) non-fictionele <u>*Reisebericht*</u> en de (meer) fictionele <u>*Reiseroman*</u> (vgl. Moennighoff, Von Bernstorff & Tholen 2013, 5; Possin 1972, 5). In tegenstelling tot bij de andere tradities is het in de Duitse literatuur(wetenschap) veel gebruikelijker om dat laatste begrip vanuit generisch oogpunt te gebruiken. De precieze reikwijdte verschilt wel van de ene tot de andere onderzoeker.[54] In het *Metzler Literatur Lexikon* wordt de *Reiseroman* breed geformuleerd als een 'Form des Romans, die durch die Bewegung durch den Raum konstituiert ist' (Neuber 2007, 641). Niet zelden wordt het begrip echter beperkt tot realistisch-geografische reizen. Voor Joachim Kuropka (2017, 47) omvat de *Reiseroman* 'fiktionele Literatur' waarin 'die Handelnden in der realen Welt reisen'. Om die

[53] Holdenried, Honold en Hermes (2017, 9) wijzen voor die non-fictionele opvatting van reisliteratuur naar Peter J. Brenners 'Standardwerke' *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte* (1989/1990), waarin 'Reiseliteratur' en 'Reisebericht' als synoniemen worden gebruikt.

[54] Vgl. Winst (2010, 152) en Possin (1972, 3-13). Die laatste bespreekt de verschillende invullingen van de begrippen 'Reiseroman' en 'Reiseliteratur', en concludeert vanwege de diversiteit aan opvattingen en de fictionaliteitsproblematiek ietwat sterk: 'Die rein stofflich-inhaltliche Konzeption und Definition dieser diffusen Begriffe erscheint jedoch nicht geeignet, der wissenschaftlichen Erforschung dieses Bereichs als Ausgangspunkt zu dienen.' (4)

reden definieert hij, naast het *Reisebericht* en de *Reiseroman*, ook 'der Gattung der Reisefiktionen', waarin 'der Protagonist [reist] durch ein imaginäres Land [...] wie sie etwa Jules Vernes Werke verkörpern'. Voor Walter Rehm (1928/1929) kan de *Reiseroman* niet alleen een 'erdachten [...] Reise' centraliseren, maar ook een 'wirklich vom Autor unternommenen Reise' die 'einen gewisse literarische Geltung errungen hatte'(in: Possin 1972, 4). Daardoor overlapt de reisroman voor Rehm deels met non-fictionele reisliteratuur.[55]

Zoals Gove (1941, 8-11) aangeeft, bestaat er niet echt een directe pendant voor het begrip 'imaginair reisverhaal' in het Duitse taalgebied. Florian F. Marzin (1985) gebruikt dan ook, net als Bettina Dietz (2002), het Franstalige begrip *voyage imaginaire*, 'eines Ausweitung des Genres Reiseroman' waarin de 'Darstellung des idealen Staates' (34) centraal staat. Er worden wel nog enkele andere termen gebruikt die met reisfictie in verband kunnen worden gebracht. De bekendste term, *Reisefabulistik*, wordt binnen de studie van Hellenistische literatuur gebruikt, in het verlengde van Erwin Rohdes *Der Griechische Roman und seine Vorlaüfer* (1876). Met die term wordt specifiek op fictionele, utopische reisverhalen uit de hellenistische periode gedoeld (Rohde 1960, 178-309; vgl. Ehlen 2004, 23-25). Daarmee toont het begrip raakpunten met de conceptualisering van de imaginaire reis die zich richt op utopisch-satirische teksten uit de verlichting.

3. Onderzoek naar 'reizen in literatuur'

Zoals ik eerder aangaf, bespreek ik in onderstaand overzicht verschillende types onderzoek naar 'reizen in literatuur'. Het is secundaire literatuur waarmee de onderzoeker van fictionele reisverhalen in contact komt, of waarop hij of zij een beroep zou kunnen doen voor zijn of haar verdere analyses. De eerder beschreven problemen van de alomtegenwoordigheid, de heterogeniteit, de reisconceptualisering en de fictionaliteit worden binnen die onderzoekstradities soms expliciet aangekaart, maar ze doordringen ze ook op meer indirecte wijze. Meer in het algemeen zullen we zien dat heel wat onderzoek blijk geeft van wat je 'genresuggestie' zou kunnen noemen, de suggestie dat er een (transhistorische, internationale) 'groep' fictionele verhalen over reizen bestaat. Vaak wordt echter de idee van een imaginair reisgenre tegelijkertijd ondermijnd, bijvoorbeeld doordat in de eerste plaats naar andere, meer geijkte genres verwezen wordt of doordat op specifieke types van reizen gefocust wordt.

[55] Hanns-Josef Ortheil onderscheidt in zijn essay 'Schreiben und Reisen. Wie Schriftsteller vom Unterwegs-Sein erzählen' (2013) een heel aantal types reizen en verhalen over reizen: de episodische, eindeloze avonturenreis ('Die Abenteuerreise') met '*Die abenteuerliche Erzählung*' (zoals de *Odyssee*; 8-11); de expeditie/onderzoeksreis ('Die Forschungsreise'), waarvan verslag gedaan wordt in zogenaamde *Reiseberichte* en *Reisebeschreibungen* (11-15); 'die *Reiseerzählung*', i.e. documentair-narratieve reisverhalen/ literaire non-fictie (15-17); de fictieve *Reiseroman* (zoals Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*; 17-18); de pelgrimsreis ('der Pilgerreise'; 18-20); de educatieve reis ('die Bildungsreise') die onder meer wordt beschreven in *Reisetagebüchern* (21-25); de toeristische reis (waarmee 'das anspruchsvolle Schreiben über und auf Reisen' eindigt; 24-25); en de reis als *biografischer Aufbruch* (zoals Goethes *Italienische Reise*; 25-29).

Mijn overzicht is erg uitgebreid – de alomtegenwoordige verscheidenheid van de literaire reis vertaalt zich in heel wat relevant onderzoek. Dat impliceert evenwel niet dat ik op een exhaustieve manier alle studies wil toelichten. Mijn overzicht heeft andere doelen: het wil de reikwijdte van en enkele tendensen binnen het onderzoek naar reizen in literatuur laten zien; het wil daarbij voor de eerste keer een aantal belangrijke onderzoekstradities samenbrengen; en het wil enige orde scheppen in de veelheid aan methodologische perspectieven, zonder daarbij het genuanceerde oog voor het afzonderlijke betoog te verliezen. Mijn overzicht zal uiteindelijk ook helpen om uiteindelijk mijn eigen positie en doelstellingen te bepalen voor mijn onderzoek naar het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur.

Concreet heb ik secundaire literatuur samengebracht en onderverdeeld in acht types reisonderzoek. Die zouden op hun beurt op een soort as geplaatst kunnen worden, die loopt van onderzoek dat zich vrijwel exclusief richt op (schijnbaar) non-fictionele reisliteratuur naar studies die zich vrijwel exclusief bezighouden met fictionele reizen. Daartussen bevinden zich diverse types onderzoek die fictie en non-fictie (al dan niet op een evenwaardige manier) met elkaar combineren. Achtereenvolgens behandel ik: het onderzoek naar reis-non-fictie (3.1); *edited volumes* over de reis in fictionele en non-fictionele literatuur (3.2.1); focusstudies die fictie en non-fictie combineren (3.2.2); onderzoek naar de banden tussen reis-non-fictie en de roman (3.2.3); studies over narratieve ruimte en beweging (3.3.1); het onderzoek naar het imaginaire reisverhaal in de verlichting (3.3.2); onderzoek naar specifieke reis(sub)genres (3.4.1); en bredere generische studies over de reis in fictie/ reisfictie (3.4.2).[56]

Ik had ook voor andere indelingen kunnen kiezen. Categorieën zouden dan bijvoorbeeld (meer) kunnen vertrekken van specifieke thema's, van bepaalde cultuurhistorische periodes of van de precieze reisconceptualisering – de metaforische invulling van de reis zal in wat volgt bijvoorbeeld regelmatig terugkeren. De structuur zou ook kunnen vertrekken van een aantal onderzoekers die belangrijk zijn voor de studie van het imaginaire reisverhaal – Percy G. Adams, Sylvie Requemora-Gros, Kai Mikkonen, Marie-Laure Ryan, Piet Buijnsters, J.A. Dautzenberg... – of van een aantal primaire werken – de *Metamorphoses*, *La Divina Commedia*, *Gulliver's Travels*, *The Voyage Out*, *Voyage au bout de la nuit*... – die alleen al door het feit dat ze hier regelmatig terugkeren eveneens de suggestie van een imaginair reisgenre opwekken. Dat neemt niet weg dat de onderstaande indeling volgens mij de meest optimale manier is om op een overzichtelijke manier zowel de continuïteit als de diversiteit in het onderzoek naar de literaire reis te laten zien.

[56] Zoals ik ook aan het einde van deze inleiding herhaal (4.2), refereer ik in de tekst steeds naar het oorspronkelijke jaartal van primaire én secundaire publicaties, ook al heb ik een latere druk geraadpleegd. Op die manier krijgt de lezer van dit proefschrift immers een goed zicht op de historische situering van de werken die ik vermeld. Van de specifieke druk die ik gebruikt heb, is uiteraard wel een volledige referentie in de bibliografie opgenomen. Voorts zijn cursiveringen in citaties in principe steeds van de geciteerde auteur, tenzij anders vermeld.

3.1 De exclusieve studie van non-fictionele reisliteratuur

Ik begin mijn overzicht bij een groep studies die van alle secundaire literatuur over reizen het verst lijken af te staan van wat ik in dit proefschrift wil doen: ze leggen zich namelijk uitsluitend toe op non-fictionele reisliteratuur. Daarmee bedoel ik: het zijn reisverslagen door en over auteurs, die door de onderzoekers als (hoofdzakelijk) referentieel gelezen worden en met begrippen als 'reisliteratuur', *travel writing*, *récit de voyage* en *Reisebericht* aangeduid worden. Een toelichting van deze onderzoekstraditie is om minstens twee redenen van belang. Ten eerste bleek in mijn eerste paragraaf al dat de kwesties die de generische status van imaginaire reisverhalen problematiseren, ook relevant zijn voor non-fictionele reisliteratuur. Dat geldt niet alleen voor de fictionaliteitsproblematiek, maar ook voor de kwestie van de alomtegenwoordigheid, de heterogeniteit en de reisconceptualisering. Zulke problemen worden binnen deze traditie zelfs vaak zelfs uitvoeriger en explicieter bediscussieerd dan bij imaginaire reisliteratuur het geval is. Ten tweede suggereerde de fictionaliteitsproblematiek al dat er tussen non-fictionele en imaginaire reisverhalen geen strikte grens lijkt te bestaan, maar eerder een continuüm. Dit proefschrift zal dat continuüm nog verder vormgeven door te laten zien dat het onderzoek naar (bepaalde tendensen in) non-fictionele reisliteratuur vertaald kan worden naar de studie van het imaginaire reisverhaal.

Van alle talige tradities heeft met name het Angelsaksische onderzoek naar reis-non-fictie de afgelopen decennia een enorme stempel gedrukt op het internationale onderzoeksveld van de *travel writing studies*. Hoewel ook hier geldt dat non-fictionele reisverhalen al eeuwenlang bestaan – 'So long as people have journeyed, they have told stories about their travels' (Das & Youngs 2019, 1)[57] – is het onderzoek naar non-fictionele reisliteratuur al bij al een recent gegeven. Julia Kuehn en Paul Smethurst beschrijven die opgang in hun inleiding op *New Directions in Travel Writing Studies* ((red.) 2015, 1):

> Although travel writing from the period of European exploration onwards was published in huge quantities and was very popular – or perhaps partly because of this – its poetics, form and themes never attracted the same academic interest as its more prestigious cousins, the novel, poetry or drama. […] The impetus for travel writing studies as a discipline itself came in the 1980s when a counter-traditional wave swept through the humanities. In literary studies, interest began to turn from the canon to 'minor texts', alternative voices and *petits récits* in a war against grand narratives. […] Travel writing then emerged from the margins as a significant resource. When the 'theory' revolution took hold in the late 1980s, travel writing proved especially adaptable and responsive to the application of cross-cultural, post-colonial, gender and globalization studies. Cultural historians, geographers and those working in literary studies found in travel writing an endless supply of texts reaching back into antiquity, and across all cultures.

De bloei van de studie van non-fictionele reisliteratuur kan gelieerd worden aan de cultuurhistorische reiscontext, die op zijn beurt een invloed uitoefende op de literaire productie. We leven vandaag immers in een bij uitstek 'mobiele' wereld, waarin objecten, ideeën en mensen – vakantiegangers en toeristen, vluchtelingen en migranten, bedrijfswerknemers en uitwisselingsstudenten… – voortdurend in beweging zijn. Onder meer onder invloed van verbeterde transportinfrastructuren, een sterke

[57] Vgl. Youngs (2013, 19): 'The origins of travel writing go back thousands of years. People have always travelled and told stories about their travels.'

democratisering van het reizen, een geglobaliseerde economie en (internationale) politieke conflicten wordt in de laatste decennia alsmaar meer gereisd (Holland & Huggan 1998, 2; Sheller & Urry 2006; vgl. Burton 2014).[58] Dat veelvuldige reizen heeft zich ook vertaald in een (hernieuwde) contemporaine hausse en populariteit van non-fictionele reisliteratuur, die zowel een product als een stimulans is van die mobiele context. Voor het Angelsaksische taalgebied wordt de start van die hausse vaak verbonden met het literaire werk van auteurs als Paul Theroux (*The Great Railway Bazaar. By Train Through Asia*, 1975; en *The Old Patagonian Express*, 1979) en Bruce Chatwin (*In Patagonia*, 1977) (Hulme 2002, 90-93; Thompson 2011, 61; Youngs 2019, 132-133). Hun werk werd in de jaren tachtig in het Nederlands vertaald, en samen met de reisboeken van een nieuwe generatie Nederlandstalige reisauteurs vlijtig verkocht en gelezen. Naast de eerder genoemde Cees Nooteboom, Lieve Joris en Carolijn Visser – volgens Wester (1996, 2) 'De Grote Drie van het Nederlandstalige reisverhaal' – zijn dat onder meer Aya Zikken, Jan Brokken, Inez van Dullemen en Adriaan van Dis (Brems 2006, 558-559).[59]

Zoals verschillende onderzoekers laten zien, heeft de mobiele, geglobaliseerde context – met onder meer de amerikanisering en vooral het belang van het massatoerisme – op allerlei manieren een impact gehad op de precieze vorm en inhoud van reisliteratuur uit de laatste decennia. In reisverslagen uit de vroegmoderne periode toonden reizigers zich meer dan eens heroïsche (mannelijke) ontdekkingsreizigers, die op onbetreden paden en in mysterieuze streken in contact kwamen met de exotische Ander. De globalisering heeft echter voor een vorm van culturele homogenisering gezorgd, waarvan diverse contemporaine reizigers in hun verhalen verslag uitbrengen (Thompson in: Thompson 2016, 203- 208). Daarenboven heeft het massatoerisme het haast onmogelijk gemaakt voor reizigers om nog af te wijken van de zogenaamde *beaten track* (Buzard 1993; Kinsley 2016, 237-245). Onderzoekers menen dat heel wat recente reisliteratuur daarom getuigt van 'a sense of belatedness and oversaturation' (Leavenworth 2020, 86) en van een hopeloze zoektocht naar authenticiteit in tijden van baudrillardse hyperrealiteit. Dat idee komt bijvoorbeeld tot uiting in de contemporaine *boom* van reisverhalen waarin reizigers in het voetspoor van hun voorgangers reizen (het *footsteps*-motief) – iets waar ik later in dit proefschrift nog op terugkom. Ook andere aspecten van die naoorlogse, cultuurhistorische context hebben trouwens een impact gehad op (het onderzoek naar) het genre: de aandacht voor ecologie hangt

[58] Mimi Sheller en John Urry (2006) onderscheiden binnen de *social studies* een 'mobility turn' en een 'New Mobilities Paradigm', dat vorm krijgt vanuit de *cultural studies*, *migration studies* en *tourism and transport studies*. Binnen een dergelijk onderzoeksparadigma wordt benadrukt 'that all places are tied into thin networks of connections that stretch beyond each such place and mean that nowhere can be an 'island'' (208-209). Het bestudeert om die reden de (fysieke/materiële en virtuele/immateriële) beweging tussen verschillende plaatsen.

[59] Er kan gesproken worden van een 'hernieuwde' *boom*. Het interbellum was, zoals Paul Fussell heeft laten zien in een van de eerste grondige studies van reis-non-fictie (*Abroad. British Literary Travelling between the Wars*, 1980) een periode waarin een heel aantal (Engelstalige) reisboeken het licht zagen. Na het interbellum leek het genre evenwel in onbruik te zijn geraakt, tot het (commerciële) succes van onder meer Paul Theroux (Thompson 2016, 196). In het Nederlandse taalgebied kan de non-fictionele reisliteratuur van het interbellum verbonden worden met auteurs als Louis Couperus (bv. *Met Louis Couperus in Afrika*, 1921), Cyriel Buysse (bv. *De laatste ronde*, 1923), A. Den Doolaard (bv. *De wilden van Europa*, 1932) en J. Slauerhoff (vgl. Bel 2015, 482-483; 600-601; Smit & Stuiveling 1939). Slauerhoff publiceerde, naast reisverslagen voor de Indische krant *De Locomotief*, vooral reispoëzie en reisromans (Bel 2015, 544-545; vgl. paragraaf 4.2). Na de Tweede Wereldoorlog werd het genre echter ook in onze contreien vooral in de jaren 80 'nieuw leven ingeblazen' (Wester 1996, 1).

bijvoorbeeld samen met de populariteit van *new nature writing*, terwijl de recente Coronacrisis zowel primair als secundair gezien ideeën over *immobile travel* stimuleerde.[60]

In het Nederlandse taalgebied kende het onderzoek naar non-fictionele reisliteratuur een opleving in de jaren negentig. Enkele bijdragen namen daarbij de recente reishausse als uitgangspunt – een hausse die weerspiegeld werd door de reis-Boekenweek van 1991 (vgl. supra).[61] Louise Fresco (1991) en Rudi Wester (1992; 1993; 1996) bieden voornamelijk een soort overzicht van moderne reisauteurs en werken in het Nederlandse taalgebied. Gerrit Jan Zwiers bijdrage (1993), die verscheen in een themanummer van *Bzzlletin* over 'reizende schrijfsters', richt zich meer in het algemeen op de slechte waardering van het (naoorlogse) reisverhaal in de literaire kritiek.[62] Terwijl Anne Kuiper zich in datzelfde *Bzzlletin*-nummer op de 'voorloopsters' van de moderne 'reizende schrijfsters' (3) uit de eerste helft van de 20ste eeuw richt (onder meer Carry van Bruggen en Marie van Zeggelen), is Marijke Barend-van Haeften een van de vertegenwoordigers van het onderzoek naar vroegmoderne (i.h.b. 17de-eeuwse) reisliteratuur. Ze publiceerde bijvoorbeeld een boek over de reisbeschrijvingen van Nicolaas de Graaff (1619-1688), en bespreekt in een bijdrage uit 1990 enkele types van/ termen voor 17de-eeuwse reisteksten (vgl. supra).[63] Ook Rudolf Dekker schreef over Nederlandstalige vroegmoderne reisliteratuur – onder meer voor een 'reizen'-themanummer van *Opossum. Tijdschrift voor Historische en Kunstwetenschappen* uit 1994, waarin hij de kenmerken van vroegmoderne Nederlandstalige reisjournaals belicht.[64]

In de twee decennia die daarop volgden, verschenen nog enkele bijdragen over Nederlandstalige non-fictionele reisliteratuur,[65] maar het onderzoek ernaar is vandaag de dag, in vergelijking met het

[60] Zie wat de recente populariteit van 'new nature writing' betreft: Youngs (2019, 137-138). Youngs omschrijft *new nature writing* als reisliteratuur waarin de 'urge to reconnect with nature' (138) centraal staat. Als voorbeeld noemt hij Robert Macfarlanes werk (o.a. *The Wilde Places*, 2007). Op de idee van de immobiele reis, zoals dat onder meer tot uiting komt in het themanummer van het tijdschrift *Astrolabe* over *Le voyage immobile* (Requemora-Gros (red.) 2020), kom ik later in dit proefschrift nog terug.

[61] Fresco, Wester en Zwier refereren ook expliciet aan die Boekenweek. Onder meer Zwier vermeldt eveneens Cees Nootebooms novelle *Het volgende verhaal* (1991), die volgens hem 'niet thuishoorde in het domein van de reisliteratuur' (1993, 29). In dit proefschrift komt het wel aan bod als imaginair reisverhaal. Vóór de jaren 90 verscheen onder meer Anna Frank-van Westrienens proefschrift over de *Grand Tour* (1983).

[62] Zwier (1993, 31-32) stelt dat je weliswaar na het 'nieuw Gouden Tijdperk' in Engeland 'ook in Nederland [...] opeens een heleboel namen van reisauteurs [kunt] noemen', maar dat de waardering van de critici voor dit aparte genre [...] nog steeds niet groot [is]'.

[63] Barend-van Haeften bracht in 1998, samen met Arie Jan Gelderblom, ook een teksteditie uit van twee reisbrieven van de 17de-eeuwse reiziger Aernout van Overbeke.

[64] Dekker bracht samen met Ruud Lindeman en Yvonne Scherf reisjournaals van de 16de tot de 19de eeuw samen in het kader van een breder inventarisatieproject van egodocumenten uit deze periode (met ook autobiografieën, memoires en dagboeken). Zie in dat verband eveneens: Lindeman, Scherf & Dekker (1994). Zie wat de vroegmoderne reisliteratuur betreft tevens: Roeper & Wildeman (1993).

[65] In de jaren 90 verscheen, onder redactie van de Nederlandse classicus Zweder von Martels, de bundel *Travel Fact and Travel Fiction*, waarop ik in 3.2.2 terugkom. In de essays die opgenomen werden in dat boek, komen een aantal reisteksten van Vlamingen en Nederlanders aan bod, zoals *Tvoyage* van Joost van Ghistele (Bejczy 1994). Het merendeel van de medewerkers aan de bundel is, zoals Zweder von Martels, afkomstig uit Nederland en/of tewerkgesteld aan een Nederlandse universiteit. Zowel Verhoeven & Verkruijsse (1996) als Bostoen e.a. (1996) handelen, zoals eerder aangegeven, over Bontekoes journaal. Zie voorts ook de bundel *Praagse perspectieven 1. Handelingen van het colloquium van de sectie Nederlands van de Karelsuniversiteit te Praag* (2003), met daarin bijdragen van Piet Verkruijsse (over (17de-eeuwse) reisteksten als onderzoeksobject), Ellen Krol (over de

buitenland, toch nog niet helemaal van de grond gekomen. Met de oprichting van het eerste *Dutch Centre for Travel Writing Studies* in 2020 (door de Leidse universitairen Rick Honings en Esther Op de Beeck), en het werk van onderzoekers als Lut Missinne (2013a; 2014; 2016; en Martin & Van Dam (red.) 2017), Tom Sintobin (2019; & Meens (red.) 2019) en Alan Moss (2022) zijn er wel signalen dat dat staat te gebeuren.[66] De klemtoon ligt in deze gevallen wel vooral op reisliteratuur van voor de Tweede Wereldoorlog.[67] Een van de uitzonderingen is Sarah De Muls *Colonial Memory. Contemporary Women's Travel Writing in Britain and the Netherlands* (2011), waarin onder meer een uitgebreide bespreking van Aya Zikkens reisboek *Terug naar de atlasvlinder* (1981) en Marion Bloems reisverhalenbundel *Muggen mensen olifanten* (1995) te vinden is.[68]

In internationaal opzicht is het onderzoeksveld van de *travel writing studies* heden ten dage bloeiender dan ooit. Getuige daarvan zijn alleen al de talloze introducties, *companions*, *edited volumes* en overzichtswerken die onder impuls van Angelsaksische onderzoekers als Peter Hulme, Tim Youngs, Carl Thompson, Charles Forsdick en Casey Blanton in de afgelopen jaren verschenen.[69] Dat reisliteratuur, zoals eerder al gesuggereerd werd, een geschikt cultuurhistorisch en -sociologisch

reisverhalen van de 19de-eeuwse Nederlandse dominee Hebelius Potter) en Berry Dongelmans (over de 19de-eeuwse toeristische taalgids).

[66] Vgl. tevens de Bert van Selm-lezing uit 2014 van Frans Blom, getiteld 'Pennen in beweging. Reizen in de Nederlandse literatuur'. Blom bespreekt reizen en non-fictionele reisteksten van Constantijn Huygens, Bontekoe, Anthonis Goeteeris, Adriaen van der Donck, en A. Den Doolaard. Vgl. wat betreft de reispoëzie de essaybundel *Dichters op reis. Moderne Nederlandstalige poëzie over het buitenland* (Kalla & De Geest (red.) 2018). Zie in dat verband tevens paragraaf 4.2 in deze inleiding.

[67] Missinne (2013a; 2014; 2016) bespreekt respectievelijk de reisjournalistiek van Arthur van Schendel (1874-1946), de reisboeken van Jacobus van Looy (1855-1930) en de reisschrijver Virginie Loveling (1836-1923). Sintobin (2019) concentreert zich op Vlaamse auteurs die in het interbellum naar het fascistische Italië reisden en daar een reisverhaal over schreven. De essays in Sintobin & Meens (red. 2019) richten zich op de correlatie tussen *travel writing*, *gender* en *companionship* in de (vroeg)moderne periode, waarbij een relatief sterke focus ligt op Nederlandstalige reisliteratuur, zoals vroegmoderne vrijetijdreizen uit de Lage Landen en Cyriel Buysses *De vroolijke tocht* (1911).

[68] Op het boek van De Mul, waarin postkoloniale *return narratives* centraal staan, kom ik in het tweede deel van dit proefschrift nog terug. Vgl. tevens Loes Nas' (2015) bespreking van contemporaine Nederlandse reisliteratuur over Zuid-Afrika, in het bijzonder Dylan van Eikerens *Ik zag een aap. Reisbrieven uit het nieuwste Zuid-Afrika* (2009) en Bram Vermeulens *Help, ik ben blank geworden. Bekentenissen van een Afrika-correspondent* (2009). Een semi-uitzondering op de regel betreft het artikel 'Streuvels en het reisverhaal' (2013) van Karel Platteau, dat Streuvels' reisverhaal over het Heilige Land (in *Ingoyghem II*) verbindt met het werk van Cees Nooteboom en Lieve Joris. In 2021 schreef de eerder genoemde Gerrit Jan Zwier ook *Reis naar het spiegelpaleis. Een ode aan het reisboek.* Het is 'een gids en een verhalenbundel ineen' (11), waarbij Jan Zwier allerlei reisboeken bespreekt die in het moderne 'gouden tijdperk' (11) geschreven of herdrukt werden, en die hij onderverdeelt in 'ontdekkingsreizen', 'wetenschappelijke reizen', 'kritische reizen', 'erotische reizen', 'romantische reizen' en 'museale reizen'. De focus ligt evenwel op (vertaald) internationaal werk.

[69] Zie onder meer: Peter Hulme & Tim Youngs (red.), *The Cambridge Companion to Travel Writing* (2002); Casey Blanton, *Travel Writing. The Self and the World* (2002); Tim Youngs (red.), *Travel Writing in the Nineteenth Century* (2006); Carl Thompson, *Travel Writing* (2011); Tim Youngs & Charles Forsdick (red.), *Travel Writing: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (2012, 4 vols.); Tim Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing* (2013); Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing* (2016); Nandini Das & Tim Youngs (ed.), *The Cambridge History of Travel Writing* (2020); Alasdair Pettinger & Tim Youngs (red.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing* (2020). Vgl. ook tijdschriften als *Studies in Travel Writing* (opgericht door Tim Youngs in 1997) en boekseries als *Routledge Research in Travel Writing* (geredigeerd door Peter Hulme en Tim Youngs; sinds 2011 een tweetal volumes per jaar).

onderzoeksobject is,[70] impliceert ook dat het veld van de *travel writing studies* raakt aan en overlapt met andere bloeiende onderzoeksvelden als de *postcolonial studies*, *gender studies*¸ *tourism studies, mobilities studies, migration studies, nationalism studies, globalization studies, environmental studies*…[71]

Zoals Simon Cooke in *Traveller's Tales of Wonder* (2013, 5) stelt: 'Any summary account of the research area can only be partial, then.' Ik kom in dit proefschrift nog op verscheidene relevante studies terug. Hier wil ik de rest van de bespreking beperken tot de problemen die ik in de vorige paragraaf toelichtte. Dat de studie van reisliteratuur inherent gepaard gaat met een fictionaliteitsproblematiek, wordt in de vele (grootschalige) studies over reisliteratuur vlijtig bediscussieerd – vaak ergens in een of andere 'generische' introductie. Carl Thompson, bijvoorbeeld, schrijft in het eerste hoofdstuk van *Travel Writing* (een van de meest uitgebreide en interessante generische besprekingen in zijn soort):

> The distinction between 'fiction' and 'non-fiction' in travel writing is not as clear-cut as one might initially assume. [...] At the very least, the inevitable filtering of the original travel experience gives a writer considerable scope to be, if not exactly deceitful, certainly economical with the truth. [...] A degree of fictionality is thus inherent in all travel accounts. Yet the extent to which travel writers weave fictional elements into their texts can of course vary greatly. At one end of the spectrum there are those writers who broadly seek to record faithfully their experiences, but who must necessarily edit, reconstruct, and so subtly distort, those experiences in the process of fashioning their narrative. At the other end of the spectrum, meanwhile, there are many writers who have more willfully invented details and anecdotes. [...] Most travel narratives should be regarded as 'fictions of factual representation' (Holland and Huggan 1998: 10), texts that for the most part offer us only the illusion of being faithful representations of the world. (27-30)

Onderzoekers erkennen het probleem dat dit met zich meebrengt voor een generische definiëring van reis-non-fictie. Ze spreken daarom meestal van reisverhalen die ze beschouwen als '*predominantly* factual' (Youngs 2013, 3; mijn nadruk), als 'des textes référentiels rapportant *en priorité* l'expérience d'un déplacement dans l'espace' (Tinguely 2006, 55; mijn nadruk). Zelden is het evenwel duidelijk op basis van welk criterium ze dat oordeel dan vellen. Als er aan reisverhalen gerefereerd wordt die de onderzoekers als (hoofdzakelijk) fictioneel beschouwen, dan gebeurt dat vaak in het licht van die fictionaliteitsproblematiek – Lucianus' *Alēthē diēgēmata* (2de eeuw) of Swifts *Gulliver's Travels* (1726)

[70] Vgl. bijvoorbeeld Schaff (2020, 3): 'Cultural Studies in particular has turned to travel writing as a genre which negotiates key issues of culture: identity, exchange, knowledge transfer, mobility, hegemony, the confrontation between the I and the Other, and much more. As a genre which by its nature reaches across borders, travel writing is always necessarily involved in processes of cultural translation, in consequence of which it mediates knowledge about the strange and unfamiliar.'

[71] Tot de *key texts* in het Angelsaksische taalgebied behoren onder meer: Edward Said, *Orientalism* (1978); John Urry, *The Tourist Gaze* (1990); Dennis Porter, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing* (1991); Marie-Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1992); James Buzard, *The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to 'Culture', 1800-1918* (1993); Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses on Displacement* (1996); Justin D. Edwards & Rune Graulund (red.), *Postcolonial Travel Writing. Critical Explorations* (2011).

worden bijvoorbeeld genoemd als parodie van de leugenachtige reisverslagen[72] – of het betreft korte verwijzingen naar dan wel opsommingen van canonieke werken, zoals die aan het begin van dit proefschrift (vgl. de idee van genresuggestie).[73]

Net als de fictionaliteitsproblematiek vormt ook de heterogene en potentieel onbegrensde aard van non-fictionele reisteksten een topos binnen het onderzoek naar reis-non-fictie. Vanuit historisch oogpunt kan het verslag van de reis immers talloze tekstvormen aannemen: scheepsjournalen, reisgidsen, journalistieke reportages, essays, korte verhalen, literaire reisboeken... In de Angelsaksische onderzoekstraditie wordt voor die generische problematiek bijna steeds aan een berucht citaat van de reisschrijver Jonathan Raban gerefereerd. Die noemde reisliteratuur ooit

> a notoriously raffish open house, where different genres are likely to end up in the same bed. It accommodates the private diary, the essay, the short story, the prose poem, the rough note and polished table talk with indiscriminate hospitality. (1987-1988, 253)

Die hybriditeit hangt samen met de heterogeniteit van de literaire reis. Die wordt emfatisch verwoord door de Franse Chateaubriand-specialist Philippe Antoine (2001, 5):

> Le récit de voyage fait partie de ces genres mêlés qu'aucune poétique ne saurait à première vue rigoureusement définir. De toute évidence, cet objet résiste à l'analyse, au point qu'on pourrait même douter de l'existence d'un genre viatique. Parlerons-nous de l'écriture d'un déplacement? Mais il est tellement de manières de parcourir un territoire et d'en rendre compte! […] On ne visite pas l'Italie comme on découvre le Nouveau Monde. Et les voyageurs sont eux-mêmes si différents: le promeneur, le pèlerin ou l'explorateur ne ramèneront pas les mêmes mots de leurs "voyage", parce qu'ils ne sont pas partis chercher les mêmes choses.[74]

Ook de vraag naar het aandeel van de reis leidt tot generische discussies binnen de *travel writing studies*. Zoals ik eerder al suggereerde, is er in elke reistekst een spanning aanwezig tussen het (persoonlijke) verhaal van een reis(beweging) en de (objectieve) informatie over de bereisde wereld die aan de lezer wordt meegedeeld. Barbara Korte (1996, 13) stelt in dat verband dat 'ein Reisetext ist nach gängigem Gattungsverständnis kein Bericht, wenn er die Reise nicht *erzählt*. Reiseberichte sind also zumindest in ihren Grundzüge *narrative* Texte, die die Reise als Handlung präsentieren'. Tim Youngs (2013, 6) maakt in hetzelfde verband een principieel onderscheid tussen dat wat hij 'travel narratives' noemt en 'one[s] of sojourn or residence'.[75] Een dergelijk onderscheid is echter niet aan de Nederlandse Rudi Wester

[72] Zie bijvoorbeeld Hulme & Youngs (2002, 5): 'Two particular modes of writing – forgery and its respectable cousin, parody – have specially close, even parasitic, relationships with travel writing, since the lone traveller bearing far-fetched facts from remote climes offers the perfect alibi for the forger and a tempting target for the parodist. Lucian's *True History* [...] was so supremely wrought that most subsequent travel parodies as mere variations on its themes: *Gulliver's Travels* (1726) is perhaps the most significant modern version.'

[73] Zie, naast de eerdere voorbeelden die ik in voetnoten 9-12 noemde, onder meer: Korte (2000, 8); Cooke (2013, 15).

[74] Vgl. Thouroude (2017, 29): 'L'usage actuel du terme voyage est en effet devenu extrêmement large et doit certainement garder cette généralité [...]. Le voyage désigne toute forme de déplacement dans l'espace, sans que cela ne détermine a priori aucune spécificité regardant la distance, l'intention, l'époque, la culture ou les résultats.'

[75] Er is 'no fixed period at which an account of a journey becomes one of settlement', stelt Youngs (2013, 7). Bij monde van Michael Kowaleski voegt hij er echter aan toe: 'No matter how much "inside" description a traveler employs in evoking another culture and its people, a crucial element of all travel writing remains the author's "visitor" status.'

(1992) besteed. Die meent immers dat 'een langdurig verblijf in een andere stad of een andere land' (79) eveneens als reis(verhaal) kan gelden. De eerder genoemde Carl Thompson (2011) is het meest inclusief van allemaal. Hij meent dat 'in certain extreme [non-narrative] forms, indeed, the writing might consist of nothing more than a simple list or catalogue of new data gathered on the journey' (10). En verder:

> Although most modern travel books will recount an actual journey undertaken by the author, and organise their narratives according to the itinerary of this journey, this is not always the case. Some will not describe any actual travelling, but just a period spent residing in an unfamiliar space. [...] In travel books that do narrate a journey, meanwhile that journey can be given a very different degree of prominence in the narrative. Sometimes it will figure greatly, and be the object of significant and sustained attention in the text. On other occasions, however, it will seem largely incidental, as the writer uses the travel theme as little more than a peg on which to hang a series of essays or reflections, which may well be largely unrelated to the journey being taken. (18)

Nog twee opmerkingen zijn hier met betrekking tot de reisconceptualisering van belang. Ten eerste vertrekken literatuurwetenschappers die reis-non-fictie bestuderen steevast van de impliciete veronderstelling dat de reis niet louter ruimtelijk, maar ook feitelijk en fysiek is. Ze wijzen echter ook vaak op een tweede vorm van 'reizen' die voor hun onderzoeksobject van belang is: de symbolische, metaforische, psychologische 'reis naar binnen'.[76] De confrontatie met de Ander en de diverse reiservaringen leiden immers niet zelden tot de verkenning van innerlijke 'gebieden', tot introspectie en (zelf)reflectie, en tot een vorm van persoonlijke, zo je wil 'temporele' ontwikkeling.[77] We zullen die symbolische invulling van de reis ook in andere onderzoekstradities nog regelmatig tegenkomen.

Ten tweede zijn er wat de meer 'narratieve' bespiegelingen over de reis betreft, nog een aantal andere gerichtere bijdragen te noemen, die deels aansluiting vinden bij het onderzoek dat ik in 3.3.1 zal toelichten. Ten eerste is er een essay van de Franse onderzoeker Roland Le Huenen, 'Qu'est-ce qu'un récit de voyage?', dat in 1990 verscheen in het themanummer van het tijdschrift *Littérales* over *Les modèles du récit de voyage*. In het artikel noemt Le Huenen het *récit de voyage* een 'genre sans loi' en 'fuyant' (14), maar verkent hij desalniettemin enkele 'usages dominants' en 'structures spatiotemporelles' (15) van het reisverhaal.[78] Zo benadrukt hij het belang van de blik en (het meedelen

[76] Tim Youngs (2013, 102-113) spreekt bijvoorbeeld van 'the journey/voyage into the self' en 'inner/inward journey' in moderne reisliteratuur zoals Graham Greenes *Journey Without Maps* (1936); Jean-Claude Berchet (1983) belicht de 'voyage vers soi' in Chateaubriands *Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1811); Gerhard Lauer (2011) spreekt over het 'Reisen zum ich' en 'de Wendung der Reise nach Innen' in 19de-eeuwse reisliteratuur; en Rudi Wester (1992, 78) wijst op de 'innerlijke reis' in Lieve Joris' *Een kamer in Caïro* (1991).

[77] Zoals gezegd wordt die subjectieve dimensie van de reis vooral belangrijk voor non-fictionele reisliteratuur uit de moderne periode. Voor de meeste onderzoekers tekenen de eerste signalen van de subjectivering zich af met de opkomst van de Romantiek. Carl Thompson (2016, 198-199) stelt evenwel: 'In its literary branch, then, travel writing has become a more overtly autobiographical form than it was in earlier eras; indeed, a commonplace of the genre is now the recounting of a process of personal transformation, an inner journey that ostensibly runs alongside the literal journey described in the text. Although often described as a Romantic trope, such accounts of growth and maturation are actually very rare in Romantic-era travel writing; arguably it was only through the influence of early twentieth-century travel writers like Graham Greene that this tendency became more pronounced. By the late twentieth century, however, such 'inner journeys' were a staple feature of the genre.'

[78] Le Huenen (1990, 11) noemt 'l'*Histoire* d'Hérodote et l'*Anabase* de Xénophon [...] peut-être les premières manifestations'.

van) kennis over de wereld in reis-non-fictie. La 'composante descriptive' (14), die volgens Le Huenen in fictie van ondergeschikt belang is, is voor het reisverslag essentieel: 'C'est par la description que le savoir circule dans le texte.' (19) Ze zorgt wel voor 'une pause qui vient d'arrêter la structure consécutive du récit' (20), waardoor een spanning tussen de descriptieve en narratieve dimensie van het reisverhaal ontsaan.[79] Over die narratieve structuur schrijft Le Huenen:

> Tout voyage implique certes un départ et une arrivée ou un retour, un commencement donc et une fin, en un entre-deux constitué par une succession d'épisodes. [...] L'ordre du récit de voyage est avant tout chronologique. [...] Rares sont les phénomènes d'achronies, rares sont les ellipses et quand ces dernières se produisent c'est qu'elles correspondent à des lacunes du voyage et de la découverte. [...] Le voyage est bien un itinéraire [...]. A chaque instant son lieu, à chaque quantième son espace. [...] Toute lecture de récits de voyages se doit de tenir compte du caractère équivoque de ces relations, de ce modèle en chiasme où temps et espaces dans leurs rapports réciproques sont simultanément et concurremment forme et contenu. C'est reconnaître par la mème occasion qu'au principe logico-temporel qui régularise le récit fictif, le récit de voyage substitue une structure narrative de type temporo-spatial. (23-25)

Zowel die basale reisopvatting – een combinatie van vertrek, etappes en aankomst/terugkeer – als die beklemtoning van de interactie tussen tijd en ruimte, zullen we in wat volgt nog regelmatig tegenkomen. We zien het bijvoorbeeld ook voor een tweede voorbeeld hier. Het betreft een intrigerende lezing van de Duitse literatuurwetenschapper Ottmar Ette getiteld 'Kartierung einer Welt in Bewegung', die als essay verscheen in zijn *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika* (2001). De focus van Ettes boek ligt op ruimtelijkheid, beweging en (literaire) dynamiek, en in zijn essay verkent hij die aspecten in het reisverhaal – in het bijzonder uit de 18de en 19de eeuw. 'Der Reisebericht', stelt hij immers, 'ist im Grunde jene Art des literarischen und wissenschaftlichen Schreibens, in dem sich das Schreiben seiner Raumbezogenheit, seiner Dynamik und seiner Bewegungsnotwendigkeit vielleicht am deutlichsten bewußt wird.' (22)

Ettes bespreking omvat grosso modo vier delen. In de eerste plaats bespreekt hij enkele ruimtelijke 'Dimensionen des Reiseberichts' (25-36), die ogenschijnlijk ook de vorm krijgen van generische facetten: de vier gekende dimensies – lengte en breedte (bv. het motief van de kaart); hoogte (bv. het motief van de bergbeklimming); en tijd (vgl. supra) – naast de sociaal-maatschappelijke dimensie, het belang van de poëtische verbeelding (met de spanning tussen feit/fictie), de literaire ruimte (inter- en intratekstuele verwijzingen), de generische ruimte (generische verwijzingen) en de culturele ruimte (die alle andere dimensies doorkruist). Nadat hij, ten tweede, de spanning tussen feit en fictie verder uitgediept heeft (37-38)[80] belicht hij de voornaamste 'Orte des Reiseberichts': 'Abschied', 'Höhepunkt', 'Ankunft' en 'Rückkehr' (48-62).

---

[79] Voor Le Huenen (1990, 20) bestaan er 'trois options narratives' voor de schrijver-reiziger: 'rendre explicite la malaise, voire le conflit entre récit et description'; '[marquer] délibérément l'avantage que prend tantôt le récit sur la description'; of '[marquer] délibérément l'avantage que prend [...] tantôt la description sur le récit'.

[80] 'Reiseliteratur' noemt Ette (2001, 43) 'friktionale Literatur'. Hij alludeert in zijn bespreking tevens kort op 'die [intensiven und komplexen] Beziehungen [...] zwischen Reisebericht und Roman' (38). Zie daarvoor paragraaf 3.2.3 in deze inleiding.

Aan het einde van zijn essay bespreekt Ette enkele 'Grundfiguren reiseliterarischer Bewegung', bewegingsvectoren van literaire reizigers die tevens 'Bewegungen des Verstehens im Raum' (63) zijn (62-80). Zo spreekt hij over 'der Kreis', waarbij er een ruimtelijke terugkeer aan het einde van de reis is en waarbij 'das Vor-Gewußte' van de reiziger, 'in Form einer Bibliothek auf die Reise mitgenommen, [...] der hermeneutischen Kreisbewegung folgend auf die empirisch erfahrene Realität übertragen [wird]' (66). Ettes bespreking van de reisbewegingen blijft af en toe ietwat vaag (het wordt niet duidelijk hoe zulke vectoren in literatuur kunnen worden herkend), maar is desalniettemin interessant – zeker omdat hij hier en daar suggereert dat die bewegingen ook herkend kunnen worden in fictionele literatuur.[81] Dat gegeven werkt hij echter niet uit. Zelf zal ik dat wel doen: ik kom dan ook op Ettes conceptualisering terug wanneer ik mijn eerste deel de literaire reis conceptualiseer.

3.2 Non-fictionele reisliteratuur en (reis)fictie in interactie

In mijn terminologisch overzicht verwees ik reeds naar Jan Borms veelgeciteerde bijdrage 'Defining travel: On the travel book, travel writing and terminology', die in 2004 verscheen in de essaybundel *Perspectives on Travel Writing* (Hooper & Youngs (red.)). Borm gaat in die bijdrage in de eerste plaats op zoek naar definities van de concepten *travel book* en *travel writing*. Het *travel book* definieert hij na enige overwegingen als

> any narrative characterized by a non-fiction dominant that relates (almost always) in the first person a journey or journeys that the reader supposes to have taken place in reality while assuming or presupposing that author, narrator and principal character are but one or identical. (17)

Borm contrasteert het genre van het *travel book* op die manier met reisverhalen als *Moby Dick* en *Gulliver's Travels*, waarvan de lezer veronderstelt dat het om fictieve protagonisten gaat, wier reis niet in werkelijkheid heeft plaatsgevonden. Wel meent hij dat non-fictionele en fictionele reisverhalen samen behoren tot *travel literature* of *travel writing*, 'an overall heading for texts whose main theme is travel' (19). Borm stelt evenwel nadrukkelijk dat die laatste groep – in tegenstelling tot het *travel book* – vanwege zijn diversiteit geen echt 'genre' kan genoemd worden (13).[82]

[81] Zo gebruikt hij Denis Diderots *Jacques le Fataliste et son maître* (1796) om de reisbeweging 'Das Springen' te illustreren. In die zin sluit Ette ten dele aan bij het type secundaire literatuur dat ik zo dadelijk bespreek.

[82] Interessant in dit verband is ook de publicatie *Talking about Travel Writing. A conversation between Peter Hulme and Tim Youngs*. In deze dialoog, die in 2007 verscheen in de reeks *Issues in English*, discussiëren Hulme en Youngs onder meer over de reikwijdte van *travel writing*. Terwijl Peter Hulme meent dat fictionele reizen niet tot *travel writing* kunnen behoren op basis van de al eerder geciteerde reis- en fictionaliteitsargumenten – 'there is almost no statuesque literature' (3) en 'all travel writing involves an explicit or implicit truth claim' (3) – laat Tim Youngs de deur wat meer open. 'There are texts', schrijft hij, 'that were once accepted as fact, and that are now treated as fiction', en hoewel 'movement is vital to so much literature [....], I have found [...] that years of reading and writing on travel narratives have made much more attuned to the presence and role of journeys in literature that isn't travel writing' (4 & 5). Youngs meent dan ook dat er in de nabije toekomst bij literatuurwetenschappers 'a greater awareness' zal zijn 'of metaphors and motifs of travel in other forms of writing (novels, poems, autobiographies, and so on)'(10) – een stelling waar dit proefschrift in ieder geval recht aan doet.

Borms inclusieve visie wordt min of meer in de onderzoekspraktijk gebracht door twee verwante vormen van secundaire literatuur. Ten eerste bestaan er verscheidene *edited volumes* die zich richten op 'reisliteratuur' in de brede zin of 'de reis in literatuur', waarbij in een hybride groep essays niet alleen non-fictionele reisverslagen aan bod komen maar ook fictionele romans.[83] Ten tweede zijn er studies die een aantal reisliteraire casussen benaderen vanuit een concreet perspectief – in het bijzonder de aard van de reis, (aspecten van) de fictionaliteitsproblematiek en een cultuurhistorische dimensie – waardoor de relevantie van het onderscheid tussen fictie en non-fictie schijnbaar vervaagt. Aansluitend bij die twee types studies behandel ik in deze paragraaf nog een derde groep, waarin de reis, non-fictionele en fictionele literatuur samenkomen: onderzoek dat reis-non-fictie nadrukkelijk plaatst naast 'de roman' of fictie *tout court*. De opzet van dat onderzoek suggereert én ondermijnt op hetzelfde moment het generische bestaan van imaginaire reisliteratuur.

3.2.1 *Edited volumes* over reisliteratuur/ de reis in literatuur

Als voorbeelden van de eerste groep, de *edited volumes*, kunnen niet toevallig twee Duitse bundels genoemd worden: *Literatur und Reise* (Moennighoff, Von Bernstorff & Tolen (red.) 2013) en *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne* (Holdenried, Honold & Hermes (red.), 2017). Daarbij aansluitend zijn er onder meer de volumes *Métamorphoses du récit de voyage* (Moureau (red.) 1986), *Travel Fact and Travel Fiction* (Von Martels (red.), 1994); *Voyages and Visions* (Elsner & Rubiés (red.) 1999), *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions* (Moroz & Sztachelska (red.) 2010) en – zij het op een iets eigenzinnigere manier – het Nederlandstalige *Literaire reizen* (Leeman e.a. (red.) 1979). Het zou me te ver leiden om iedere bundel afzonderlijk en diepgaand te bespreken. Zoals wel vaker het geval is bij *edited volumes*, betreft het nogal bonte verzamelingen van essays: de auteurs kiezen voor op zichzelf staande casussen en benaderen die vanuit een individuele aanpak. Ik focus me daarom opnieuw op enkele grotere lijnen en algemene vaststellingen, die aansluiting vinden bij de vier generische kwesties die ik eerder beschreef.[84]

Om te beginnen weerspiegelen de *edited volumes* indirect de alomtegenwoordige verscheidenheid van de (fictionele en non-fictionele) reis en haar verschijningsvormen. Die heterogeniteit wordt vaak in de inleidingen van de bundels expliciet beklemtoond en gaat ten koste van een vorm van (generische) coherentie. Moennighoff, Von Bernstorff en Tolen (2013, 5-6) stellen in de inleiding van *Literatur und Reise* bijvoorbeeld:

> Diejenigen Texte, die die Reise zu ihrem bestimmende Thema machen und darum zurecht als Reiseliteratur bezeichnet und als literarische Gruppe behandelt werden, stellen ein buntes und

[83] Ik richt me hier op *edited volumes* die nadrukkelijk de reis en literatuur in een brede zin verbinden. Dat neemt niet weg dat er nog andere essaybundels zijn die voor onderzoek naar reisfictie interessant zijn, maar die een iets andere of specifiekere focus hebben. Die bespreek ik binnen andere categorieën.

[84] Wanneer ik voorbeelden bespreek, vermeld ik steeds in de hoofdtekst of in een voetnoot wie de bijdrage schreef en in welke essaybundel die opgenomen is. Volledige bibliografische verwijzingen van de *edited volumes* en bijdragen werden opgenomen in de literatuurlijst aan het eind van dit proefschrift.

> vielseitiges Ganzes dar. Das betrifft bereits die Gattungen. Die Unterscheidungen in Reiseroman und Reisebericht, in Reiseskizze, Reiseessay, Reisetagebuch und Reisenotat, so sinnvoll sie sind, geben nur einen vorläufigen Aufschluss über die Heterogenität der Reiseliteratur, aber immerhin doch so viel zu erkennen, dass diese nicht über einen Kamm zu scheren ist. Das betrifft natürlich auch die außerliterarische Bedeutung, die das Reisen zu unterschiedlichen Zeiten und für unterschiedliche Menschen hat und hatte [...]. Die Rolle des Reisenden in der Literatur ist so vielgestaltig wie seine Fortbewegungsart vielseitig. [...] Es ist die Gestaltungsvielfalt die den Reize der Reiseliteratur ausmacht. (5-6)[85]

De bijdragen uit de bundels die zich lijken te focussen op epiek of 'fictionele' romans, bespreken uiteenlopende teksten. Zo zijn er analyses van Apollonios van Rhodos' *Argonautika* (3de e.v.Chr.)[86], Virginia Woolfs *The Voyage Out* (1915)[87], Alfred Besters *Tiger! Tiger!* (1956)[88], Cyrano de Bergeracs *L'Autre Monde* (1650)[89], Wolfgang Herrndorfs *Tschik* (2010)[90] en Guy de Maupassants *Une Vie* (1883)[91]. In *Metamorphoses of Travel Writing* wordt zelfs moderne reispoëzie behandeld[92], terwijl we in *Voyages en Visions* verwijzingen vinden naar een film als *Total Recall* (1990)[93].

Opvallend is dat de bijdragen waarin (ogenschijnlijk) fictionele teksten centraal staan, bijna steeds in de (ruime) minderheid zijn ten opzichte van de bijdragen over non-fictie. *Métamorphoses du récit de voyage* biedt met zes van de twaalf bijdragen over fictie een aardig tegengewicht, al richten vier van die zes essays zich wel op de groep *voyages imaginaires* uit de 17de en 18de eeuw die ik later nog bespreek.[94] De enige echte afwijking van de regel is het boekje *Literaire reizen* (Leeman e.a. (red.)),

---

[85] Op soortgelijke wijze benadrukken Holdenried, Honold & Hermes (2017) dat 'umfasst demnach sowohl Reisehandbücher und wissenschaftliche Reisewerke, etwa Forschungstagebücher, als auch dezidiert literarische Reisebeschreibungen sowie Romane, Erzählungen, Essays und Gedichte, in denen tatsächliche oder erfundene Reiseerlebnisse gestaltet werden' (11) en willen ze onder meer ook de 'große Bandbreite medialer Inszenierungen von Reiseerfahrungen' behandelen (14). Sztachelska (2010, xi) verwijst expliciet naar Jan Borm om haar bundel in te leiden, een bundel die zich richt op 'whole areas within the field of travel writing studies which are still largely unexplored', zoals 'poetry and tragedy in travel writing, but also travel writing texts written in languages other than English, within different literary traditions' (2010, ix). Ook Von Martels (1994, ix) stelt dat 'travel writing seems unlimited in its forms and expression' en noemt voor de klassieke traditie onder meer 'Pausanias' guidebook', 'history books like that of Herodotus', 'the epics of Homer en Virgil in which travel is an important element' en 'in prose [...] the adventurous stories of Alexander's travels, Lucian's *True History*, and Apuleius's *Golden Ass*'. En Brunel (1986, 8) noemt in de inleiding op *Metamorphoses du récit de voyage* 'la littérature de voyage en quelque sorte boule de neige. Non seulement les ouvrages précédents peuvent servir de guide au voyageur [...], mais encore le récit de voyage nouveau s'enrichit de leur substance'. De precieze conceptualisering van de begrippen 'littérature de voyage' en 'récit de voyage' (beide nu eens exclusief-factueel, dan weer inclusief) en 'voyage imaginaire' (nu eens uitsluitend doelend op de verlichtingsreizen, dan weer breder) is in de bundel wel niet helder en consistent.

[86] Harder in: Von Martels.

[87] Pieper in: Moennighoff, Von Bernstorff & Tholen.

[88] James in: Elsner & Rubiés.

[89] Prévot in: Moureau

[90] Hermes in: Holdenried, Honold & Hermes.

[91] Kralkowska-Gątkowska in: Moroz & Sztachelska.

[92] Bijvoorbeeld Ambroży-Lis, over twee 'road poems' van William Carlos Williams (1923) en Rosmarie Waldrop (1978). Vgl. tevens White in: Moureau.

[93] Boddy in: Elsner & Rubiés.

[94] Meer bepaald Blondels bijdrage over illustraties van *l'homme volant* in *The Life and Adventures of Peter Wilkins* (Paltock 1751); Prévots eerder genoemd essay over Cyrano de Bergerac; en Racaults bijdrage over het spel met feit/fictie in de voorwoorden uit 17de- en 18de-eeuwse imaginaire reisverhalen. Ook Robins bijdrage over Jules Vernes 19de-eeuwse *Voyages extraordinaires* wordt nadrukkelijk in die traditie geplaatst. De enige uitzonderingen

waarin we ook een uitzonderlijke bespreking van Nederlandstalige reisfictie terugvinden.[95] Het boekje betreft een bundeling van zes lezingen die in 1979 werden gehouden aan de school voor Taal- en Letterkunde in Den Haag. De bijdragen focussen zich respectievelijk op: de 'levensreis' in teksten als de *Odysseia* (8ste e.v.Chr.), de *Aeneis* (19 v.Chr.) en (in mindere mate) Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966); op *De reis van Sint-Brandaan* (12de eeuw); op *The Pilgrim's Progress* (1678); op Goethes *Italienische Reise* (1816-1817); op Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932) en op T.S. Eliots *The Waste Land* (1922).[96] De lezingenreeks linkt de idee van een 'literaire reis' impliciet aan fictieve vertellingen over fictieve personages (vgl. supra). Hoewel de mythische figuur van Sint-Brandaan enige historische gronden heeft,[97] past vooral de bijdrage over Goethe daardoor wat minder in het rijtje. Dat beseft ook Max Hans Würzner, die zijn voordracht niet toevallig opent met volgende zinsnede:

> Het onderwerp van deze reeks lezingen luidt: "literaire reizen". Men zou zich kunnen afvragen of het wel juist is hierbij Goethes *Italienische Reise* te behandelen. Want Goethe heeft immers in de jaren 1786/1788 een reis naar Italië gemaakt, waarvan "de Italienische Reise" het verslag is. Een reisverslag heeft met een literaire reis, als ik het goed begrijp, weinig te maken.

Würzner laat vervolgens wél zien dat Goethes boek, vanwege het verhalende en subjectieve karakter, 'geen zuiver niet-fiktionele tekst' is (Würzner 1979, 54).

Een dergelijke focus op de spanning/interactie tussen feit en fictie in reisliteratuur of op mogelijke grensgevallen zien we in nog andere essaybundels terugkeren. Dat is zeker zo voor Zweder von Martels' *Travel Fact and Travel Fiction* (1994). In de inleiding op de bundel gaat Von Martels dieper in op de vier kernthema's die de ondertitel van de bundel vormgeven en die als een rode draad door de essays lopen: de interactie tussen '*observation* and *scholarly discovery* on the one hand and *fiction* and *literary tradition* on the other' (xiv).[98] Meer in het algemeen, en in het verlengde van de

zijn Taittingers essay over *Voyage où il vous plaira* (De Musset, Stahl & Johannot, 1856) en Gicquels bijdrage over *Erec et Enide* (Chrétien de Troyes, 12de eeuw).

[95] Nederlandstalige non-fictionele reisliteratuur komt wel aan bod, vooral dan in Von Martels *Travel Fact and Travel Fiction* (vgl. noot 65).

[96] Voornoemde bijdragen werden respectievelijk geschreven door Leeman, De Haan, Fry, Würzner, Kummer en Stam.

[97] Meer bepaald de 6de-eeuwse Ierse abt en heilige Brandaan van Clonfert. Al kort na diens dood circuleerden verhalen over diens legendarische reizen in Ierland en daarbuiten. In de 10de-eeuw komen we voor het eerst een schriftelijke versie tegen: het Latijnse *Navigatio sancti Brendani abbatis*. In het verhaal verlaten Sint-Brandaan en een groep monniken op instignatie van de heilige Barinthus het Ierse vasteland om overzees op zoek te gaan naar het paradijselijke *terra repromissionis sanctorum*. Vanaf de 12de eeuw verschenen diverse volkstalige vertalingen, versies en herwerkingen van de Brandaanstof. Tot de bekendste Brandaanreizen behoren het Anglo-Normaanse *Le Voyage de saint Brendan* (van de hand van de 12de-eeuwse monnik Benedeit) en het Middelnederlandse *Van Sente Brandane* (ook afkomstig uit de 12de eeuw). In die laatste tekst (en bij uitbreiding de hele Middelfrankische tak van Brandaanreizen) wordt Brandaan door een engel tot de reis veroordeeld, omdat hij uit ongeloof een boek vol wonderen in het vuur had geworpen. Als straf moet hij met zijn eigen ogen de wonderlijke wezens en plaatsen gaan aanschouwen die God geschapen heeft: onder meer een griffioen en een reusachtige walvis (Strijbosch 1995; Van Oostrom 2006, 185-194).

[98] Vgl. tevens: Tholen en Schärf in: Moennighoff, Von Bernstorff & Tholen (over respectievelijk W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* en Chatwins *The Songlines*); Kirchstein in: Holdenried, Honold & Hermes (over Curzio Malapartes *Kaputt*); Aleksandrowics-Pędich in: Moroz en Sztachelska (over Tocarczuks 'non-fiction novel' (247) *Bieguni*); en Robin en Racault in: Moureau (over de spanning tussen feit en fictie en tussen wetenschap en verbeelding bij respectievelijk 18de-eeuwse reisteksten en Jules Verne).

eerder genoemde dominantie van non-fictie, hebben heel wat bijdragen over fictie een sterke cultuurhistorische of autobiografische inslag. Daarmee bedoel ik: er wordt specifiek ingezoomd op de representatie van bepaalde culturele (reis)fenomenen in de reisteksten – zoals bijvoorbeeld de opkomst van bepaalde reismethodes en toerisme – en/of op de wijze waarop (reizen uit) het leven van een auteur samenhangen met of weerspiegeld worden in het fictionele oeuvre. Zo verkent Eckhard Schumacher in een analyse van Kafka's *Amerika* (1927) Amerikamigratie en -toerisme (in: Holdenried, Honold en Hermes) en staat het 'omgekeerde' Europatoerisme centraal in Kasia Boddy's bespreking van naoorlogse Amerikaanse reisfictie en -film (in: Elsner & Rubiés).[99] Heidi Gidion meent dan weer 'Spuren' (254) van een Ruslandreis van Lou Andreas-Salomé te ontwaren in niet alleen het reis-non-fictionele oeuvre van de auteur, maar ook haar romans *Ma* en *Ródinka*, terwijl Jan Lokin Charles 'Dickens' literary reaction' onderzoekt op 'the coming of the train and the relentless laying of the iron road' (in: Von Martels, 221) tegen de achtergrond van Dickens' eigen reizen.

Behalve die fictionaliteits- en contextuele benadering zijn er nog twee andere benaderingen die meerdere stukken met elkaar delen. Ten eerste, aansluitend bij de kwestie van de reisconceptualisering, zijn er een aantal bijdragen die de focus leggen op de figuurlijke en symbolische dimensie van het reizen. Dat is zeker zo in de bundel *Literaire reizen*, waaruit ik eerder al Stams stelling citeerde dat wat lezers 'doet terugkeren' tot literaire reizen 'de symbolische uitbeelding' is 'van de levensgang van de mens van geboorte tot dood, of van de Stad des Verderfs tot het Hemelse Jeruzalem'.[100] Ten tweede, en aansluitend bij de heterogeniteitsproblematiek, leggen een aantal bijdragen een specifiek-generische focus. Niet zozeer de (algemene) idee van 'reisfictie' wordt dan bestudeerd, maar wel een specifiek soort (verhalen over) reizen, of een genre dat schijnbaar verwant is aan (mijn opvatting van) imaginaire reisliteratuur. Er is Piepers analyse van Woolfs *The Voyage Out* als een mengeling van 'Bildungsroman', 'Künstlerroman' en 'Gesellschaftsroman' (in: Moennighoff, Von Bernstorff & Tholen); James' studie van interstellaire reizen (in: Elsner & Rubiés); De Haans bespreking van *De reis van Sint-Brandaan* als 'zeemansverhaal' (in: *Literaire reizen*); Racaults verkenning van (voorwoorden van) imaginaire reisverhalen 'in de enge zin' (in: Moureau); Aerts' overzicht van de 'Alexanderromance' (in: Von Martels); Irina Fuchs bespreking van 'der historische Raumfahrtroman' (in: Holdenried, Honold & Hermes); Kralkowska-Gątkowska's analyse van de huwelijksreis in romans van Henryk Sienkiewicz en Guy de Maupassant (in: Moroz & Sztachelska); enzovoort.

[99] Het volume *Voyages and visions*, dat als ondertitel *Towards a Cultural History of Travel* draagt, is als geheel het sterkst cultuurhistorisch gericht. Zoals Elsner en Rubiés (1999, 4) in de inleiding schrijven, wil het boek 'the construction of modernity' belichten 'through a cultural history of travel', waarbij 'travel literature exemplifies the multiple facets of modern identity'. Naast Boddy's bijdrage focust James zich in een 'fictionele' bijdrage op interstellaire reisverhalen, tegen de achtergrond van (de wetenschap achter) werkelijke ruimtereizen.

[100] Zie bijvoorbeeld Leemans' analyse van de levensreis in enkele oude en recente verhalen, en Fry's allegorische bespreking van *The Pilgrim's Progress*. Vgl. tevens Brusberg-Kiermeiers analyse van *Jane Eyre* (in: Moennighoff, Von Bernstorff & Tholen), over de verschillende 'Stationen der Reise' in Jane's 'spirituelle Odyssee zur Selbstbildung' (57); en Gicquels bespreking van *Eric et Enide* (in: Moureau), over de (christelijke) symboliek van de circulaire ridderqueeste.

Al die verschillende benaderingen van reisfictie – in het bijzonder het cultuurhistorische 'non-fictionele' lezen, de nadruk op reissymboliek en -metaforiek, en de generische specificering – zullen we ook in andere vormen van onderzoek nog vaak zien terugkomen.

3.2.2 Focusstudies

Een tweede groep studies die ik in deze paragraaf wil bespreken, sluit naadloos aan bij de tendensen binnen de *edited volumes*. Ze omvat monografieën die, vaak op een ietwat gefragmenteerde manier, een reeks fictionele en non-fictionele casussen bespreken van een bepaald type reistekst. Hoewel de auteurs in mindere of meerdere mate aandacht besteden aan tekstuele strategieën, gebeurt dat steeds nadrukkelijk tegen een cultuurhistorische achtergrond en met reflecties over de fictionaliteitsproblematiek – twee dimensies die impliciet de combinatie van fictionele met non-fictionele reisliteratuur 'rechtvaardigen'. Ik licht er, ter illustratie, vijf van zulke studies uit: Robert Foulkes *The Sea Voyage Narrative* (1997), Karen Lawrence' *Penelope Voyages. Women and Travel in British Literary Tradition* (1994), Stephanie Schaefers' *Unterwegs in der eigenen Fremde. Deutschlandreisen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2010), Alison Russells *Crossing Boundaries. Postmodern Travel Literature* (2000) en Stephen M. Levins *The Contemporary Anglophone Travel Novel. The Aesthetics of Self-Fashioning in the Era of Globalization* (2008).

Robert Foulke legt zich in *The Sea Voyage Narrative* (1997) toe op oude en recente verhalen over zeereizen 'with both historical and literary ancestry' (xv). Hij noemt de 'sea voyage narrative' een 'clearly definable genre' dat deel uitmaakt van 'sea literature' – een categorie die hij, 'like the larger travel literature that includes it', niet zozeer als een genre beschouwt maar als 'a broadly descriptive category with clear but limited usefulness' (xiv). Met betrekking tot zijn eigen groep teksten stelt Foulke dat het vooral 'the symbiosis of literature and history, imagination and experience, fiction and autobiography' is die 'sea voyage narratives much of their power' (xv) geeft. Een bijzondere nadruk legt Foulke dan ook op 'the conditions of [sea] voyaging during various areas' (26). Hij wil immers de 'context of interpretation' (17) bieden die veel contemporaine lezers missen bij het lezen van zeereisverhalen. Zo zijn bepaalde types zeereizen (zoals oceaanlijners) verdwenen, refereren teksten aan specifieke zeevaartterminologie die de gemiddelde lezer niet kent, worden gebeurtenissen op zee verhaald waarvan hedendaagse lezers de precieze implicaties niet kunnen vatten, enzovoort. In zijn analyse van de *Odysseia,* bijvoorbeeld, belicht Foulke uitvoerig de antieke geografie en topografie van het Middellandse Zeegebied (vgl. supra), terwijl hij in een bespreking van *Moby-Dick* laat zien hoe 'Ishmael's metaphoric leaps and bounds are grounded in human experience at sea' (129), in het bijzonder de 19de-eeuwse walvisvaart.

De studie van Karen Lawrence (1994) situeert zich op het terrein van de *gender studies*. Ze bestudeert negen Britse reisteksten die geschreven zijn door vrouwen en waarin vrouwelijke protagonisten op reis gaan. Daarmee bieden de teksten een tegengewicht voor het 'Western cultural

truism that Penelope waits while Odysseus voyages' (ix). Lawrence hanteert, zoals in mijn terminologisch overzicht werd aangegeven, een brede definitie van reisliteratuur: 'Travel writing [...] provides a particularly broad spectrum of generic possibilities – realistic and fantastic, "scientific" and sentimental, epistolary and narrative.' (xi) Ze overschrijdt maar wat graag de 'boundaries between fiction and non-fiction' (23), onder meer omdat 'fictional travel impinges on actual travel' (25).

Meer in het algemeen wil de onderzoekster laten zien dat 'the genres, plots, and tropes of travel and adventure have been "useful" for British women writers in supplying a set of alternative models for woman's place in society' (18). Tegelijkertijd etaleren de teksten volgens haar ook de '[cultural] constraints' die het leven van de 'traveler and travel writer' (21) kenmerken. Dat geldt niet alleen voor realistische en 'nonfictional travel narratives such as Wollstonecraft's *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* and Kingsley's *Travels in West Africa*':

> Even in the more fantastic forms of travel narratives, including proto-science fiction (such as Cavendish's imaginary voyage or Woolf's staging of Orlando's spatial and historical mobility), which would seem most exempt from the demands and contingencies of real travel, a sense of cultural obstacles and blockages seeps in. (19)

'What does bind together the fictional and nonfictional examples', stelt Lawrence, 'is their use of the figure of movement to explore pressing issues of personal and historical agency.' (xi)

Interessant voor dit proefschrift is dat Lawrence ook twee naoorlogse, postmoderne, experimentele 'travel novels' bespreekt: Christine Brooke-Roses *Between* (1968) en Brigid Brophy's *In Transit* (1969). In die romans wordt volgens Lawrence de 'well-plotted journey' met vertrek en aankomst gedeconstrueerd tot een nieuw soort 'journey without origin and telos' (208). Inhoudelijk bevinden de vrouwelijke reizigers zich in een identiteitsloos 'limbo of movement and disorientation' (210); formeel biedt de experimentele '"traveling" style' (221) een potentieel alternatief voor de 'masculine teleological paradigms' (218), ook al is het niet mogelijk voor 'an individual "feminine" signifier' (231) om volledig te ontsnappen aan de 'male-dominated' (228) talige en politiek-historische orde.

Meer nog dan Lawrence lijkt Stephanie Schaefers (2010) zich in haar doctorale studie van hedendaagse, fictionele en non-fictionele 'reizen door Duitsland' op de tekst te willen richten. Ze hanteert 'eine literarästhetische Annäherung' (31), maar die gaat – in het verlengde van de andere studies hier – nadrukkelijk gepaard met inzichten uit de 'komparatistische Imagologie'[101] en een 'kulturwissenschaftliche Perspektive' (16). Concreet bepaalt Schaefers drie basisdimensies van de reisstructuur: de 'Aufbruch', het 'Unterwegs' en de 'Rückkehr'. Ze gebruikt die om een diverse groep casussen uit de hedendaagse Duitstalige literatuur te analyseren. Daarbij combineert ze *Reiseberichte* en 'Reportage-Literatur' van Wolfgang Büscher en Wladimer Kaminer (*Mein deutsches*

[101] Algemeen gesteld onderzoekt de imagologie de (al dan niet stereotiepe) representatie van naties, culturen en de Ander in literatuur (zie o.a. Beller & Leerssen (red.) 2007; O'Sullivan 2015). Het heeft banden met de geokritiek, die ik in paragraaf 3.3.1 in deze inleiding bespreek. Op de discipline van de imagologie kom ik ook later, in het tweede deel van dit proefschrift, nog terug.

Dschungelbuch, 2003) met 'Reiseromane' van Sten Nadolny (*Er oder ich*, 1999) en Michael Lentz (*Liebeserklärung*, 2003).

Via die aanpak wil Schaefers in het bijzonder het 'Innovationspotential' (264) van reisliteratuur in het 'posttouristische' (22) tijdperk laten zien. 'In einer Zeit', schrijft ze, 'in der die Welt als umfassend erforscht und vereinnahmt gilt', wordt 'das Eigene verfremdet' en 'bietet sich für den Einzelnen vielleicht nur noch die Gelegenheit zu einer Begegnung mit sich selbst' (68; 41). De dialectiek tussen de externe, ruimtelijk-geografische reis en de innerlijke, symbolische beweging van de reiziger vormt zo – net als bij veel bijdragen uit de *edited volumes* – een rode draad in Schaefers' studie (die voor het overige erg ongelijksoortig is). De spanning tussen feit en fictie, die *Unterwegs in der eigenen Fremde* direct en indirect belicht, hangt daarmee samen. Niet alleen zetten non-fictionele reisverslagen in op de 'subjektiv-ästhetischen Ich- und Raumerfahrung' (171); de protagonisten van de reisromans die Schaefers gekozen heeft, blijken ook 'stets biografisch mit den Autoren vernetzt' (137). 'Die neuen "Helden" der Reiseliteratur', meent Schaefers uiteindelijk, 'sind stets Gestalten an der Grenze von Fiktion und Authentizität, literarische Imagination und Autobiografie.' (265-266)

Alison Russells *Crossing Boundaries. Postmodern Travel Literature* (2000) vertoont wel wat raakpunten met Schaefers aanpak. Russell focust zich op 'innovatieve' voorbeelden van non-fictionele reisliteratuur (3). Ze meent dat 'the way people travel and the way people experience the world are inextricably related to how they render the journey and the world in literature' (4). Het postmoderne tijdperk – dat gekenmerkt wordt door (post)toeristische oververzadiging en de complicaties van een (postindustriële) globalisering – heeft volgens haar dan ook aanleiding gegeven tot nieuwe vormen van 'postmodern travel literature' (7). Heden ten dage gaan reizigers op zoek naar 'unexplored territory' en 'alternative paths' (11) – niet alleen inhoudelijk, wat de reis betreft, maar soms ook formeel, in hun experimentele vorm.

Interessant voor dit proefschrift is dat Russell de vernieuwingen binnen de non-fictie nadrukkelijk verbindt met postmoderne fictie. 'Several postmodern novelists', stelt ze, 'responding to the changing circumstances and conditions of travel influenced a number of contemporary travel writers by demonstrating how innovative narrative forms and literary devices can resuscitate a dying genre.' (7) Om die reden bestudeert Russell in het eerste hoofdstuk twee 'travel novels' – William Gaddis' *The Recognitions* (1955) en Thomas Pynchons *V.* (1963) – waarvan ze de thematische en structurele kenmerken als voorbode voor de latere postmoderne non-fictie ziet. Zo omvat Gaddis' roman een kritiek op 'mechanized mass transportation that [...] distorts our experience of space and time or entirely deprives us of this experience' (36), wat vormelijk weerspiegeld wordt door 'abrupt shifts from one locale to another' (38) en het gebruik van 'self-reflexive [meaningless] language'. Het nog 'pessimistischere' en experimentelere *V.* parodieert inhoudelijk en vormelijk 'the modern museum', 'the tourist's favored destination' (54), waaruit een voorkeur voor (arbitraire) grenzen en het (dode) verleden blijkt.

Russells argument combineert een relatief duidelijk onderscheid tussen non-fictionele en fictionele reisverhalen dus met een focus op een interactie tussen de twee vormen. Niet toevallig geeft ze aan dat de romans van Gaddis en Pynchon 'huge amounts of historical material' opnemen 'to ground their fiction in something resembling actuality' (15), terwijl haar vier andere casussen – Chatwins *The Songlines* (1987), Lincoln en Slagles *The Good Red Road* (1987), Heat-Moons *PrairyErth* (1991) en William Vollmanns *The Atlas* (1996) – eveneens 'the distinction between fiction and non-fiction' problematiseren (19). Voor Russell vormt Vollmans boek het toppunt van die interactie en problematisering, waardoor ze 'a new category of writing' definieert: 'the travel narrative novel' (21). *The Atlas* is volgens Russell een gefragmenteerd relaas van 'the world as experienced by the author thus far, a verbal mapping of his physical and philosophical explorations of the globe' (156). De verschillende (reis)verhalen 'are presented like snapshots from the author's memory' (157) en 'portray a multitude of locations on this planet' (157) – als was het boek een fictionele 'master map of the world' (161). Welke vertellingen precies autobiografisch zijn en welke niet, is niet duidelijk en doet ook niet ter zake: 'Vollmann insists that we read his book without making any distinction between fact and fiction whatsoever' (159). In ieder geval suggereert Vollmanns boek dat 'travel writers' niet alleen het non-fictionele genre vernieuwen 'by employing experimental textual practice'; ze inspireren ook 'a new generation of travel novelists in a recursive path of influence that reveals the fluidity of contemporary writing about travel as well as its propensity for intergeneric mutation' (7).

De studie van Stephen Levin, tot slot, heeft een ietwat verraderlijke titel. *The Contemporary Anglophone Travel Novel* (2008) suggereert immers dat het om een onderzoek gaat naar hedendaagse, Angelsaksische reisfictie. Echter, Levin richt zich op 'narratives of adventure travel (2), waarbij hij niet alleen 20ste-/21ste-eeuwse fictionele romans bestudeert – onder meer Alex Garlands *The Beach* (1996) en Paul Bowles' *The Sheltering Sky* (1949) – maar ook non-fictionele 'travelogues' – onder meer Laurens Van Der Posts *Venture to the Interior* (1951) en Geoff Dyers *Yoga for People Who Can't Be Bothered to Do It* (2003). Ook bij Levin speelt het cultuurhistorische en (in dit geval wel erg) cultuurtheoretische kader een prominente rol. Het fundament is, net als bij Russell, de idee van globalisering (met daarbij aansluitend het toerisme en het laat-kapitalisme). Ook (de)kolonisering speelt in Levins argument een belangrijke rol.[102] Meer bepaald wil hij aan de hand van zijn corpus laten zien hoe het moderne tijdperk '[poses] unique limitations [...] for the fashioning of selfhood', waarbij de teksten 'a subculture of travel' illustreren 'in which self-annihilation emerges as a viable alternative to re-incorporation into the social order' (3). Een kernwoord in zijn studie is dan ook 'alienation'[103], de vervreemding die volgens Levin 'underwrites the impulse to travel' (20) en waaraan je niet kan ontkomen in 'an era of globalization that is characterized primarily, to these travelers, by deterriorialization and cultural sameness' (30). In *The Beach*, bijvoorbeeld, zijn de protagonisten

[102] Levin meent dat 'decolonization' intrinsiek vertrekt van 'a conception of modernity that valorizes authenticity as a cultural value but imposes strict limitations on expressive possibilities' (2-3).
[103] Voor het theoretische kader is onder meer Marx' theorie van de vervreemding van groot belang.

'alienated and searching for meaning' (60). Het schijnbaar utopische, van de wereld verwijderde strand waar ze terechtkomen, kan evenwel 'only be sustained through an unconscious substructure of paranoia and violence' (61).

Om deze paragraaf af te sluiten bespreek ik nog drie ietwat specialere bijdragen. Net als de zopas besproken studies combineren ze vanuit de specifieke focus die ze leggen non-fictie en fictie. Tegelijkertijd hebben ze evenwel ook een bredere reikwijdte, die zich vooral richt op de betekenis en de rol van het (literaire) reizen. Een eerste bijdrage betreft een essay van Tzvetan Todorov, getiteld 'Le voyage et son récit'.[104] Het essay verscheen als hoofdstuk in *Les morales de l'histoire* (1991), een verzameling essays die de relatie tussen ethiek en geschiedenis centraal stellen. In het verlengde van zijn boeken *La conquête de l'Amérique* (1982) en *Nous et les autres* (1989) richt Todorov zich in het eerste deel essays op interculturele relaties, en thema's als kolonialisme, etnocentrisme, racisme en het contact met de Ander – onder meer in het kader van historische (ontdekkings)reizen en de verslagen/reflecties daarover. In het essay 'Le voyage et son récit' ligt de klemtoon niet toevallig op het non-fictionele *récit de voyage*. Todorov, die zich als theoreticus ook bezighield met fictie, is zich echter wel degelijk bewust van het 'récit de voyage [...] imaginaire' (99).[105] De voornaamste link tussen de twee betreft volgens Todorov de al eerder der genoemde symbolische, metaforische dimensie van de reis. Het is die dimensie die hij in zijn essay in het bijzonder wil bekritiseren.

Al in de openingswoorden van zijn bijdrage legt Todorov de nadruk op de metaforische band tussen de reis en het leven. Daarbij vestigt hij de aandacht op de relatie tussen tijd en ruimte, alsook op de gevolgen van een metaforische conceptualisering voor wat ik hier de alomtegenwoordigheidsproblematiek genoemd heb:

> Qu'est-ce qui *n'est pas* un voyage? Pour peu qu'on donne une extension figurée à ce terme – et on n'a jamais pu se retenir de le faire – le voyage coïncide avec la vie, ni plus ni moins: celle-ci est-elle autre chose qu'un passage de la naissance à la mort? Le déplacement dans l'espace est le signe premier, le plus facile, du changement; or qui dit vie dit changement. Le récit aussi se nourrit du changement; en ce sens voyage et récit s'impliquent mutuellement. Le voyage dans l'espace symbolise le passage du temps, le déplacement physique le fait pour la mutation intérieure; tout est voyage, mais c'est donc un tout sans identité. Le voyage transcende toutes le catégories, jusqu'à et y compris celle du changement, du même et de l'autre, puisque dès la plus haute Antiquité on met côte à côte voyages de découverte, explorations de l'inconnu et voyages de retour, réappropriation du familier: les Argonautes sont grands voyageurs, mais Ulysses en est un aussi. (95)

De interactie tussen het letterlijke en figuurlijke reizen, het externe en interne, doordesemt ook de verdere reflecties van Todorov, die enkele 'catégories' wil onderscheiden 'qui permettent de caractériser

[104] Het is een essay waaruit onderzoekers wel vaker ietwat uit de context gerukte citaties halen.
[105] Wat de implementatie van fictie betreft: in het eerste essay van *Les morales de l'histoire* ('La Bulgarie en France') refereert Todorov kort aan Voltaires *Candide* (1759), terwijl de spanning tussen feit en fictie in reisverhalen (zowel het 'verzonnen' *Description de l'île Formosa en Asie* van G. Psalmanazar (1704) als de authentieke reisbrieven van Amérigo Vespucci) centraal staat in het eerste essay van het tweede deel ('Fictions et vérités').

les voyages particuliers' (97). Todorov maakt een distinctie tussen 'les catégories du spirituel et du matériel' (98), alsook het daaraan verwante 'rapport entre voyage intérieur et voyage extérieur' (99). Aan de hand van (meer) fictionele teksten – de *Odysseia*, Mandevilles 14de-eeuwse reizen, de middeleeuwse verhalen over de ridderqueeste naar de Heilige Graal en *Les Aventures de Télémaque* (Fénelon 1699) – en non-fictionele reizen – van schrijvers als Amerigo Vespucci en Antonia Pigafetta – beargumenteert Todorov dat iedere (vertelling over een) reis een spirituele en materiële dimensie heeft, 'seules varient les proportions et les hiérarchies' (98). In moderne tijden wordt tot Todorovs spijt de idee van een innerlijke reis echter meer gevaloriseerd dan het feitelijke reizen, waardoor 'le simple déplacement dans l'espace est déprécié' (100) en het werkelijke contact met de Ander terzijde wordt geschoven. Het '"vrai" récit de voyage' (106) – een uitdrukking waarmee Todorov, ietwat inconsistente, voornamelijk op non-fictie lijkt te doelen – wordt daarom gekenmerkt door een evenwicht tussen 'le sujet observateur' (het 'récit') en 'l'objet observé' (de 'voyage', 'un cadre et des circonstances extérieurs au sujet') (104), alsook door de nadrukkelijke aanwezigheid van het (radicale) Andere in de spatiotemporele vertelling.

Een tweede bijdrage betreft *Voguer vers la modernité* (2012) van de Franse onderzoekster Sylvie Requemora-Gros. De studie vindt aansluiting bij zowel de onderzoekstroom die ik hierna bespreek als bij het onderzoek naar imaginaire reisverhalen in de verlichting. *Voguer vers la modernité* is een monumentale, veelzijdige monografie, die verscheen in de eerder genoemde *Imago mundi*-reeks. Requemora-Gros richt zich specifiek op 'le voyage à travers les genres au XVIIe siècle' (15), waarbij ze een corpus van Franstalige, non-fictionele reisverslagen ('récits de voyage'/ 'genre viatique')[106], fictionele romans over reizen, theaterteksten en poëzie bestudeert. De tweede groep definieert ze als een groep romans waarin 'le voyage des héros [est] compris comme élément topique, structurel et thématique' (88)[107] en noemt ze – zij het slechts sporadisch – 'romans (de) voyage' en 'voyages imaginaire'. In het algemeen stelt Requemora-Gros:

> Le voyage en tant que structure et thème apparaît vite comme un 'archigenre', forme d'écriture se superposant aux genres traditionnels, les enrichissant et les limitant à la fois, mais aussi thème commun, ne laissant plus la possibilité d'une classification thématique stricte, où même la distinction entre voyage imaginaire et voyage réel n'est plus suffisante. (25)

In het eerste deel van haar onderzoek onderneemt Requemora-Gros een 'analyse générique essentiellement historique, descriptive et typologique' (35) van haar vier afzonderlijke corpora. Voor de 'poétique du voyage dans le roman' (77) keert ze terug naar de *Odysseia* en laat ze zien hoe de barokke roman de gefragmenteerde structuur van een raamvertelling heeft. Die structuur ligt in het verlengde van 'des grands romans grecs d'aventure maritime' (83), zoals Heliodorus' *Aithiopiká* (3de eeuw; vgl.

[106] 'Ces récits se déclarant comme authentiques, sont reçus comme tels à l'époque de leur parution, et également reconnus comme tels par la critique moderne' (17).
[107] In een echo van mijn bespreking van de problematische reisconceptualisering, benadrukt Requemora-Gros dat 'l'action' dus niet louter 'dans un cadre exotique' geplaatst wordt (88).

infra)[108] en staat in contrast met het 'récit de voyage linéaire' (82), die 'un trajet circulaire décomposé en séquences spatiales et chronologiques' (41) omvat. In een bijzonder uitgebreide typologie onderscheidt ze maar liefst 17 verschillende types fictionele romans over reizen.[109] In dat eerste deel verkent Requemora-Gros eveneens 'les liens entre le récit de voyage et le roman' (191). In het verlengde van de fictionaliteitsproblematiek meent ze daarbij dat 'le récit véritable doit pouvoir être lu comme un roman tout en restant la narration documentaire d'une expérience vécue', terwijl 'le roman [...] se sert de ces expériences pour donner à la narration de ses fictions la couleur de la vraisemblance' (197).

In het tweede deel bouwt Requemora-Gros voort op de idee dat 'la littérature de voyage' een 'genre "metoyen"' is, 'entre l'Histoire et le roman' (247), '[entre] science et fiction' (329). Ze verkent in dat verband eerst de vaak 'mythische' en wonderlijke representatie van geografische ruimtes in de reisteksten, alsook de ingevoegde afbeeldingen als 'excellent moyen de susciter l'imaginaire du voyage et de l'ailleurs' (388).[110] Daarnaast bestudeert ze enkele stereotiepe reizigers uit de barok ('le héros marin' (425), 'le pirate' (446) en de verliefde reiziger) en enkele functies van reisliteratuur – 'divertir' (509), 'instruire' (531) en 'réfléchir' (561). Het derde deel van haar studie, tot slot, is gericht op de socioculturele dimensie van reisliteratuur. Requemora-Gros onderzoekt reflecties over de Ander, over politieke staatsvormen, en over religie en de menselijke natuur in reisverhalen: 'Il ne semble pas y avoir de limites dans l'écriture du voyage, qui peut être utilisée pour toute réflexion morale, sociale, politique, juridique, religieuse et philosophique.' (827) Voor Requemora-Gros heeft het reismotief – ook in fictie – uiteindelijk een veelzijdige maar niet te onderschatten betekenis:

> Le rôle traditionnellement accordé au voyage dans les romans doit alors être nuancé: considéré soit comme un "simple obstacle interne, purement matériel" et "commandé par la nécessité technique de retarder l'union des personnages centraux du roman" (Séro Kévorkian), soit comme le nœud de l'intrigue principale servant à "nourrir" celle-ci "pour lui donner richesse et variété" (M. Bertaud) ou "faire long" (N. Aronson), le voyage est en fait structurellement et poétiquement lié à l'histoire du roman. (830-831)

Een derde bijdrage, tot slot, valt niet echt te rekenen onder academisch onderzoek. Het betreft immers een artikel van Tom van Deel dat op 26 maart 1982 in het dagblad *Trouw* verscheen, met als titel 'Bewijzen dat Borneo echt bestaat'. Ik wil het hier evenwel toch kort bespreken, omdat het een van de weinige bijdragen in mijn secundaire overzicht is waarin (summier) gewezen wordt op een soort 'groep' *Nederlandstalige* teksten, fictie en non-fictie, waarin gereisd wordt. Concreet neemt Van Deel een aantal recent gepubliceerde fictionele en non-fictionele teksten als uitgangspunt voor een korte reflectie over

[108] Vgl. Adams (1983, 28-29): 'The *Aethiopica*, translated into English in 1569 and issued in French eight times between 1547 and 1626, has been considered, by Huet, Magendie, and Mylne, the most influential single prose work for the development of the seventeenth-century serious French fiction. Not only does it imitate the more ancient Greek epic but it contains certain patterns that become standard – ships, travels, exotic lands, pirates, shipwrecks, handsome lovers separated and remarkably reunited, feats of bravery and strength almost superhuman, and recognition of the aristocratic birth of supposed commoners.'

[109] Onder meer 'le voyage comme métier' (van 'les corsaires, les pirates, les marins, les guerriers', 92), 'l'ultime voyage' ('le voyage comme symbole de la mort', 103) en 'le voyage-recherche' ('les amants séparés passant leur temps en voyage à se rechercher', 112).

[110] Ze doet dat aan de hand van aspecten als 'la curiosité', 'l'exotisme', 'la vraisemblance' en 'le merveilleux'.

het reizen in literatuur. Onder meer Cees Nootebooms 'nieuwste bundel reisverhalen' *Voorbije passages* (1981), Leon de Winters novelle *La Place de la Bastille* (1981), die 'betekenisvol [pendelt] tussen Amsterdam en Parijs', én de bundel *Literaire reizen* (1979), die ik hier al eerder besprak, worden vermeld.[111]

Van Deel bestempelt/ definieert de fictionele teksten niet als 'reisromans', maar meent bijvoorbeeld wel dat 'de nogal ingrijpende wisseling van locatie in romans meer gebruikelijk [is geworden]' en dat 'meer dan vroeger [...] problemen, in romans, internationaal gelokaliseerd worden'. Aansluitend bij wat ik hier al eerder schreef, meent Van Deel dat 'reizen, in de literatuur, dikwijls een vorm van beeldspraak is', en dat, meer in het algemeen, 'zelden' uitsluitend wordt gereisd

> om iets van andere landen en volken te kunnen beschrijven. Het buitenland is literair gesproken een vrijhaven voor gevoelens en gedachtegangen die binnenslands minder uitdrukkelijk hun kans krijgen. Zo bezien is een vreemde omgeving vooral van belang als veelzeggend decor voor wat personages – reizigers – bezielt.

Ook aan de relatie tussen feit en fictie wordt, tot slot, gerefereerd. Nooteboom noemt zich in *Voorbije passages* immers een 'controleur van de werkelijkheid' die wil bewijzen 'dat Borneo echt bestaat', terwijl een roman als Simon Vestdijks *Een alpenroman* (1961) 'ook als reisgids kan worden genoten'.[112]

3.2.3 Non-fictionele reisliteratuur en (het genre van) 'de roman'

Er is nog een derde groep secundaire studies waarin de reis, non-fictie en fictie met elkaar verweven worden. In tegenstelling tot de twee vorige categorieën, waarin non-fictionele en fictionele vormen van 'reisliteratuur' (of 'literatuur over reizen') naast elkaar geplaatst werden, wordt in deze groep studies non-fictionele literatuur in de eerste plaats verbonden met fictie of de roman *tout court*. Dat neemt niet weg dat heel wat voorbeelden die in deze studies geanalyseerd worden, tot de groep verhalen behoren die ik hier als imaginaire reisverhalen omschreven heb – genresuggestie en genre-ondermijning dus. Dat maakt dat er wel wat overeenkomsten zijn tussen de studies die ik hier behandel en die uit de vorige paragraaf.

De onderzoekers binnen deze groep studies onderschrijven allen expliciet of impliciet het onderscheid tussen reis-non-fictie en de roman. Tegelijkertijd gaan ze op zoek naar potentiële raakvlakken of vormen van interactie. Die verkenning kan zich toespitsen op het niveau van specifieke auteurs (van wie de non-fictionele reisteksten en romans hand in hand bestudeerd worden) of op

[111] Ook aan volgende verhalen wordt (erg kort) gerefereerd: Nootebooms *Philip en de anderen* (1954), Nicolaas Matsiers' 'Coppertone' in *Oud-Zuid* (1976), Gerrit Krols *De weg naar Sacramento* (1977), Oek de Jongs *Opwaaiende zomerjurken* (1977), Maarten 't Harts *Een vlucht regenwulpen* (1978), Patrizio Canaponi's 'Een gondel in de herengracht' (in de gelijknamige bundel, 1978; pseud. A.F.Th. van der Heijden), Doeschka Meijsings *Tijger, tijger!* (1980), F. Springers *Bougainville* (1981), *Acht eilanden in de literatuur* (1981), Inez van Dullemens *Eeuwig dag, eeuwig nacht* (1981), Mischa de Vrees *Mijn reis* (1981), Willem Brakmans *Zeeland bestaat niet* (1981) en Ethel Portnoys 'Arabesk' (in *Het ontwaken van de zee*, 1981).

[112] Van Deel verwijst hierbij naar een bijdrage van L.F. Abell en L.G. Abell-van Soest aan de *Vestdijkkroniek* (1981). Ik kom daar in het eerste deel van mijn proefschrift nog op terug.

algemenere narratieve dimensies, in het bijzonder aspecten die betrekking hebben op de fictionaliteitskwestie, het (alomtegenwoordige) reismotief en specifieke vertelstructuren. Ik focus me in mijn bespreking op drie vertegenwoordigers van deze onderzoekstraditie: Percy G. Adams' *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (1983; de belangrijkste studie in het rijtje); Kai Mikkonens *Narrative Paths. African Travel in Fiction and Non-Fiction* (2015; net als de studies uit de vorige paragraaf een 'focusstudie'); en de essaybundel *Roman et récit de voyage* (Gomez-Géraud & Antoine (red.) 2001; een essaybundel die in de eerder genoemde *Imago mundi*-reeks verscheen).

Van alle studies die ik tot nu toe genoemd heb, zou Percy G. Adams' *Travel Literature and the Evolution of the Novel* (1983) ongetwijfeld de bekendste kunnen genoemd worden. Adams bestudeert in zijn monografie 'the close relationship between the récits de voyage and the early evolving novel' (80) in de periode voor 1800. Adams' studie, die van een indrukwekkende omvang is, vormt meer dan eens een referentiepunt voor onderzoekers die willen verwijzen naar de literatuurhistorische en formele banden tussen non-fictionele reisliteratuur en het ontstaan van het romangenre. Niet dat er voor Adams helemaal geen literatuurwetenschappers waren die een dergelijk argument hadden ontwikkeld, maar het gebeurde nooit op een dergelijke (grote) schaal.[113]

Concreet bespreekt Adams, na een literatuurhistorische inleiding op het ontstaan van de roman en het genre van non-fictionele reisliteratuur (tot 1800), acht domeinen van interactie. Het zijn acht aspecten waarin reis-non-fictie en de (17de- en 18de-eeuwse) roman overeenkomsten vertonen en waarbij volgens Adams vooral die eerste groep teksten een invloed uitoefende op de tweede:

1. Ten eerste is er *'the Truth-Lie Dichotomy'*. Aansluitend bij wat ik de fictionaliteitsproblematiek genoemd heb, benadrukt Adams dat zowel 'writers of long prose fiction' als 'writers of travel accounts' (84) in de geschiedenis meermaals werden beschuldigd van leugens. In de 17de en 18de eeuw trachtten zowel reisschrijvers als romanschrijvers op soortgelijke wijze die kritiek tegen te gaan, en 'the appearance, the techniques, the reliability of history' (89) te verwerven. Dat neemt niet weg dat zowel reis-non-fictie als de vroege romans in werkelijkheid steeds 'in varying proportions a mixture of truth and invention' (100) omvatten.
2. Daarbij aansluitend is er *'Local Color and Exoticism'*. Zowel non-fictionele reisliteratuur als de vroege romans werden gekenmerkt door een combinatie van realisme en exotisme. Of het nu ging om 'writers who invented characters and sent them on journeys' (112), 'novel[s] with any foreign setting' (116) of 'novels of adventure' (124): romanschrijvers deden voor de *couleur locale* van hun exotische setting een beroep op de informatie die ze in reisverslagen aantroffen.

[113] De Franse Jacques Chupeau bijvoorbeeld, verkende in een artikel uit 1977 al '[les] contacts entre le roman et les récits de voyages' in de 17de eeuw en '[l']influence nullement négligeable' van reis-non-fictie op 'l'évolution du genre romanesque' (537) (vgl. Requemora-Gros 2012, 168). Chupeau wijst meer bepaald op een romaneske 'glissement de la relation [de voyage] vers la littérature mondaine de divertissement' (551) en het 'récit d'aventures' (545), terwijl tegelijkertijd fictie verhaalde over 'des aventures véritables où l'extraordinaire côtoie le trivial' in 'des décors réels' (548). Die 'goût de l'histoire véritable' (553) vinden we later ook in de moderne roman.

3. Als derde noemt Adams *'the Hero and his Journey'*. Heel wat romans hebben volgens Adams een 'journey structure' (149): de 'journey plot, whether real or allegorical' (148), is 'the most obvious tie between travel literature and the novel' (150). Zowel reizende romanprotagonisten als werkelijke reizigers ondernemen volgens Adams 'voyages to the unknown' (151), waarbij ze onderweg 'testen' moeten doorstaan en uiteindelijk gelouterd terugkeren naar huis (vgl. infra).[114]
4. Ten vierde is er *'the Narrator'*. Non-fictionele reisliteratuur en vroege romans gebruiken soortgelijke vertelstrategieën, zoals de alwetende derde persoonsverteller, de ik-verteller in brieven en het meervoudig vertelperspectief.
5. Aansluitend bij de reisplot is er de combinatie van *'Action, Character and Theme'.* Zowel in reis-non-fictie als in romans wordt de reis, die ruimte laat voor allerlei digressies (vgl. supra), meer dan eens gebruikt om een specifiek thema te ontwikkelen. De tocht kan een Bildungsreis met 'character growth or development' (186) etaleren, maar de digressies kunnen bijvoorbeeld ook beschrijvingen van een nieuwe (utopische) wereld centraliseren.
6. Ten zesde noemt Adams twee specifieke motieven, '*The Coach*' en '*The Inn*', die zowel in reis-non-fictie als in vroege romans aanwezig zijn.
7. Als zevende punt is er de overeenkomstige aanwezigheid van bepaalde *'Character Types'*, zoals de 'companion', 'the Noble Savage' en 'the Highwayman'.
8. Tot slot zijn er overeenkomsten op vlak van *'Language and Style'*. Zowel non-fictionele reisliteratuur als vroege romans 'offered variety in style' (259) en waren 'concerned with language and languages' (259).

Hoewel Adams' studie heel wat interessante inzichten bevat, vallen er ook enkele bedenkingen te maken bij zijn argumentatie. In het algemeen lijken een aantal overeenkomsten – het gebruik van verschillende vertelperspectieven, bijvoorbeeld – zo algemeen en breed te zijn, dat het weinig hoeft te verwonderen dat de twee 'types' literatuur overeenkomsten vertonen. Specifiek met betrekking tot dit proefschrift echoot Adams' studie de alomtegenwoordigheids- en heterogeniteitsproblematiek, alsook de idee van genresuggestie en -ondermijning. Enerzijds geeft Adams duidelijk aan dat er een type roman bestaat 'that is like certain travel books in form' (147), onder meer omdat het nadrukkelijk 'journeys and movement' (184) omvat. Daartegenover staan romans die duidelijk van reis-non-fictie verschillen, zoals 'the domestic narrative' (148). Hij gebruikt voor die fictionele reisverhalen ook genrebegrippen als de

[114] Adams onderscheidt in het bijzonder verschillende soorten 'queestes' die romans en reis-non-fictie met elkaar delen: de religieuze queeste (bv. de zoektocht naar de Heilige Graal en de pelgrimage), de oorlogsqueeste (vechten tegen onrecht en tegen vijanden); de zoektocht naar Utopia; de ontdekkingsreis; de queeste voor rijkdom; de zoektocht naar een persoon; en de queeste naar kennis.

'travel-romance' en de 'travel novel', al is het niet duidelijk welke groep teksten hij daar precies mee bedoelt.[115]

Anderzijds doet Adams uitschijnen dat de groep 'reisachtige' romans zo groot is, dat het zo'n 'gigantic class' (147) betreft, dat ze vrijwel samenvalt met de roman *tout court*, wat ook duidelijk wordt in de algemene opzet van zijn studie. Dat ondergraaft dan weer het bestaan van het imaginaire reisverhaal als een genre. Sowieso maakt Adams niet altijd even duidelijk of bepaalde overeenkomsten tussen reis-non-fictie en de roman – zoals de aanwezigheid van het reisplot – enkel voor de 18de-eeuwse roman gelden, dan wel voor het genre van de roman in het algemeen.[116] Daarenboven combineert Adams zijn focus op 'eenheid' en overeenkomsten met talloze 'varieties of the amorpheous early novel' (278). Die duidt hij aan met diverse generische begrippen, zoals de 'picaresque novel' en 'colonial novel' – genres die op een of andere manier verwant lijken aan het imaginaire reisverhaal zoals ik het hier voorstel (vgl. infra).

Op de eerste pagina's van Kai Mikkonens *Narrative Paths* (2015) vinden we een referentie aan Adams' studie. Mikkonens monografie zou je dan ook een pendant van én een vervolg op *Travel Literature and the Evolution of the Novel* kunnen noemen. Geprononceerder dan Adams meent Mikkonen dat er wel degelijk een 'general distinction between nonfiction travel writing and fiction' bestaat (7). 'Once a travel narrative has been written, labeled, published, and read as nonfiction, and its referential nature has been established (i.e., it is based on some real-life journey)', schrijft hij bijvoorbeeld, 'it remains in the general category of nonfiction regardless of any amount of borrowing of fictional techniques and conventions' (4).

Ook hij wil echter 'the deep formal ties that have existed between travel literature and the modern novel' (1) verder verkennen.[117] Meer bepaald wil hij laten zien dat, net als in de 18de eeuw, 'in the early twentieth-century context of French and English literatures [...] travel writing and the novel again exerted an influence on each other to an extent that deserves the attention of historians of both the modern novel and travel writing' (3). Daartoe bestudeert hij een corpus van non-fictionele reisverslagen

[115] Adams spreekt ook van 'imaginary voyages'. Hoewel hij nergens een duidelijke definitie geeft, doelt hij impliciet op de groep 17de- en 18de-eeuwse utopisch-satirische reisverhalen die ik in 3.3.2 bespreek.

[116] Vgl. Adams (1983, 184-185): 'The question of how many early plot-centered novels do in fact involve journeys and movement is of some academic importance. [...] Not only does Magendie, like so many others, show that plots involving movement are dominant for the seventeenth-century French roman; not only is travel the chief structural principle for British fiction from Nashe's *Jack Wilton* and Lyly's *Eupheus* to *The English Rogue* and *Oroonoko*; and not only is almost every important Continental novel of the seventeenth and eighteenth centuries travel oriented – *Simplicissimus*, *Agathan*, Torres y Villaroel's *Vida*, *Fray Gerndi* – but Paul Hunter, an impartial and learned observer, believes "It is well-known that eighteenth-century novels very often bear as title the name of a central character whose life they trace, and the action nearly always involves extensive movement through space, conceiving time as a journey or series of journeys." [...] Even if such conclusions were only partially correct, the novels and travel accounts so far treated here would suggest that action-structured plots were of inestimable importance to each of the two forms.'

[117] Vgl.: 'The interaction between travel writing, journal keeping, and fiction in these writers' works makes evident the porosity of the boundary between nonfiction and fiction, while the analyses also reveal the way in which their distinction constantly reasserts itself, despite the many juxtapositions, borrowings, and boundary crossings' (294)

en romans 'set in sub-Saharan Africa' (37), die geschreven werden door een aantal Engelse en Franse modernisten (onder anderen Graham Greene, Joseph Conrad, André Gide en Georges Simenon).

De 'dimensions of interpenetration' (5) en 'influences and convergences' (292) die Mikkonen ontwaart, situeren zich op vijf niveaus:

1. Ten eerste zijn er overeenkomsten tussen het 'mediating perspective of the traveller's personal experience' (89) in reis-non-fictie, en de 'first-person narrative voice or the character's internal point of view' (5) in modernistische fictie.
2. Ten tweede is er het belang van 'documentary description' (18) in zowel reis-non-fictie als de moderne (realistische) roman;[118]
3. Ten derde is er de 'narrativisation' (6) van non-fictionele reisliteratuur, waarbij bijvoorbeeld de temporele opeenvolging van reisplaatsen en -events (109) op het niveau van de vertelling gemanipuleerd wordt, zodat 'nonfiction travel narrative and fiction can be indistinguishable in terms of the complexity of their temporal organization' (103);[119]
4. Ten vierde is er de 'bookish memory of voyage' (5), i.e. de vele referenties aan (het lezen van) fictie in non-fictionele reisliteratuur, en de algemene 'impact of earlier descriptions, either factual or fictional, that must be dealt with' (6);
5. Tot slot omschrijft Mikkonen de idee van 'virtual genres' (6): fictionele teksten als Joseph Conrads *Heart of Darkness* doen uitschijnen dat ze ook als non-fictie kunnen gelezen worden, en vice versa.

Enkele van de bedenkingen die ik bij Adams' studie maakte, gelden hier (tot op zekere hoogte) ook. Zijn sommige dimensies (zoals 'the importance of detailed scenes and descriptions' (293)) niet wat algemeen van aard om van een echte interactie te kunnen spreken? In welke mate geldt de 'cross-fertilization' (38) enkel voor modernistische (non-)fictie? En kunnen de verschillende teksten die Mikkonen als representanten van de modernistische roman bespreekt onder de vlag van zoiets als imaginaire reisliteratuur gecategoriseerd worden? Qua aanpak verschilt Mikkonen in ieder geval wel van Adams. Terwijl die laatste zijn boek structureerde op basis van de domeinen van interactie, verkent Mikkonen in de hoofdstukken uit het eerste en derde deel van zijn studie de vijf dimensies op een relatief vrije manier. Daarbij plaatst hij teksten van verschillende auteurs naast elkaar. Vanuit imagologische invalshoek krijgt ook de representatie van Sub-Sahara-Afrika in de literatuur de nodige aandacht. In het middelste deel richt Mikkonen zich op (een vergelijking tussen) reis-non-fictie en romans van telkens één modernistische schrijver. Zo plaatst hij bijvoorbeeld André Gides roman *Les Faux-Monnayeurs* (1925) naast diens reisdagboek *Voyage au Congo* (1927), en laat hij zien hoe in beide teksten de (metaforische) band tussen reizen en het lezen van fictie van belang is.

[118] In dat opzicht contrasteert Mikkonens visie dus met die van Le Huenen (zie 3.1), die de descriptieve component net als een belangrijke factor ziet om non-fictionele reisliteratuur en fictie te onderscheiden.
[119] Het derde hoofdstuk uit het eerste deel, waarin die narrativisering het sterkst aan bod komt, is gebaseerd op Mikkonen (2007). Zie in dat verband ook paragraaf 3.3.1 in deze inleiding.

In een derde voorbeeld, de essaybundel *Roman et récit de voyage* (2001), die geredigeerd werd door Marie-Christine Gomez-Géraud en Philippe Antoine, vinden we eveneens bijdragen terug waarin fictie (zowel romans als novelles) en non-fictionele reisteksten van specifieke (Franse) auteurs vergeleken worden – Theophile Gautier[120] bijvoorbeeld, of Jules Verne[121] en J.M.G. Le Clézio[122]. In de inleiding op *Roman et récit de voyage* werpt Antoine de stelling op dat 'rien ne semble plus éloigné du Voyage [i.e., non-fictionele reisliteratuur] que l'écriture fictionnelle' (6). De bundel belicht ook sterker dan de vorige twee studies 'les différences [...] de ces deux écritures' (8). Toch geldt dat het onderzoek

> se penche sur les relations qu'entretiennent fictions narratives et Voyages. C'est admettre qu'une frontière existe, mais qu'elle est loin d'être précisément tracée. La relation viatique [...] a nécessairement un lien privilégié avec les fictions narratives, qu'elle alimente parfois, ou qu'elle influence. [...] Les genres se contaminent, au point que la confusion parfois s'instaure. [...] La lecture comparée de nouvelles ou de romans et de Voyages, composés à un même époque, voire par un même auteur, est riche d'enseignements. [...] C'est le mérite des études qui vont suivre que d'examiner avec toutes les nuances qui s'imposent les échanges constants qui se produisent entre deux types d'écriture, aussi bien que les instruments d'analyse qu'elle convoquent. (6-8)

Het eerste deel van de bijdragen is van een diverse aard, al raken de artikels allemaal op een of andere manier aan de fictionaliteitsproblematiek. Zo wijst Soler in een bespreking van Apuleius' *Metamorphoses* (2de eeuw) op 'l'esprit critique face au récit de voyage' (15) in de roman,[123] en bespreekt Sarga Moussa intertekstualiteit in Lamartines *Voyage en Orient* (1835) – hij verwijst daarbij naar de studie van Percy G. Adams. Het tweede deel bevat analyses van één specifieke auteur. Dat leidt, in tegenstelling tot bij Mikkonen maar in het verlengde van de andere *edited volumes* die ik reeds besprak, vaak tot tekstgenetisch-autobiografische lezingen. De vorm en oorsprong van de romans worden dus gelieerd aan (het verslag van) de 'werkelijk' ondernomen reis, en 'non-fictionele' en 'fictionele' beschrijvingen van schijnbaar dezelfde geografische ruimtes worden met elkaar vergeleken.[124] De bijdragen uit het derde deel, dat opnieuw wat ongelijksoortiger is, richten zich op een of andere manier op aspecten van de ('romaneske') vertelling in reis-non-fictie, zoals de invoeging van anekdotes (Linon-Chipon) en de spatiotemporele 'mise en intrigue' (Guyot).

---

[120] Patrick Berthier richt zich meer bepaald op Gautiers roman *Militona* (1847) en zijn *Voyage en Espagne* (1853).
[121] Lise Sabourin bespreekt specifiek de overeenkomsten tussen Vernes (relatief) onbekende *Voyage à reculons en Angleterre et en Ecosse* (1863) en zijn romans *Les Indes Noires* (1877) en *Le Rayon vert* (1882).
[122] Madeleine Borgomano plaatst enerzijds Le Clézio's roman *Désert* (1980) tegenover het reisverslag *Gens des nuages* (1997), en anderzijds de roman *Chercheur d'or* (1985) tegenover *Voyage à Rodrigues* (1986).
[123] Joëlle Soler noemt Apuleius' *Metamorphoses* (2de eeuw) een 'récit de voyage fictif' (17), en plaatst het boek tegenover factuele reisverslagen als Rutilius Namatianus' *De reditu* (5de eeuw). Zo omvat de 'l'écriture fictionnelle' van de *Metamorphoses* bijvoorbeeld 'une expérience personnelle' (16) en 'un espace perçu subjectivement' (18), terwijl non-fictionele reisverslagen 'transforment l'espace en objet d'inventaire' (16). (Zie voor een uitgebreide bespreking: Soler 2005)
[124] Volgens Bernard Alavoine omvat het oeuvre van journalist-romancier Georges Simenon bijvoorbeeld 'fiction directement inspirée' (176) op zijn reisreportages (bv. *Ceux de la soif*, 1935), 'romans inspirés plus librement des voyages' (178; bv. *Quartier nègre*, 1935) en 'le récit de voyage qui ne s'avoue pas' (180; grensgevallen zoals *La Mauvaise Etoile*, 1938).

3.3 Richting reisfictie

In de vorige onderzoekscategorie kwamen non-fictionele en fictionele reisliteratuur min of meer op een gelijkwaardige manier aan bod. Vanaf nu komt de klemtoon te liggen op reisfictie. Dat neemt niet weg dat ik de eerste twee onderzoeksstromen hier nog als overgangscategorieën beschouw, omdat non-fictie niet helemaal uit beeld verdwijnt. De eerste onderzoekstraditie omvat de brede groep studies die, vaak vanuit narratologisch oogpunt, narratieve ruimte (of nog beter, tijdruimte) bestuderen en via die weg fictionele reisverhalen in het onderzoek betrekken – zij het zelden in expliciet-generische termen. De aanwezigheid van non-fictie vloeit daarbij voort uit het feit dat narratieve, verhalende teksten zowel fictioneel als non-fictioneel van aard kunnen zijn (Mikkonen 2006; Herman & Vervaeck 2019, 177).[125] De tweede traditie betreft de studie van het imaginaire reisverhaal in de verlichting – dat wat ik eerder al het imaginaire reisverhaal 'in de enge zin' genoemd heb. Terugkerende onderzoeksaccenten binnen deze onderzoekstraditie betreffen niet alleen het belang van utopie en satire, maar ook het spel met feit en fictie – en dus de band tussen imaginaire reisverhalen en non-fictionele reisliteratuur.

3.3.1 Over narratieve (tijd)ruimte en beweging

In zekere zin zijn alle studies over narratieve (tijd)ruimte interessant voor onderzoekers van reisfictie: de intuïtieve opvatting van reizen is immers nauw verwerven met de idee van ruimte (vgl. infra). Uiteraard is het hier niet mogelijk en wenselijk een exhaustief overzicht te geven van het veld. Daarom richt ik me in wat volgt op vier onderzoeksaccenten, waarin het vaakst (direct of indirect) aan de idee van de fictionele reis gerefereerd wordt: onderzoek naar *de tekstuele interactie tussen tijd en ruimte* en de *narratieve beweging*; onderzoek naar zogenaamde *mapping* en *literair-narratieve cartografie*; studies waarin *narratieve werelden* centraal staan (met bijvoorbeeld het onderzoek naar imaginaire werelden en *border crossing*); en secundaire literatuur die betrekking heeft op specifieke *literair-ruimtelijke topoi* gerelateerd aan de reis (zoals het labyrint of het eiland). Het gaat hier niet om gescheiden groepen secundaire literatuur, maar om overlappende en met elkaar interagerende onderzoeksaccenten. Dat blijkt niet alleen uit de verschillende afzonderlijke studies, maar ook uit het werk van onderzoekers als Marie-Laure Ryan, dat verschillende van de domeinen beslaat.

[125] Het omgekeerde geldt ook. Mikkonen (2006, 296) maakt op basis van de parameters fictie/non-fictie, narratief/niet-narratief, en literair/niet-literair een onderscheid tussen acht types teksten: (1) *literary narrative fiction*, (2) *literary narrative non-fiction*, (3) *literary nonnarrative fiction*, (4) *literary nonnarrative nonfiction*, (5) *nonliterary narrative fiction*, (6) *nonliterary narrative nonfiction*, (7) *nonliterary nonnarrative fiction* en (8) *nonliterary nonnarrative nonfiction*. De naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhalen die ik in dit proefschrift zal bespreken, vallen voornamelijk onder de eerste categorie, zij het met het *caveat* van de fictionaliteitsproblematiek (categorie 2) en met dien verstande dat experimentele en postmoderne teksten de narrativiteit regelmatig doorbreken (categorie 3). Afhankelijk van de opvatting omvat non-fictionele reisliteratuur de categorieën 2 en 6 (bijvoorbeeld de moderne literaire reisboeken of vroegmoderne reisjournaals, die al dan niet als literair gepresenteerd/gepercipieerd worden), en 4 en 8 (bijvoorbeeld descriptieve reisessays of reiscatalogi, die al dan niet als literair gepresenteerd/gepercipieerd worden).

Laat ik beginnen bij het onderzoek naar tijdruimtelijke interactie. Dat hangt samen met inzichten over narratieve beweging: in zijn prototypische betekenis omvat een beweging immers een verandering van plaats die zich voltrekt in een bepaalde tijdspanne – iets wat we eerder bij onderzoekers als Ottmar Ette en Tzvetan Todorov reeds zagen. Het referentiepunt bij uitstek wat die tijdruimtelijke interactie betreft is ongetwijfeld Michail Bachtins eerder genoemde essay *Formy vremeni i hronotopa v romane* (in de Engelse vertaling *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*, 1937/1938), waarin de Russische formalist zijn alombekende chronotooptheorie uiteenzet. Bachtins essay richt zich, zoals de titel suggereert, meer op tijd dan op ruimte,[126] maar het vertrekt wel van de einsteiniaanse idee van 'the inseparability of space and time' (84). Een chronotoop definieert Bachtin dan ook als 'the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature' (84). Zulke chronotopen hebben volgens Bachtin een 'intrinsic *generic* significance': als 'organizing centers for the fundamental narrative events of the novel' dienen ze als 'basis for distinguishing generic types' (250-251). Ze zijn geënt op onze eigen steeds veranderende, tijdruimtelijke wereld, al vallen ze er nooit mee samen (252-257).

Bachtin bespreekt in zijn essay allerlei soorten chronotopen en genres, gaande van de 'miraculous world in adventure-time' (154) uit de middeleeuwse ridderroman over de 'chronotope of theatrical space' in de picareske roman (163) tot de 'Rabelaisian chronotope' (167). De belangrijkste voor dit proefschrift is evenwel wat Bachtin de 'chronotope of the road' (98) noemt, een chronotoop die nadrukkelijk de idee van de literaire reis echoot (vgl. de genresuggestie). Bij de wegchronotoop is 'the unity of time and space markers [...] exhibited with exceptional precision and clarity' (98). Niet alleen is de weg volgens Bachtin 'a particularly good place for random encounters', aangezien 'the spatial and temporal paths of the most varied people [...] intersect at one spatial and temporal point' (243); de weg krijgt vaak ook een metaforische dimensie, omdat 'the actual spatial course or road' en de 'wanderings' van het personage op de weg samengaan met een figuurlijk 'path', i.e. 'the course of an individual's life' (120; vgl. Todorov 1991). 'The choice of a real itinerary' kan dan bijvoorbeeld 'the choice of "the path of life"' symboliseren, en 'setting out on the road from one's birthplace, returning home, are usually plateaus of *age* in the life of the individual (he sets out as a youth, returns a man)' (120).

Op verscheidene plaatsen in zijn essay benadrukt Bachtin het belang van de wegchronotoop in de literatuurgeschiedenis. 'It is a rare work that does not contain a variation of this motif' (98), schrijft hij.[127] Volgens Bachtin (244-245) is de wegchronotoop onder meer aanwezig in de 'ancient everyday novel of wandering' (bijvoorbeeld Apuleius' 2de-eeuwse *Metamorphoses*), de 'medieval chivalric romances' (bijvoorbeeld Wolfram von Eschenbachs *Parzival*, 13de eeuw), de vroegmoderne 'Spanish picaresque novel' (bijvoorbeeld *Lazarillo de Tormes*, 1554), de 19de-eeuwse 'Romantic novels' (bijvoorbeeld Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821/1829) en de moderne 'historical novels'

[126] Bachtin noemt tijd 'the dominant principle in the chronotope' (86), en de chronotoop 'the primary means for materializing time in space' (250).
[127] Bachtin houdt de bespreking van de wegchronotoop niet toevallig hoofdzakelijk voor zijn conclusie.

(zoals Zagoskins *Yuri Miloslavsky*, 1829). Bachtins essay suggereert zo de alomtegenwoordigheid van de literaire reis, maar grossiert tegelijkertijd ook in terminologische en generische vaag- en onduidelijkheden. Het is bijvoorbeeld niet helemaal duidelijk of de wegchronotoop per definitie een verhaal over een feitelijke reis impliceert. Bovendien stelt Bachtin dat de wegchronotoop steevast betrekking heeft op 'familiar territory' (245), op de 'ordinary, normal world (the world of the author and his readers)' (101). Dat is vreemd als je bijvoorbeeld naar de wonderlijke wereld in ridderromans kijkt die Bachtin zelf beschrijft. De Russische literatuurwetenschapper stelt in datzelfde verband dat in een 'other line of development present in the novel of travel [...] a function analogous to the road is played by an [exotic] "alien world" separated from one's own native land by sea and distance' (245). Dat lijkt bijvoorbeeld het geval te zijn in Griekse *romances* als *Daphnis en Chloë* (Longus, 2de eeuw), waar 'a living human being moving through space' (105) in een onbekende, vreemde wereld geconfronteerd wordt met 'curiosities, wonders, rarities' (102). Hoe je precies (de generische relaties tussen) de 'novel of wandering', de 'novel of travel', de *romance* en de wegchronotoop moet conceptualiseren, wordt evenwel niet duidelijk.[128]

Bachtins chronotooptheorie kende in de afgelopen decennia verscheidene toepassingen en (in)directe navolgingen.[129] Een bijzondere vorm van 'chronotopiek' vinden we in een artikel van de hand van de literatuurwetenschapper Gabriël Zoran uit 1984, getiteld 'Towards a theory of space in narrative'. In dat artikel gaat Zoran op zoek naar een 'general model of the structuring of space' (309), waarbij hij onder meer spreekt van een *chronotopisch* reconstructieniveau. Op Zorans bijdrage kom ik uitgebreid terug in het eerste hoofdstuk van dit proefschrift: ze speelt immers een essentiële rol als vertrekpunt voor mijn eigen conceptualisering van de reis.

Ook in de essaybundel *Raum und Bewegung in der Literatur* (Hallet & Neumann (red.) 2009) komt Bachtins chronotoopidee een aantal keren terug. Melina Gehring bijvoorbeeld, analyseert de roman *House of Leaves* (Danielewski 2000) vanuit een nieuwe 'chronotoop van het labyrint'.[130] Algemeen gesteld zorgt de focus van de bundel op ruimte en beweging er voor dat een aantal bijdragen

[128] Bachtin lijkt alvast op een bepaalde vorm van contradictie te anticiperen wanneer hij in zijn conclusie schrijft: 'Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in ever more complex interrelationships.' (252)

[129] Vgl. bijvoorbeeld *Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur* (2007) van de Vlaamse onderzoeker Bart Keunen. Die spreekt over 'actieruimte-', 'plotruimte-' en 'wereldbeeldchronotopen'. Tot de tweede categorie behoort onder meer de 'teleologische missiechronotoop'. Dat is de 'grensoverschreidende missie die de helden in avonturenverhalen moeten ondernemen' (124) – iets waar ik in de volgende paragraaf op terugkom.

[130] Ze omschrijft die als een 'raumzeitliches Motiv' (321) waarbij onder meer het desoriënterende 'Bewegungsprozess durch das Labyrinth [...] sich ins Zentrum der Handlung [setzt] aufgrund der Hindernisse und Umwege, die das Labyrinth prägen, sowie durch die Angst des Scheiterns oder aber auch die Neugier, welche die Wegsuche bereithält' (323). Vgl. wat de chronotopiek in de bundel betreft, naast de inleiding van Hallet en Neumann, de bijdragen van Michael C. Frank (over de literatuurtheorieën van Bachtin en Jurij Lotman) en Kirsten Dickhaut (over Flauberts *Bouvard et Pécuchet*, als parodie op Bachtins chronotopische ideeën over de idee van de weg des levens).

handelen over de reis in literatuur.[131] Het in dat verband meest interessante artikel is dat van Kai Marcel Sicks over het genre van de *Reiseroman*. Hoewel het aansluiting vindt bij de groep generische studies over reisfictie die ik later nog behandel, licht ik Sicks bijdrage hier al toe.

In 'Gattungstheorie nach dem *spatial turn*: Überlegungen am Fall des Reiseromans' wil Sicks algemeen gesteld een genretheorie introduceren die vertrekt vanuit 'textuelle Strukturelemente' (in plaats van een 'literatursoziologischen Perspektive', 351) en die 'raumtheoretisch' (338) onderbouwd is. Literaire genres worden door Sicks opgevat als dynamische 'Texträume' (339): (soorten) grenzen tussen diverse 'Gattungsräume' (388) variëren; genreruimtes overlappen of smelten samen; literaire teksten bevinden zich binnen de genreruimtes in elkaars nabijheid of op afstand, afhankelijk van de blik waarmee je naar het genre kijkt (teksten zijn dus 'ständig in Bewegung' (339)); en bepaalde teksten, bijvoorbeeld die met hybride karakter, kunnen 'Vektoren in Gattungsraum' (347) plaatsen en zo de dynamiek van genrerelaties en -evoluties aangeven.

De theorie die Sicks introduceert sluit aan bij contemporaine, dynamische genretheorieën, en is op die manier niet heel vernieuwend. [132] Interessant is wel dat Sicks in het tweede deel van zijn bijdrage laat zien hoe je genres vanuit zo'n ruimtelijke genretheorie kan theoretiseren, en daarvoor de casus van de *Reiseroman* gebruikt. In een eerste van drie stappen moet een genretheoreticus 'einige der Dimensionen zu erfassen, die den Raum des Reiseromans aufspannen und die unterschiedliche Figurationen' (342) van het genre kenbaar maken. Voor de reisroman onderscheidt Sicks vier dimensies, die samenvallen met vier assen. Drie ervan benadrukken sterk het verteltechnische aspect, waardoor meer thematische facetten van de reisroman in Sicks voorstelling onderbelicht blijven:

1. Een eerste dimensie centraliseert de spanning tussen vertelling en beschrijving. De meeste reisromans combineren volgens Sicks het verhalende ('der/die Reisende reist von A nach B und erlebt dabei dies und das', 343) met het beschrijvende ('der/die Reisende sieht A und B und häufig ach allerlei dazwischen, 343), al zijn er verhalen die de ene of de andere pool sterker benadrukken. In Agathie Christies *Murder on the Orient Express* (1934), bijvoorbeeld, ligt wel een 'Reise [...] der Handlung zugrunde', maar is 'die Deskription des bereisten Raumes entfällt hier völlig' (343).
2. Een tweede genre-as loopt van verhalen waarbij de ruimte beschreven wordt door een afstandelijke verteller 'aber au seiner panoramatischen, erhobenen und abgetrennten Position' (343), zoals in E.T.A. Hoffmans *Des Vetters Eckfenster* (1822), tot teksten 'in denen das Subjekt in den fremden Raum eintaucht und in ihm aufgeht' (344), zoals in Hubert Fichtes *Der Platz der Gehnkten* (1989).

[131] Het betreft ook non-fictionele reisliteratuur. Zie bijvoorbeeld de bijdragen van Birgit Neumann (over de representatie van ruimte in 'kolonialen Prosatexten, Romanen und Reiseberichten', 123) en Ottmar Ette (over onder andere 'die Querung der Wendekreise [...] in vielen abendländischen Reiseberichten' (141).

[132] 'Eine in dieser Weise raumtheoretisch fundierte Gattungstheorie stimmt [...] mit aktuellen gattungstheoretischen Ansätzen überein.' (339)

3. Een derde genredimensie richt zich op de fase van de reis die de plot belicht. Sommige reisromans verhalen over 'das Reisen selbst' (344), i.e. de beweging tussen vertrek en bestemming, zoals in Jules Vernes *Le tour du monde en quatre-vingt jours* (1873). Extra aandacht gaat daarbij vaak naar de 'Übergängen zwischen verschiedenen (kulturellen) Räumen' (345) en het 'Medium der Mobilität' (344). Andere reisromans zijn 'vorrangig auf das Ziel der Reise konzentriert und ihre Narration weitgehend oder ganz am fremden Ort entfalten' (345), zoals in de robinsonade.
4. Een vierde genredimensie onderzoekt de 'fictionaliteit' van bereisde ruimtes. Sommige reisromans verhalen over fantastische plaatsen die 'keine oder lediglich eine symbolische Beziehung haben' (346) met de extraliteraire werkelijkheid (zoals in *Gulliver's Travels*), terwijl in andere reisverhalen realistische, herkenbare ruimtes opduiken 'die von Leser/innen tatsächlich aufgesucht werden können' (345) en zo ook 'die Raumwahrnehmung ihrer Rezipienten steuern' (346).

Op basis van zulke dimensies kan een onderzoeker, in een tweede fase, de grenzen van de genreruimte en de raakvlakken met andere genres bestuderen. Volgens Sicks wijst bijvoorbeeld 'die wichtige Rolle des reisenden Subjekts den Reiseroman' (346) erop dat de reisroman nauw samenhangt met de autobiografie. Met die genreruimte deelt de reisroman het belang van onder meer 'die Differenz von Ich/Eigenem und Welt/Fremden' en de spanning tussen 'Fiktion und Faktizität' (347).[133] Tot slot moet een ruimtelijke genretheorie 'Verdichtungsdynamiken' (338) beschrijven. Daarbij kan je je richten op bepaalde 'Passagen, Strukturen und Topoi' (349), die direct of indirect verwijzen naar andere (reis)romans en waardoor er een intertekstuele dynamiek tussen ruimtes ontstaat. Specifiek voor de reisroman kan je volgens Sicks kijken naar de verhaalwereld, naar de bereisde ruimtes en de bevolking ervan, en de manier waarop die in andere teksten of media in het verleden reeds gerepresenteerd werd.

Het artikel van Sicks laten zien dat ruimte en beweging vanuit talig-narratief oogpunt op verschillende manieren kan worden geconstrueerd (vgl. Bernaerts 2017, 63). Dat blijkt ook uit een bekend artikel van de taalkundigen Charlotte Linde en William Labov: 'Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought' (1975). Het betreft in feite een sociolinguïstische, experimentele studie naar appartementbeschrijvingen. Op basis van de input van recipiënten onderscheiden Linde en Labov twee types van zulke beschrijvingen. Enerzijds is er de meer statische 'map'-beschrijving, de beschrijving van een appartement 'van bovenaf' ('If you were looking down at this apartment from a height', 930); anderzijds is er de meer dynamische 'tour'-beschrijving, waarbij de toehoorder in het appartement als het ware wordt rondgeleid ('You keep walking straight ahead, now if you turn right', 930).

[133] In een roman als Jonathan Safran Foer's *Everything is Illuminated* (2002) komen beide genres volgens Sicks (347) samen. Daarom meent de onderzoeker dat er een dynamische vector loopt van de reisroman naar de autobiografie.

Linde en Labovs inzichten worden onder meer in Michel de Certeau's *L'invention du quotidien* (1980)[134] en Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote en Maoz Azaryahu's *Narrating Space/ Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet* (2016) expliciet met de idee van het reisverhaal geassocieerd – ook zelf zal ik er in dit proefschrift nog naar verwijzen. Voor De Certeau is de narratieve structuur van het reisverhaal een waarin dynamische tourbeschrijvingen – 'descripteurs d'itinéraires' (212), 'actions', (211), 'mouvements' (211) de overhand hebben, maar afgewisseld worden met 'descripteurs du type carte' (212): 'Des histoires de marches et de gestes sont jalonnées par la "citation" des lieux qui en résultent ou qui les autorisent' (212). De Certeau meent evenwel dat élk verhaal een dynamische ruimte genereert – 'il instaure une marche (il "guide") et il passe à travers (il "transgresse")' (225). Daarom stelt hij: 'Tout récit est un récit de voyage – une pratique de l'espace.' (206) Ryan, Foot en Azaryahu stellen dan weer dat je de idee van de tour als 'global structuring [principle] of narrative space' (31) kan terugvinden

> whenever a story follows the travels of a solitary hero: in the epic narrative (as opposed to the dramatic narrative, which focuses on a network of human relations); in the medieval romance; in the picaresque novel; in the Bildungsroman; in most computer games; and, of course, in travel writing. The tour might be one of the oldest forms of narrative [...], but it has never fallen out of favor. From *The Odyssey* to *Don Quixote* and from Jack Kerouac's *On the Road* [...] to the recent *The Selected Works of T. S. Spivet* by Reif Larsen [...], the tour structure has proven over and over again its ability to express the diversity of human experience. (31-32)

Ze werken dat idee jammer genoeg niet verder uit. Dat doen ze wel voor de 'map structure', die ze hoofdzakelijk zien opduiken in experimentele teksten. Opvallend is dat ze als voorbeeld daarbij William Least Heat-Moon's boek *PrairyErth* analyseren – een tekst die in de eerdere studie van Alison Russels nog als postmoderne reisliteratuur geanalyseerd werd.

Met de notie van de *map*, en met de studie van Ryan, Foot en Azaryahu, ben ik aangekomen bij een tweede onderzoeksaccent: *mapping* en literair-narratieve cartografie. De studies hier vormen misschien wel de meest directe illustratie van de intense kruisbestuiving tussen de literatuurwetenschap en de geografie, zoals die vanaf de jaren zeventig en zeker vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw gestalte heeft gekregen (zie o.a. Juvan 2015, Thacker 2017). De groeiende aandacht voor ruimte in de *humanities* in die periode wordt in het algemeen de *spatial turn* genoemd, omdat er een duidelijke afwijking was van de vroegere (exclusieve) focus op tijd en geschiedenis.[135] Zowel het concept van de *topographical*

[134] Meer bepaald in het hoofdstuk over 'récits d'espace' (hfst. 9). Ook in andere hoofdstukken refereert De Certeau evenwel aan reisverhalen. Zo verwijst hij in een hoofdstuk over 'Naval et carceral' (hfst. 8) aan Jules Verne, 'ce Victor Hugo du voyage' (200).

[135] Zie onder meer: Doring & Thielmann (red. 2008) en de eerder genoemde bundel van Hallet & Neumann (red. 2009; i.h.b. de inleiding van Hallet & Neumann en de bijdrage van Frank). Het begrip 'spatial turn' kan worden teruggevoerd op *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) van de Amerikaanse geograaf Edward Soja. Die stelde zich met zijn werk tot doel 'to open up and recompose the territory of the historical imagination through a critical spatialization' (12). Zoals onder meer Marko Juvan (2015, 81-84) laat zien, moet de idee van de *spatial turn* echter ook nadrukkelijk geassocieerd worden met Michel Foucaults *Des espaces autres* (1967) en Henri Lefebvres *La production de l'éspace* (1974).

turn[136] als (namen van) subdisciplines en methodologieën als *literaire geografie*, *geokritiek*, *geopoëtiek*,[137] *geografische narratologie*[138] en *literaire*/*narratieve cartografie* stellen dan weer de interactie tussen literatuur en geografie op scherp.

Zoals James Akerman (2019) en Marie-Laure Ryan (2003, 2020) aangeven, kan de idee van *map(ping)* binnen de literatuur zowel in een letterlijke als in een figuurlijke betekenis geconceptualiseerd worden. In de letterlijke betekenis omvat de kaart een visuele, grafische voorstelling van een ruimte – bijvoorbeeld van de verhaalwereld die een tekst oproept. Akerman laat in zijn bijdrage aan *The Routledge Companion to Travel Writing* zien dat aan (schijnbaar) non-fictionele verslagen van ontdekkingsreizigers en reisgidsen wel vaker kaarten worden toegevoegd – onder meer 'itinerary or route maps' (336), die het statische van de kaart combineren met een dynamische weergave van een

[136] Zoals Katrin Dennerlein (2009, 9) aangeeft werd de idee van de *topographical turn* in 2002 gedefinieerd door Sigrid Weigel. Het is een 'Bezeichnung für das spezifische Interesse der deutschen Kulturwissenschaft am Raum [...]. Hier stehen technische und kulturelle Formen des Repräsentation von Räumlichkeit im Mittelpunkt, wobei ein besonderes Augenmerk auf der Karte und kartographischen Techniken liegt' (Dennerlein 2009, 9). Er is daarbij minder aandacht voor 'die spezifisch sprachliche oder narrative Herstellung von Raum' (9). Binnen de *spatial turn* is er naast het paradigma van de *topographical turn* ook dat van de *topological turn*. Die 'umfasst sowohl den strukturalistischen Anschluss an die mathematische Topologie als auch den phänomenologischen Anschluss an den Ortsbegriff von Aristoteles' (9). Vgl. tevens Smid (2018).

[137] Het begrip 'literaire geografie' wordt al sinds het begin van de 20ste eeuw gebruikt en wordt op verschillende manieren gedefinieerd (Mitchell 2017, 85-86). Zo kan het in een brede zin duiden op de 'scholarly preoccuppation with the geographies of literature' (Mitchell 2017, 85; vgl. Hones 2017); op de specifieke studie van literatuur door geografen (Brosseau 2017); of op onderzoek dat 'die Geburts-, Wohn- und Arbeitsorte von Schriftstellern zum Ausgangspunkt [nimmt]' of zich bezighoudt met 'literarisierten Landschaften und Städten und mit Räumen der Fiktion' (Piatti 2008, 67) en dus 'the mapping and interpreting of places where famous writers lived, or of geospaces represented in their texts' (Juvan 2015, 84) centraal stelt.
De term *géocritique* komt van de Franse literatuurwetenschapper Bernard Westphal, die in *La géocrique. Réel, fiction, espace* (2007) pleit voor een interdisciplinaire, multiperspectivale, geocentrische studie van ruimtes en hun literaire representaties, 'une multiplicité de points de vue, éventuellement hétérogènes, qui tous convergeront vers un lieu donné, *primum mobile* de l'analyse' (199) – bijvoorbeeld een studie van 'Alexandrie, un *lieu* sous l'égide duquel est rassemblée une série de récits' (185). Westphal legt onder meer de klemtoon op de intrinsieke verbinding tussen tijd en ruimte (hij verwijst naar Bachtin!) en de onlosmakelijke maar complexe band tussen een (extraliteraire) referent en diens (literaire) representatie (tekst en wereld vloeien immers binnen én buiten literatuur voortdurend in elkaar over). De Amerikaanse onderzoeker Robert T. Tally jr. verruimde Westphals geokritiek naar de veelzijdige 'active exploration [...] of the real and imaginary spaces of literature (Tally jr. 2011, 2; vgl. onder meer Tally Jr. 2019).
Het begrip *geopoetics* wordt vooral teruggevoerd op het werk van de Schotse dichter en academicus Kenneth White. White (2008) definieert geopoëtiek als 'une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel' [sic]. Michel Collot verbindt in *Pour une géographie littéraire* (2014, 11) de drie begrippen met elkaar; 'Le terme de "géographie littéraire" recouvre en effet des orientations diverses [...]: des approches de type *géographique*, qui étudient le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres (une géographie de la littérature) ou qui repèrent les référents géographiques auxquels elles renvoient (la géographie dans la littérature); des approches de type *géocritique*, qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes; des approches de type *géopoétique*, qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme.'

[138] De idee van geografische narratologie stond centraal in een recent nummer van *Frontiers of Narrative Studies* (2018), onder redactie van Gerald Prince. In de bijdragen wordt het concept van de geografische narratologie nergens echt helder gedefinieerd, maar impliciet omvat het de interactie tussen geografie (i.e. een focus op ruimte) en narratologie. Een heel aantal bijdragen richten zich op *mapping* en *storyworlds*, de twee onderzoeksaccenten die ik in wat volgt belicht.

reisroute (vgl. supra).[139] Ryan analyseert dan weer in een bijdrage aan *What is Narratology?* (Kindt & Müller (red.) 2003) en in *Narrating Space/ Spatializing Narrative* visuele kaarten die werden toegevoegd aan *Gulliver's Travels*, *Treasure Island* en (recentere edities van) *La Divina Commedia*, en ze verwijst ook naar door lezers opgestelde kaarten van verhalen als *Alice in Wonderland* en *Robinson Crusoe* (vgl. Piatti 2008, 32-36). Ryan suggereert daarmee dat de band tussen visuele kaarten en het genre van de reisfictie tot interessante verkenningen kan leiden, al betreft het vooral een indirecte suggestie: op het specifieke belang van een reisfictioneel genre voor narratief-cartografisch onderzoek wordt niet gealludeerd (vgl. genresuggestie en -ondermijning).[140] Nederlandstalige reisromans die ik in dit proefschrift nog zal behandelen en die visuele kaarten implementeren, zoals Anthony Van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949), Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987) en Arjaan Van Nimwegens *Westerlingen* (2012) zouden trouwens aanleiding kunnen geven tot meer narratief-cartografisch onderzoek in de Lage Landen, maar dat is tot op heden nog niet gebeurd.[141]

Zoals zopas gesuggereerd werd, hoeft de visueel-grafische kaart geen 'tekstinterne' kaart te zijn. In bepaalde projecten/ vormen van onderzoek wordt bijvoorbeeld de – al dan niet fictionele – topografie van teksten op mimetische wijze verbonden met en gesitueerd op een werkelijke, geografische kaart (Ryan 2020, 1-2). Ik alludeerde eerder al op een dergelijke aanpak met betrekking tot de reis van de mythische Odysseus: sommige onderzoekers verbinden die met werkelijke locaties in het Middellandse Zeegebied. Er bestaan dan ook talloze visualisaties die Odysseus' route (of die van andere Griekse helden als Jason) op een geografische (tegenwoordig zelfs online, interactieve) kaart projecteren:



(Mounzer 2013)

[139] Zie voor de aanwezigheid van kaarten in non-fictionele reisliteratuur, onder meer ook: Bédard-Goulet (2021).
[140] Ryan (2003) bespreekt kort Alberto Manguel en Gianni Guadalupi's *Dictionary of Imaginary Places* (2000), een boek met 'detailed ethnographic and geographic descriptions of over 1200 lands and islands invented by storytellers' (Ryan 344), die vaak vergezeld gaan van kaarten – zowel 'maps for mapless texts' (345; zoals *Alice in Wonderland* en *Robinson Crusoe*) als 'new, technically more perfect versions of classic literary maps' (345; zoals *Treasure Island* en *Gulliver's Travels*).
[141] Binnen het narratief-cartografische onderzoek wordt de geografisch-visuele kaart ook als een object gezien dat een verhaal kan vertellen – iets waar ik hier niet dieper op inga. Zie daarvoor: Carrard (2018).

Barbara Piatti stelt in *Die Geographie der Literatur* (2008) dat het voor literaire geografie essentieel is dat 'Literarische Handlungsräume [...] zu "realen" Landschaften und Städten, gedeutet werden' (23). Een van de bekendste studies in dat verband – waaraan Piatti ook nadrukkelijk refereert – is Franco Moretti's *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (1998) (vgl. Ryan, Foote & Azaryahu 2016, 46-47). Moretti stelt een aantal kaarten op die betrekking hebben op 'space in literature' (bijvoorbeeld de topografie van bepaalde genres) en op 'literature in space' (bijvoorbeeld de precieze verspreiding van een bepaald boek) (3). Tot de eerste categorie behoren onder meer kaarten van Europa waarop de verschillende settings uit Britse *gothic novels* en historische roman zijn aangeduid. Moretti stelde echter ook verschillende kaarten op die betrekking hebben op reizen in literatuur. Zo is er een ruime sectie met kaarten over 'zwalpende routes' (een kaart van Spanje met de routes uit de Spaanse picareske roman; de bachtiniaanse *road encounters* in *Gil Blas* (1715-1735), de reizen van de helden en heldinnen uit Hellenistische *romances*...); een die focust op meer lineaire reizen (in het bijzonder de 'exploration journeys' (58) uit de Afrikaanse *colonial romance*); en een over de *Bildungsroman* (met de reizen van protagonisten naar Europese hoofdsteden).[142]

Het concept van de kaart – of nog beter, de idee van *mapping* – kan ook in een wat meer vrije, figuurlijke betekenis gebruikt worden. Dat is bijvoorbeeld zo bij Robert T. Tally Jr., die zich in zijn onderzoek richt op 'literaire cartografie' (o.a. (red.) 2011; (red.) 2014; 2019). Voor hem staat het begrip bijna gelijk aan literaire productie in het algemeen, omdat alle verhalen op een of andere manier met (extraliteraire) ruimte aan de slag gaan. In een echo van De Certeau schrijft Tally in zijn meest recente studie *Topophrenia* (2019, 4-5):

> All stories are spatial in one respect or another and more often than not, in many different ways at once. [...] It is through narrative that [...] figural mapmaking, broadly conceived, takes place. Narrative [...] *makes* place, establishing relations among places and assigning various levels of significance to different spaces and places.

De 'spatial imagination that is both the motive and the basis for the project of literary cartography' is volgens Tally 'necessarily connected to the "real" spaces [...] as well as to the imagined spaces that constitute the world' (2-3). Elders geeft hij wel toe dat 'certain narratives may be more ostensibly

[142] Zoals ik eerder aangaf is een Nederlands cartografisch (mini-)project te vinden op de online auteurspagina van Cees Nooteboom, waar 'alle plekken die Cees Nooteboom in zijn oeuvre beschreef, zowel in zijn fictie als in zijn reisverhalen' staan aangeduid (Nooteboom 2021). Een recenter internationaal voorbeeld is *Atlas Obscura's Guide to Literary Road Trips*, een kaart waarop Richard Kreitner en Steven Melendez de routes van twaalf Amerikaanse roadtrips uit non-fictionele reisboeken visualiseren. De kaart werd in 2015 opgesteld, maar in 2019 geüpdatet: John Steinbecks *Travels with Charley* (1962) werd immers verwijderd 'due to evidence uncovered by Bill Steigerwald that Steinbeck's account of his own trip included several fabrications' (!). Wie wil zou zulke plaatsen zelf kunnen bezoeken of de reizen kunnen navolgen. Een dergelijke link tussen reizen, kaarten en literatuur wordt geïllustreerd door literaire reisgidsen als *Booked. A Traveler's Guide to Literary Locations Around the World* (Kreitner 2019). Zie voor het 'Literaturtourismus' tevens: Piatti (2008, 267-298). Hoewel zulke projecten een sterke mimetische dimensie hebben, beperken ze zich zoals ik al suggereerde niet noodzakelijk tot literatuur over 'werkelijke locaties' – integendeel. Zo bestaan er heel wat boeken als Dominique Lanni's *Atlas des contrées rêvées* (2015) die, in het verlengde van de al genoemde *Dictionary of Imaginary Places*, meer verzonnen werelden als Ogygia en Eldorado localiseren, visualiseren en beschrijven – werelden die niet zelden in vroegere verhalen door reizigers ontdekt werden (vgl. infra).

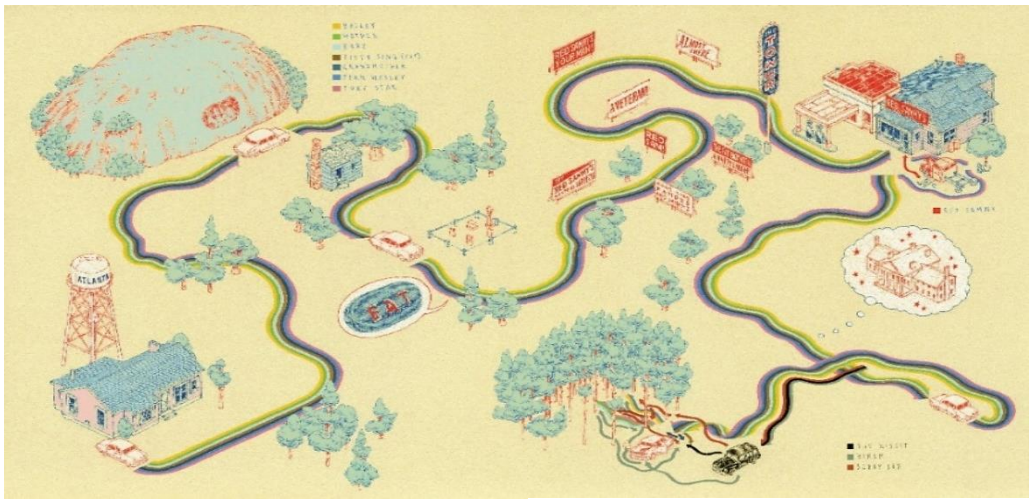
cartographic than others' (Tally 2014, 1). Diverse teksten die hij in *Topophrenia* analyseert, suggereren (opnieuw indirect) dat reisfictie tot die meer cartografische groep zou kunnen behoren: de *Odysseia*, *Don Quixote*, *La Divina Commedia*, *Adventures of Huckleberry Finn*, *Moby Dick*, *Lord of the Rings*. Het genre van de avonturenroman, dat vaak verhaalt over 'a wayfaring hero' (127) en waarin 'the charting of exotic lands, peoples and phenomena' (127) nadrukkelijk aan bod komt, noemt hij zelfs een 'exemplary model for literary cartography' (11) – net zoals ook 'the broader project of literary cartography reveals itself to be a sort of adventure' (127).

Niet toevallig misschien focust ook Richard Phillips zich in *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure* (1997) op zulke avonturenverhalen, 'narratives of explorers, surveyors, geographers and other storytellers, who describe journeys "into the unknown" – adventures' (1). Phillips' onderzoek (alsook zijn opvatting van *mapping*) heeft in vergelijking met Tally een sterkere socioculturele dimensie, waarbij *mapping* nadrukkelijk in verband wordt gebracht met Frederic Jamesons idee van *cognitive mapping*, 'an extrapolation of [...] spatial analysis to the totality of class relations on a global [...] scale' (Jameson 1988, 353; vgl. Phillips 1997, 12). Phillips' onderzoek richt zich meer bepaald op imperialisme, (post)kolonialisme en masculiniteit. Volgens hem geldt namelijk dat 'adventure stories' zoals Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) en Marchants *Daughters of the Dominion* (1909)

> constructed a concrete [...] culture space that [...] mapped a social totality in a manner that was imaginatively accessible and appealing to the people. [...] Adventures stories constructed cultural space in which imperial geographies and imperial masculinities were conceived. [...] Like other modern maps, realistic adventures stories naturalise the geographies they represent, and normalise the constructions of race, gender, class and empire those geographies inscribe. (12 & 15)

Mapping kan, tot slot, ook geconceptualiseerd worden in licht van de interactie tussen tekst en lezer. Wanneer lezers een boek lezen, kunnen ze zich immers een mentale, cognitieve *map* van de verhaalruimte vormen – in de breedste zin 'a global mental representation of the literary text that involves [...] any type of meaning and formal organization' en in de engere zin 'a mental model of *spatial* relations' (Ryan, Foote & Azaryahu 2016, 76-77; vgl. Ryan 2018). In aansluiting bij wat ik eerder schreef, kunnen lezers die dat willen dat model weliswaar opnieuw op een visuele (niet noodzakelijk mimetisch-geografische) kaart vatten. Van heel wat (imaginaire) reisverhalen bestaan kaartjes, die op een of andere manier de route van een personage verbeelden. In Andrew DeGraffs *Plotted*. *A Literary Atlas* (2015) vinden we bijvoorbeeld een plot- en routekaart van Flannery O'Conners *gothic* kort verhaal 'A Good Man Is Hard to Find', waarin de hoofdpersonages een fatale autoreis ondernemen:[143]

[143] In *Plotted* vinden we nog heel wat een aantal andere kaartjes die betrekking hebben op imaginaire reisverhalen, al betreft het niet allemaal weergaves van routes. 'I attempted', schrijft DeGraff (2015, 11), 'to map at least one aspect of the given book as completely as I could. We vinden zowel kaarten die toebehoren aan imaginaire reizen door de ruimte – onder meer de *Odyssee*, *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *Voyage autour du monde* en *Adventures of Huckleberry Finn* – als door de tijd – *A Christmas Carol* en *A Wrinkle in Time*.



(DeGraff 2015)

Ryan (2020, 4) stelt wat die cognitieve *mapping* betreft opnieuw dat er verhalen zijn die 'meer cartografisch' werken dan andere. Tot zulke verhalen behoren teksten die vertrekken van Bachtins 'chronotope of the road':

> A novel that implements the chronotope of the road focuses on the journey of a hero and his or her adventures in a world full of danger, letting the geography of the fictional world unfold dynamically in the reader's minds as they follow the hero's movements.[144]

De prototypische cartografische roman noemt Ryan evenwel niet 'reisfictie' maar

> the genre of the picaresque. The adventures of the hero of these novels can be compared to the travels of explorers whose observations provided the basis for the creation of maps back in the days when the world was still partially unknown.[145]

De idee van *cognitive mapping*, en bij uitbreiding alles wat met literaire-narratieve cartografie te maken heeft, kan nauw verbonden worden met de notie van narratieve (of fictionele) werelden en van *world-building* – een derde onderzoeksaccent dat ik hier wil behandelen. De metafoor van de wereld wordt al enige tijd door critici en literatuurwetenschappers op een relatief vrije manier aangewend om het spatiotemporele universum van een tekst te omschrijven, waarin personages en objecten met elkaar interageren (Ryan 2019, 62; vgl. Ryan & Bell 2019, 8). De afgelopen decennia heeft het beeld evenwel een sterke theoretische impuls gekregen. Dat gebeurde onder meer via de (literaire) *theorie van de mogelijke werelden*.

Vanaf de tweede helft van de jaren 70 en vooral in de jaren 80 en 90 werd de idee van de mogelijke werelden vanuit de modale logica in de narratologie geïntroduceerd door onderzoekers als Thomas Pavel (1975; 1986), Umberto Eco (1979), Doreen Maître (1983), Ruth Ronen (1994), Lubomír Doležel (1998; 2010) en Marie-Laure Ryan (1991a; 1991b; 2001) (vgl. Ryan & Bell 2019, 1-15). Een

[144] Het gaat hier om Ryans interpretatie van Bachtins chronotoop, die de eerder genoemde onduidelijkheden enigszins terzijde schuift.
[145] Ryan verwijst voorts (opnieuw) naar Linde en Labovs *tour/map*-onderscheid. 'Some experimental texts that adhere to a map strategy', schrijft ze in dat verband, 'could be regarded as cartographic writing.' (5)

recente adept is Françoise Lavocat (2016; & Mikkonen (red.) 2013), op wier onderzoek ik zo meteen terugkom. Globaal genomen vertrekt *possible worlds theory* van de opvatting dat naast de werkelijke ('actuele') wereld zoals wij die kennen, nog oneindig veel andere werelden geconceptualiseerd kunnen worden. Net als de werkelijke wereld hebben al die mogelijke werelden specifieke, 'waarachtige' kenmerken, waardoor ze zich op een bepaalde manier verhouden tot de wereld zoals wij die kennen en tot elkaar. Tekstuele of fictionele verhaalwerelden zijn voorbeelden van zulke mogelijke werelden. Heel wat literair onderzoek binnen de *possible worlds theory* richt zich dan ook specifiek op de 'fictionele' status van bepaalde werelden, en op de precieze relatie tussen fictionele verhaalwerelden en de reële wereld van de lezer. Onderzoek kan zich echter ook richten op de interne constellatie van fictionele verhaalwerelden. Die kunnen bijvoorbeeld bestaan uit kleinere (al dan niet geactualiseerde) subwerelden.[146]

Verwant aan de *possible worlds theory* maar nog sterker gerelateerd aan de cognitieve lezers-*map* is het 'storyworlds'-concept van de cognitieve literatuurwetenschapper David Herman.[147] Volgens Herman (2009) construeren lezers op basis van 'textual cues' (106) in narratieve teksten immers 'storyworlds', 'mental models of the situations and events being recounted – of who did what to and with whom, when, where, why, and in what manner' (106-107). Een belangrijk aspect daarbij is de 'spatialization' van de verhaalwereld, de dynamische configuratie van 'spatial relationships among participants, objects, and places' (Herman 2002, 269; vgl. Herman 2009, 131-132). 'Mapping words [...] onto worlds', meent Herman (2009, 105), 'is a fundamental – perhaps *the* fundamental – requirement for narrative sense-making.'

Mark J.P. Wolf (2012; (red.) 2018) is de grondlegger van het concept van de *imaginary worlds*, al is ook dat concept sterk geënt op de literatuurwetenschappelijke traditie van mogelijke werelden.[148] Wolfs methodologisch kader roept de nodige vragen op en vertoont allerlei bachtiaanse vaag- en tegenstrijdigheden, maar raakt tegelijkertijd wel nadrukkelijk aan de idee van reisfictie. In *Building Imaginary Worlds* (2012) vertrekt Wolf van wat de schrijver-filoloog J.R.R. Tolkien 'subcreatie' noemde. Het betreft het creatieve proces waarbij een auteur op basis van de werkelijke wereld – die de 'Primary World' wordt genoemd – een zogenaamde fictionele, 'secondary world' creëert. Subcreatie impliceert dus 'new combinations of existing concepts, which, in the building of a secondary world, become the inventions that replace or reset Primary World defaults' (24). Wanneer meer 'defaults' van de Primaire Wereld worden gewijzigd en de 'fictional aspects' sterker worden 'developed' (26), krijgt een fictionele wereld een hogere graad van 'subcreation' en 'secondariness' (26). De secundaire en imaginaire werelden waarop Wolf zich in zijn studie richt alsook de casussen die bijvoorbeeld in *The*

[146] Zie voor een overzicht van onderzoekstoepassingen: Ryan & Bell (2019, 15-28).
[147] Herman (2009, 120-123) verwijst wel naar de *possible worlds theory*. Voor een vergelijking van de noties *possible world* en *storyworld*, zie: Ryan (2019).
[148] Wolf noemt 'de philosophy of possible worlds [...] a necessary starting point', maar meent dat 'it tends to lean more toward the abstract and the conceptual nature of imaginary worlds than practical particulars, and is more concerned with status and modes of being than with experience and design' (19).

Routledge Companion to Imaginary Worlds ((red.) 2018) besproken worden, hebben vaak een hoge graad van subcreatie – gaande van het land van Oz uit *The Wizard of Oz* (Baum 1900) over het *Star Trek*- en *Star Wars*-universum tot zelfs virtuele *game*-wereld van *Minecraft*. Het concept van de imaginaire wereld is om die reden meer van toepassing op genres als *science fiction* en *fantasy* dan op realistische romans.

Interessant voor dit proefschrift is dat Wolf in literatuurhistorisch opzicht een belangrijke rol toebedeelt aan het procedé van de reis. Tot aan de 20ste eeuw was het volgens Wolf immers gebruikelijk dat verhalen 'framing devices' (63) gebruikten, in het bijzonder de reis, om imaginaire werelden te verbinden met de werkelijke wereld van de lezer – zelfs al zijn 'the boundaries between a secondary world and the Primary World [...] usually very distinct' (62). Reizigers zeilden dan over de oceaan naar afgelegen eilanden (denk aan *Gulliver's Travels*), daalden af naar een of andere ondergrondse wereld (denk aan *La Divina Commedia*), of werden op een andere manier getransporteerd naar een schijnbaar onbereikbare imaginaire wereld. Het hoofdpersonage 'who is a traveler experiencing the imaginary world for the first time' (68) wordt dan 'a stand-in for the audience who experiences the world through him or her' (68). Hoewel in moderne sciencefictionverhalen personages nog steeds reizen van de aarde naar verzonnen, planetaire werelden, is volgens Wolf het belang van de reis als link tussen de Primaire wereld en secundaire werelden vandaag de dag sterk verminderd – onder andere omdat 'audiences have grown accustomed to stranger and more alien worlds' (64). Protagonisten zijn daarom nu vaak 'natives of the subcreated worlds, rather than merely travelers to them' (110). Dat neemt echter niet weg, zo suggereert Wolf, dat 'the main character's journey of exploration' (83) niet volledig verdwenen is. Ze vindt evenwel plaats

> entirely within the world itself, as the character move[s] from the world's margins to its center, learning about the world along with the audience. For example, Tolkien's hobbits leave the Shire and learn about Middle-earth en route to Gondor and Mordor; Luke Skywalker leaves Tatooine to join the conflict between the Rebel Alliance and the Empire; and Neo leaves his desk job to discover what the Matrix is. (83)

Ik zal later in dit proefschrift nog beargumenteren dat de algemene idee van narratieve werelden essentieel is voor een genre als reisfictie vanwege het 'macroperspectief' waarvan het in essentie vertrekt. Fundamenteler dan bij de meeste andere genres doen imaginaire reisverhalen immers aan dynamische *worldbuilding*, aan de (geleidelijke) creatie van de verhaalruimte op een macroschaal – zij het dan in directe interactie met het microperspectief van de reiziger.

Hier sluit ik mijn uiteenzetting over narratieve werelden af met een laatste vaststelling, die belangrijk zal zijn wanneer ik in mijn eerste deel de narratieve reis zal conceptualiseren. Het is namelijk opvallend dat het concept van de reis binnen deze onderzoeksstrekking vooral gebruikt wordt wanneer gealludeerd wordt op de beweging tussen twee werelden (en, daarbij aansluitend, op de transgressie van wereldgrenzen), zoals bij Wolf. Dat blijkt bijvoorbeeld ook uit de essaybundel *Transworld Travel*, die geredigeerd werd door Françoise Lavocat en de eerder genoemde Kai Mikkonen (2013). Die bundel

focust op de 'transgression' en de 'transition from one world to another' (402) in enkele literaire teksten, waarbij de reis als bestemming steeds een wereld heeft die 'symbolically, logically or ontologically different' (402) is, en waarbij ruimtelijk gezien 'a fictionalized real space' (403), 'a "world-of-fiction-in-fiction"' (403) of 'a plurality of heterogeneous worlds' (403) doorkruist wordt. Lavocat bijvoorbeeld, analyseert enkele teksten uit de 17de, 18de en 20ste eeuw waarin personages reizen 'from the real-world-in-fiction' naar een metafictionele 'fictional-world-in-fiction', zoals *Le voyage merveilleux du prince Fan Feredin dans la Romancie* (Bougeant 1735) (vgl. Lavocat 2016, 443-471). De essaybundel behandelt echter ook non-fictionele reisteksten – onder meer in een artikel van Mikkonen, dat in licht gewijzigde vorm werd opgenomen in *Narrative Paths* dat ik eerder besprak. Zo wil *Transworld Travel* laten zien dat 'possible world's semantics and its focus on world creation, hypothetical worlds and accessibility between different worlds' allerlei nieuwe 'fields of inquiry' kan openen 'in nonfictional genres such as travel writing or immigration stories' (Lavocat & Mikkonen 2013, 401-402).

Ook het lezen van literatuur wordt wel eens met de transgressie van wereldgrenzen verbonden. Tijdens de leeservaring verlaat de lezer immers zijn eigen werkelijkheid om helemaal op te gaan in een tekstuele, narratieve verhaalwereld. Lezen is 'passer d'un monde à l'autre', 'le passage d'une frontière' (Lavocat 2016, 373). Niet toevallig dus gebruikt Richard Gerrig in *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading* (1993) de metafoor van de reis, de 'experience of being transported' (10), om de narratieve leeservaring te beschrijven. Concreet gebeurt dat in zes stappen:

1. '*Someone ("the traveler") is transported*' (11), i.e. de lezer leest een boek;
2. '*Travelers avail themselves of some means of transportation*': in dit geval 'novels, anecdotes, movies, and so on' (12);
3. '*Travelers perform certain actions*' (12): lezers 'must use their own experiences of the world to bridge gaps in texts. They must bring both facts and emotions to bear on the construction of the world of the text' (17);
4. '*The traveler goes some distance from his or her world of origin*': de narratieve wereld wijkt immers af van de werkelijke wereld, en 'the greater the departure from the real world [...] the greater the perception of distance' (14; vgl. supra: Wolf 2012);
5. *'Some aspects of the world of origin become inaccessible*' (14): er kan 'a clear dissociation' zijn tussen wat een lezer 'knows or believes in the real world' en wat hij/zij 'knows or believes in the narrative world' (15);
6. '*The traveler returns to the world of origin, somewhat changed by the journey*' (16): 'narratives can have a [...] profound effect on preexisting knowledge and beliefs' (16).

Onderzoekers die binnen de *wereld*-methodologie werken en die de (intense) leeservaring willen beschrijven, hanteren die metafoor van de reis en de transportatie wel vaker voor die 'cognitieve'

transgressie van werelden – niet zelden met een verwijzing naar Gerrig.[149] Dat gebeurt zeker met betrekking tot het lezen van fictie, aangezien lezers daar een grote 'afstand' met de alledaagse werkelijkheid overbruggen.[150] 'Fictional borders, territories, settlements – all call for metaphoric travelers', stelt Thomas Pavel (1986, 85).

De metafoor van het lezen als reis is, net als de idee van de verhaalwereld, evenwel wijdverspreid. Ze komt dan ook veelvuldig voor buiten het strikte methodologische kader van narratieve werelden. Michel Butor (1969) bijvoorbeeld, meent dat iedere verhaalruimte, als 'particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où il est évoqué' (50), zorgt voor een 'voyage d'aller et rétour' (51). 'Toute fiction', meent Butor,

> s'inscrit [...] en notre espace comme voyage, et [...] tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nos emmène le récit. (50)

Ik kom later in dit proefschrift nog terug op de veelzijdige (metaforische) relatie tussen de reis en literatuur, die bijvoorbeeld ook al bij Michel de Certeau geïmpliceerd werd. Mijn overzicht over narratieve ruimte eindig ik hier met een korte toelichting bij een vierde en laatste onderzoeksfocus. Die omvat een bonte veelheid aan monografieën en artikels die zich allemaal richten op bepaalde (ruimtelijke) *topoi* die met reizen in verband kunnen worden gebracht. Ze verwijzen op die manier dus ook naar verhalen die ik hier als imaginaire reisverhalen bestempel. Het kan gaan om *topoi* die hier in eerdere besprekingen al aan bod kwamen. Zo is er het motief van het labyrint, waarin de beweging als verdwaling centraal staat. Het wordt geanalyseerd in Penelope Reed Doobs *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages* (1990) aan de hand van onder meer Vergilius' *Aeneis* (19 v.Chr.), Dantes *Divina Commedia* (1320) en *La Queste del Saint Graal* (Anoniem 13de eeuw). Er is ook het motief van het eiland, dat gelieerd is aan de robinsonade en de utopie (vgl. infra) en dat onder meer behandeld wordt in Hors Brunners *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur* (1967) en Éric Fougères *Les Voyages et l'Ancrage. Représentations de l'espace*

[149] Zie bijvoorbeeld: Green & Brock (2000); Herman (2009, 119-120). Een intrigerende, subtiele navolging vinden we in de bijdrage van Catherine Emmott aan de bundel *The Stylistics of Landscapes, the Landscapes of Stylistics* (Douthwaite, Virdi & Zurru (red.) 2017). Emmott analyseert er het proces van 'virtual travel' in Elspeth Davie's kort verhaal 'A Map of the World' (1984), de momenten waarop 'a character appears to cross between their everyday world and the world of the imagination' (48). Het hoofdpersonage uit het verhaal 'cannot travel in actuality', stelt Emmott, dus gebruikt ze onder meer de boeken die ze leest en landkaarten om te reizen naar 'imaginary worlds' (57). En 'in doing so, she simply steps into the imagined contexts she creates, or appears to see elements of these contexts in the everyday world' (46).

[150] Gerrig maakt geen onderscheid tussen fictie en non-fictie. 'Being transported, I argue, appl[ies] equally to both fictional and nonfictional narratives' (14), stelt hij. Marie-Laure Ryan vertrekt in haar boek *Narrative as Virtual Reality* (2001) van Gerrig, maar corrigeert hem op dat punt. Ze onderscheidt immers verschillende gradaties van narratieve transportatie en immersie die met het lezen van een boek gepaard kunnen gaan en stelt dat vooral 'fiction functions as a space-travel vehicle' (103). Die lezersreis hangt samen met 'the aesthetic features of the text: plot, narrative, presentation, images, and style' (96). In die 'space-travel mode, consciousness relocates itself to another world and [...] reorganizes the entire universe of being around this virtual reality' (103). De 'niet-actuele', mogelijke wereld wordt dan 'actueel'. Die beweging noemt Ryan 'recentering [...], an experience that forms the basic condition for immersive reading' (103).

insulaire à l'Age classique et aux Lumières (1615-1797) (1995). Of er is het motief van de grens en de grensoverschrijding, dat niet alleen in de naam vervat zit van de jaarlijkse, internationale *Interdisciplinary Travel Writing Conference 'Borders and Crossings'*, maar bijvoorbeeld ook, via het beeld van de brug, aan bod komt in de interdisciplinaire essaybundel *From One Shore to Another. Reflections on the Symbolism of the Bridge* (Badescu (red.) 2007). In die bundel vinden we niet alleen analyses van non-fictionele reisverslagen van vroegmoderne kolonialisten, maar ook referenties aan reisfictie van Chrétien de Troyes (*Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, 12de eeuw) en Virgina Woolf (*To the Lighthouse*, 1927). Ik bespreek zulke studies hier niet, maar kom er in een later stadium wel op terug wanneer ik de generische dimensies van het imaginaire reisverhaal vormgeef.

3.3.2 Het imaginaire reisverhaal in de verlichting

In 1969 publiceerde de Nederlandse literatuurwetenschapper Piet J. Buijnsters het essay *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw*. Om de studie van de 18de eeuw een zekere impetus te geven, stelde Buijnsters zich tot doel een aantal '18e-eeuwse imaginaire reisverhalen van Nederlandse origine te bespreken' (3). Buijnsters suggereert aan het begin van zijn stuk dat je het imaginaire reisverhaal in de breedste zin zou kunnen definiëren als 'het verhaal van een reis die niet werkelijk heeft plaats gehad. Een verbeelde, gefantaseerde reis dus' (3). Verwijzen doet hij dan ook naar Homeros' *Odysseia*, 'de zeven reizen van Sindbad de Zeeman' (4), 'de fantastische scheepstocht van Brandaan' (4) en 'de wonderlijke reis van Jan Mandeville' (4). Al snel blijkt echter dat Buijnsters generisch-specifiekere accenten legt die zijn focus op de verlichting rechtvaardigen. Ze bieden ook deels een verklaring waarom Buijnsters de 18de eeuw 'kwantitatief en kwalitatief [...] de gouden eeuw van het imaginair reisverhaal' (4) noemt – een stelling die je aan de hand van Requemora-Gros' en Adams' eerder besproken studies verder zou kunnen onderbouwen.

Enerzijds suggereert Buijnsters dat imaginaire reisverhalen steeds een spel met feit en fictie spelen, aangezien 'de auteur van een imaginair reisverhaal vaak een waarheidsgetrouwe indruk probeert te maken' (3). In de 18de eeuw namen verzonnen reisverhalen volgens Buijnsters 'het gepresenteerde kader' (5) over van de 17de-eeuwse non-fictionele reisverslagen. 'Beide genres', stelt hij,

> [vloeiden] ongemerkt in elkaar over [...]. De hele 17e eeuw door waren de lezers vertrouwd geraakt met het reisverhaal, geschreven door of opgetekend uit de mond van eenvoudige zeelieden als Gerrit de Veer of Bontekoe, wier onopgesmukte belevenissen aan de thuisblijvers [...] een idee gaven van de gevaarvolle wereld buitengaats. Voor zulke mensen die nooit verder geweest waren dan de eigen landsgrenzen, moest zelfs een volkomen authentiek relaas van ontmoetingen met indianen of chinezen al fantastisch genoeg klinken. Wie van hen kon hier nog scherp de grens waarnemen tussen verbeelding of waarheid? (5)

Anderzijds staat, aldus Buijnsters, in de imaginaire reisverhalen het 'ideële plan' van een auteur centraal (3). Het schijnbaar authentieke kader wordt niet alleen met een 'aantrekkelijk verhaal' (5)

gecombineerd, maar ook met een 'zinvolle inhoud'. In de 18de eeuw 'bood het reisverhaal' in het bijzonder

> een uitstekende presentatievorm voor de verbreiding van verlichte ideeën omtrent opvoeding, religie, economie en staatsbestuur [...], de vrijzinnige geest van tolerantie en cosmopolitisme [...] dat het nationale, autochtone relativeert. In feite zijn al die reizen naar het land der Lilliputters, Sévaramben of hoe die wonderwezens verder heten mogen, vormen van maatschappij- en tijdskritiek. Alleen de inkleding kan variëren van planetarische ruimtevaart tot ontdekkingsreis naar het middelpunt van de aarde, gelijk ook de wijze van kritiek schommelt tussen goedaardige spot en bijtend sarcasme, tussen wijsgerige beschouwing en op de aktualiteit toegespitste hervormingsdrang. (5-6)[151]

Niet zelden duikt volgens Buijnsters in imaginaire reisverhalen het *insula*-motief op, waarbij 'het eenzame, van de geciviliseerde mensenmaatschappij afgezonderde eiland [...] als proefstation moet fungeren voor een nieuw – versta: beter – menstype' (vgl. supra: Wolf 2012). Dat kan een onbewoond eiland zijn, zoals in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, maar ook een eiland waarop een utopische samenleving is gevestigd. Daar wordt 'de nieuwsgierige reiziger, en via hem de lezers' (7) rondgeleid door een gids, en leert hij bijvoorbeeld over de 'ideale, universele, het wezen der dingen direkt noemende' taal die in de utopische samenleving wordt gesproken – 'een onder 17e-eeuwse filosofen en linguïsten levend verlangen' (7). Er bestaan echter ook meer 'satirische en fantastische droomreizen' (9), die niet noodzakelijk een (utopisch) eiland als reisbestemming hebben.

Buijnsters bespreekt na zijn generische inleiding kort een aantal imaginaire reisverhalen, en voegt aan het einde ook een bibliografie toe met (meer) oorspronkelijke en in het Nederlands vertaalde titels. Het bekendste oorspronkelijke verhaal dat bij Buijnsters aan bod komt, is ongetwijfeld *Beschryvinge van het magtig Koninkryk Krinke Kesmes* (1708) van de Zwolse chirurgijn Hendrik Smeeks (vgl. Fausett 1995a). Het verhaal krijgt een nog uitgebreidere toelichting in (het voorwoord van) de teksteditie die Buijnsters er zelf van uitbracht in 1976. *Krinke Kesmes* vertelt over de Spaans-Nederlandse koopman Juan de Posos, die volgens de voorrede een kennis van Smeeks was.[152] Op een reis van Panama naar de Filippijnen leidt De Posos schipbreuk, en hij belandt zo op een eiland dat onderdeel is van een koninkrijk genaamd Krinke Kesmes.[153] Van een zekere Garbon, die De Posos rondleidt in de belangrijkste stad, krijgt hij allerlei informatie over Krinke Kesmes, die de utopisch-satirische dimensie van het verhaal vormgeeft. Zo blijkt er op het eiland een eclectische religie te

[151] In het licht van die twee kenmerken noemt Buijnsters niet Homeros' *Odysseia* (8ste e.v.Chr.) maar wel Lucianus' *Alēthē diēgēmata* (2de eeuw) het 'prototype' van de 'imaginaire reis-traditie' (9). Hij licht die stelling evenwel niet verder toe.

[152] 'Ik zelf heb de eerste reise van de Posos bi gewoond, het vordere is voor sine rekeninge. Hi heeft mi noid bedrogen, waarom zoude hi mi voor liegen?' (Smeeks 1708, 265; vgl. Buijnsters 1976, 25).

[153] Krinke Kesmes betreft, zoals de volledige titel van Smeeks' werk aangeeft, 'een groot, en veele kleindere Eilanden daar aan horende' (Smeeks 1708, 12). Krinke Kesmes is een anagram van (H)enrik Smeeks (Buijnsters 1969, 10; 1976, 51).

bestaan, en blijkt iedereen alle Europese en Aziatische talen aangeleerd te krijgen, waardoor er niet langer communicatieproblemen zijn (vgl. Fausett 1994).[154]

Ook de precieze locatie van Krinke Kesmes wordt duidelijk: het koninkrijk maakt deel uit van het 'geheimzinnige Zuidland of *Terra Australis Incognita*' (Buijnsters 1976, 6). Dat was het mythische continent 'bezuiden Amerika, Afrika en Azië' (Buijnsters 1976, 6), dat reeds de aandacht van heel wat vroegmoderne ontdekkingsreizigers had getrokken maar tot de definitieve 'ontdekking' door James Cook in 1772 een relatief blinde vlek op de wereldkaart was.[155] 'Wanneer een schrijver zijn utopie [...] in het Terra Australis Incognita situeerde', stelt Buijnsters (1976, 8-9), 'had hij het dubbele voordeel van een zekere waarschijnlijkheid [...] terwijl hij toch zijn verbeelding vrij spel kon geven.' Zoals Buijnsters (1969, 10; 1976, 51-57) aangeeft, bevat *Krinke Kesmes* ook een ingebedde robinsonade, een genre dat aansluit bij het imaginaire reisverhaal (vgl. infra). Juan de Posos ontmoet op *Krinke Kesmes* immers een zekere El-Ho, die ooit op een onbewoond eiland schipbreuk leed en er trachtte te overleveren. Lange tijd hebben literatuuronderzoekers geopperd dat *Krinke Kesmes* een bron zou zijn geweest voor het later gepubliceerde *Robinson Crusoe* (1719) van Daniel Defoe. Die stelling verklaart mee de bekendheid van de tekst, maar wordt heden ten dage betwist.[156]

In zijn bijdrage uit 1969 bespreekt Buijnsters nog enkele andere teksten: de *Walcherse Robinson* (Anoniem 1752), een theologische 'tendensroman' (Buijnsters 1969, 11) en directe navolging van Defoe's *Robinson Crusoe*; de *Haagsche Robinson* (Anoniem 1758), waarin het utopische eiland 'Tirevas' de reisbestemming is; *Rhapsodiën of het leeven van Altamont* (Anoniem 1775), dat de idee van de 'natuurstaat' (Buijnsters 1969, 15) centraliseert; en het satirisch-politieke werk van J.A. Schasz M.D. – in het bijzonder *Reize door het Aapenland* (1788), waarin de protagonist droomt hoe hij in een rijk van sprekende, revolutionaire apen belandt.[157] Buijnsters noemt, tot slot, ook Willem Bilderdijks *Kort verhaal van eene aanmerklijke Luchtreis en nieuwe Planeetontdekking* (1813).[158] In het verhaal leidt de ik-verteller tijdens een reis met een luchtballon 'schipbreuk' op een onbekende planeet tussen aarde en maan. Hoewel het verhaal minder nadrukkelijk utopische of satirische elementen bevat, noemt Buijnsters (1969, 18) het toch 'een uitloper' van de imaginaire reisverhalen uit de verlichting. Nadien kent het genre volgens hem een 'schielijke verdwijning' (18) – onder andere omdat 'de nieuwe politieke

[154] Dat betekent niet dat het eiland volledig utopisch kan genoemd worden. Zo heerst er een 'wijsgerig-wetenschappelijke ideeënstrijd' (Buijnsters 1976, 42) met betrekking tot cartesiaanse denkbeelden tussen de mannen- en vrouwenacademies op de eilanden Nemnan (een anagram van 'mannen') en Wonvure (een anagram van 'vrouwen)'. Tevens '[regeert] de koning van Krinke Kesmes [...] als een absoluut vorst' (Buijnsters 1976, 35).
[155] Buijnsters (1976, 6-8) noemt wat de 'non-fictionele' reizen betreft, naast de expedities van de Engelse Willem Dampier (in 1697-1699), die van de Nederlanders Dirk Hartogs (in 1616), Abel Tasman (in 1642-1644), Arend Roggeveen (in 1671-1676) en Willem de Vlamingh (in 1696/1697).
[156] Zie tevens Staverman (1907, 51-55; 1925). Onder anderen Hoogewerff (1909) en Hubbard (1921) schoven de roman naar voren als een tekst waarop Defoe zich vermoedelijk gebaseerd zou hebben. Onder meer Staverman (1925) spreekt hen tegen.
[157] Buijnsters bracht in 1972 een editie uit van *Reize door het Aapenland* (vgl. infra).
[158] Een editie van de tekst werd in 1995 uitgebracht door P.E.L. Verkuyl.

constellatie [...] door haar doctrinair radicalisme weinig ruimte meer [bood] voor de aan het imaginaire reisverhaal inherente maatschappijkritiek' (18).

Het spreekt voor zich dat ik in dit proefschrift niet akkoord ga met de zogezegde verdwijning van imaginaire reisverhalen na 1813. Buijnsters' stelling valt evenwel te begrijpen in het licht van zijn specifieke generische focus. Met een dergelijke scherpstelling op reisfictie uit de verlichting is Buijnsters niet alleen. Zijn onderzoek sloot in 1969 al aan bij een aantal internationale studies waarnaar Buijnsters ook verwijst, en in de afgelopen decennia zijn in binnen- en buitenland eveneens studies met een dergelijke focus verschenen. Al die secundaire literatuur maakt deel uit van wat je een afzonderlijke onderzoekstraditie zou kunnen noemen, die zich in het algemeen kenmerkt door een specifieke focus op imaginaire reisverhalen in de verlichting. Terugkerende onderzoeksaccenten daarbij zijn, aan de ene kant, de genoemde interactie tussen feit en fictie, en de band tussen reisfictie met vroegmoderne non-fictionele reisliteratuur. Onderzoekers vertrekken daarbij expliciet of impliciet van de idee van een 'imaginaire' context (de reisverhalen zijn 'verzonnen') en een 'realistische' tekst (de reisverhalen doen formeel denken aan reis-non-fictie). Aan de andere kant is er het belang van utopie, satire en maatschappelijke reflectie in deze groep reisverhalen. In de bestudeerde imaginaire reisverhalen, die de lezer vervoeren 'beyond the frontiers of knowledge into uncharted and unknown spaces' (Arthur 2010, 17) zijn 'de reisavonturen [...] aanleiding [...] voor nadere beschouwing van mens en samenleving' (Leemans & Johannes 2013, 582). Niet zelden zijn de studies die de analyse van teksten centraal stellen dan ook enigszins historisch-contextueel georiënteerd.

Alvorens ik een aantal andere studies (met primaire teksten) toelicht, zijn nog twee algemene opmerkingen van belang. Ten eerste biedt deze onderzoekstraditie, zoals ik al eerder suggereerde, een intrigerende reactie op de alomtegenwoordigheid en heterogeniteit van reisfictie. Enerzijds gaan onderzoekers binnen deze traditie direct of indirect op zoek naar een vorm van generische coherentie in imaginaire reisverhalen (uit de verlichting) – een eenheid die met name in de twee pas genoemde facetten gestalte krijgt. Anderzijds benadrukken de onderzoekers altijd de verscheidenheid aan reistypes in zulke teksten – realistisch dan wel fantastisch; op de aarde, naar de maan, of ondergronds; al dan niet gedroomd... Niet zelden wordt het onderzoeksobject om die reden dan toch weer tot op zekere hoogte gespecifieerd.[159]

Ten tweede, wat betreft de reisconceptualisering, valt het op dat er binnen deze onderzoekstraditie maar weinig 'discussie' is over narratieve structuren. Het aanwezige reiskader in de verhalen is echter niet onproblematisch. In het verlengde van het digressieprobleem komt, zoals Inger Leemans en Gert-Jan Johannes (2013, 582) aangeven, 'in sommige gevallen [...] de satire of het denken over het utopische alternatief [...] zo centraal te staan dat er nauwelijks meer sprake is van een reis'. Filosofische uitweidingen stremmen de narratieve voortgang. Daarnaast zijn er ook reisverhalen waarin

[159] Opmerkelijk is dat de voltairiaanse *contes philosophiques*, met in het bijzonder Voltaires *Candide* (1759), relatief vaak buiten beschouwing blijven. Zie voor twee uitzonderingen: Gove (1941) en Coverley (2010). Vgl. paragraaf 3.4.1 in deze inleiding.

de eigenlijke reis naar de nieuwe wereld er pas komt na heel wat andere reizen. In *Krinke Kesmes* (Smeeks 1708) bijvoorbeeld onderneemt Juan de Posos eerst talloze kleine (handels)reisjes – via Cádiz ('Cadix'), Rotterdam, Portobello (in Panama)... – alvorens op het Zuidland te stranden. Onderzoekers gaan daar niet op in; ik zal dat in dit proefschrift wel doen.

Een van de belangrijkste vroege bronnen waaraan Buijnsters refereert, is Geoffroy Atkinsons tweeluik *The Extraordinary Voyage in French Literature before 1700* (1920) en *The Extraordinary Voyage in French Literature from 1700 to 1720* (1922).[160] Atkinson definieert de 'extraordinary voyage' als

> a fictitious narrative purporting to be the veritable account of a real voyage made by one or more Europeans to an existent but little known country – or to several such countries – together with a description of the happy condition of society there found, and a supplementary account of the traveler's return to Europe. (1920, ix; 1922, 7)

Atkinson richt zich dus specifiek op imaginaire reisverhalen die voldoen aan twee criteria: 'a realistic and authenticated story of adventurous travel' (1922, 11) en een 'didactic content' (1920, 162), i.e. 'a utopian account of a far-off land' (1920, 11).[161] Daarin onderscheiden de *extraordinary voyages* zich volgens Atkinson van andere reistypes binnen het 'broad and varied [...] field [...] of *Imaginary Voyages* in general' (1920, ix): 'the *Fantastic* or *Marvelous* [voyage], in which dreams, witchcraft, or other supernatural agencies preclude any serious attempt at realistic authentication'; 'the *Extra-terrestrial Voyage*'; 'the *Satirical* or *Allegorical* [voyage], in which the hero travels to a frankly imaginary Land of the Jansenists, to the Land of Love, or to the Utopia of Dogs' en 'the Subterranean Voyage'. Atkinson definieert 'the imaginary voyage' niet en laat eveneens niet zien in welke mate 17de- of 18de-eeuwse voorbeelden van zulke reistypes (formeel of inhoudelijk) aansluiten bij de reisverhalen die hij zelf bespreekt – iets wat latere literatuurwetenschappers wel zullen doen.

In zijn eigenlijke tekstbesprekingen besteedt Atkinson enige aandacht aan de verzinnebeelding van de 'legend of the "Terre Australe inconnue"' (1920, 24). Die krijgt immers gestalte in de twee bekendste Franstalige imaginaire reisverhalen uit de vroege verlichting, die ik eerder noemde: *La Terre australe connue* van Gabriël de Foigny (1676) en *Histoire des Sevarambes* van Denis Vairasse (1677). Voorts bestudeert Atkinson in andere reisverhalen als *Les Aventures de Télémaque* (Fénelon 1699), *Voyages de François Leguat* (Misson 1707) en *Voyages de Jacques Massé* (De Patot 171) de

[160] Het tweede deel bevat een uitgebreide samenvatting van het eerste. Zie: Atkinson (1922, 7-26).

[161] Beide aspecten hangen volgens Atkinson samen met de verlichte 'growth of rationalism' in deze periode (1920, 162). Atkinson verbindt de opkomst en de authentieke dimensie van *extraordinary voyages* met de non-fictionele reisverslagen die in de 17de eeuw bijzonder populair waren: 'Little by little, the printed *Relations de Voyage* gave to the far corners of the earth a reality which had been unknown to earlier readers. [...] The first authors of Extraordinary Voyages depended upon the growing popularity of true accounts of voyages to gain the attention – and sometimes the credence – of their readers. By adding the description of an idealized land to an authenticated narrative of imaginary travel and adventure, the voyage novel of this type obtained the suffrage of two distinct classes of readers. Those who read "voyages" to be amused, found a tale of shipwreck and exploration which was entirely to their liking. Those who wished food for thought and reflection, found a deal of theory, utopian and often sacrilegious' (10-11; vgl. Buijnsters 1969).

authentificatiestrategieën – zoals voorwoorden en het oog voor detail in heel wat reisverhalen – alsook de precieze maatschappijreflecterende dimensies (politiek, religieus, sociaal, filosofisch, wetenschappelijk) van de geschetste samenlevingen.

Een tweede ankerpunt – de meest geciteerde bijdrage wat het imaginaire reisverhaal in de verlichting betreft – is Philip Babcock Goves *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800* (1941). Goves studie is, zoals de ondertitel suggereert, opgedeeld in twee delen. Het eerste deel vormt een generische verkenning, waarbij Gove het begrip 'imaginair reisverhaal', de generische invullingen ervan en de potentiële relaties van het genre met andere soorten teksten bespreekt aan de hand van een bijzonder gedetailleerd overzicht van relevante secundaire literatuur – waaronder Atkinsons tweeluik. De belangrijkste rode draad in dat opzicht is wat Gove de 'widespread but indefinite use' (3) van het begrip 'imaginair reisverhaal' noemt. Niet toevallig concludeert hij aan het einde van zijn overzicht dat 'no final *inclusive and exclusive* definition of the imaginary voyage is possible' (175).

Net vanwege die problematiek lijkt Gove zelf een brede blik op het fictionele reisverhaal te willen hanteren. Ook bij hem dringt evenwel, in het verlengde van heel wat secundaire bronnen die hij bespreekt, een specifiekere focus door. Behalve de referenties aan de feit-fictie-spanning[162] en de sterke relatie tussen imaginaire reisverhalen en de utopie[163] gaat er in het algemeen een bijzondere aandacht uit naar reisfictie in de 18de eeuw. Dat is volgens Gove de Gouden Eeuw van het imaginaire reisverhaal, '[which] provides the best approach to the imaginary voyage of all centuries and all languages' (x). Niet toevallig voegt hij, in een tweede deel van zijn studie, een geannoteerde, bibliografische 'check list' toe van het imaginaire reisverhaal in de 18de eeuw. Wat zijn selectiecriteria betreft, is het van belang op te merken dat Gove onder meer 'voyages in dreams' (176) en 'voyages solely to the land of dead' (177) buiten beschouwing laat. In het licht van de reisconceptualisering stelt hij eveneens:

> The account of the voyage must be a part of the action of the story, not simply a one- or two-paragraph summary stating that a voyage has taken place [...]. It must be remembered that the word *voyage* generally includes [...] discovery and that therefore the voyage-account continues after the characters have landed. (176)

Er vallen nog enkele andere interessante 'pre-Buijnsters'-bronnen te noemen. Zo verwijst Buijnsters naar Paul Cornelius' *Languages in Seventeenth- and Early Eighteenth-century Imaginary Voyages* (1965), een studie die volledig gewijd is aan de verlichte zoektocht naar de ideale taal die zowel in de maatschappij als in imaginaire reisverhalen uit de periode gestalte kreeg.[164] Daarnaast is er Adams'

[162] Volgens Gove ligt 'the beginning' van het genre 'in the first deviation from the truth in some prehistoric travelogue. [...] Always there have been travelers who have lied' (13). Voorts besteedt hij de nodige aandacht aan 'the [complicated] relationship between the imaginary and the real voyage' (172).
[163] De utopie noemt Gove 'the type of fiction which coincides more often than any other with the imaginary voyage' (156), al meent hij ook dat je 'an imaginary voyage' niet 'solely by the significance of its utopian content' (120) mag beoordelen.
[164] Cornelius vestigt in het bijzonder de aandacht op de fascinatie voor en invloed van de taalsituatie in China, waarmee de 17de-eeuwers in contact kwamen. Cornelius' analyse van enkele verzonnen talen in imaginaire

Travelers and Travel Liars, 1660-1800 (1962), waaraan ik al eerder refereerde in het licht van de fictionaliteitsproblematiek. Via die weg vindt het ook aansluiting bij deze onderzoekstraditie. Het is niet nodig Adams' studie hier volledig toe te lichten. Interessant is echter wel dat Adams aan het begin van zijn boek een soort continuüm creëert voor (verzonnen) reisliteratuur in de 18de-eeuw. Adams gaat er niet al te diep op in en construeert het continuüm onder meer op basis van de problematische auteursintentie (vgl. supra). Desalniettemin biedt het wel een interessante blik op de tekstuele reikwijdte van (18de-eeuwse) reisliteratuur:

> Let us place the hundreds of true travel books, like the journal of the circumnavigators Bougainville and Captain Cook [...] in the conservative center of our image. To the right range the imaginary voyages – realistic, philosophical, satirical, utopian, in short, all those fictitious tales that deceive almost no one. Close to the center on this right side, we would place *Robinson Crusoe*, but with some hesitation, since Defoe succeeded so well in his attempts at verisimilitude that some readers were at first deceived. Beyond these imagined books that are so like the true accounts would belong the Rasselases, the Gullivers, and the Candides, fictional travelers who went to unbelievable lands and had amazing adventures but whose stories are placed in a realistic framework. Far out to the right are discovered the peregrinations of the mendacious Baron Munchausen, the subterranean and submarine voyages such as that of Peter Wilkins, and the trip to the moon or the sun, like that in Defoe's *Consolidator*. To complete the collection on this right-hand side of the image, one should add all those many eighteenth-century novels that include fictional travels, such as *Tom Jones* or *Humphrey Clinker*, and the many varieties of the picaresque, such as Gil Blas.
>
> Now for the radical left of center. Here, arranged in order, are the deceivers, beginning with the authors of travel books that tell few or insignificant lies and extending to those that tell many or very influential ones. On the near left, closest to center, we meet some important, even indispensable, travelers, such as Chateaubriand and Jonathan Carver. [...] On the extreme left, we discover the anarchists, whose books almost completely destroy truth, like [... Defoe's] *A New Voyage round the World.* [...] What is the difference between books on the extreme left like Defoe's *A New Voyage round the World* and books on the extreme right like *Baron Munchausen's Narrative of his Marvelous Adventures*? [...] From the point of view of the authors, both books are fictional, imaginary; but from the point of view of the readers, one was real and the other was not. (2-3)

Ook in de afgelopen decennia werd het nodige onderzoek verricht met betrekking tot (utopisch-satirische) reisfictie uit de verlichting. Bettina Dietz analyseert in *Utopien als mögliche Welten.* Voyages imaginaires *der französischen Frühaufklärung, 1650-1720* (2002) de moraalfilosofische, theologische en politieke facetten van 17de- en 18de-eeuwse Franstalige imaginaire reisverhalen, tegen de achtergrond van de cultuurhistorische context (zoals Louis XIV's absolutisme). Alberto Beretta Anguissola bespreekt in *Ombres de l'Utopie. Essais sur les voyages imaginaires du XVIe au XVIIIe siècle* (2011) diverse motieven in verlichte fictionele reisteksten uit allerlei taalgebieden (waaronder het Italiaanse): de link tussen de utopie en de dood, bijvoorbeeld, of idee van de utopische taal. Zowel David Fausett, in *Writing the New World. Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land* (1993; vgl. 1995b), als Paul Longley Arthur, in *Virtual Voyages. Travel Writing and the Antipodes, 1605-1837*

reisverhalen maakt zijn studie ook voor linguïsten interessant. Vgl. tevens Sumillera (2010, 146-155) en Anguissola (2011, 135-160).

(2010), richten zich specifieker op reisverhalen met 'the great southern continent of *Terra Australis* and its antipodean inhabitants' (Arthur 2010, 19) als bestemming. Daarbij wordt in het bijzonder de spanning tussen utopische mythe en empirische realiteit belicht.[165] In het verlengde daarvan gebruikt Riccardo Capoferro het 17de- en 18de-eeuwse imaginaire reisverhaal en haar kenmerkende dialectiek tussen 'an empirically-oriented worldview and residual, pre-modern ontological formations that [...] include monsters and spirits [...] and magic, produced by supernatural [...] forces' (151) als aanknopingspunt voor een brede studie naar het fantastische. Gwenhaël Ponnau (1984) en Mary Baine Campbell (1997) bespreken dan weer de directe of indirecte interactie tussen empirische wetenschap en ongebreidelde fantasie in drie 17de-eeuwse utopisch-satirische maanreisverhalen: Johannes Keplers *Somnium* (1634), Francis Godwins *The Man in the Moone* (1638) en Cyrano de Bergeracs *L'Autre monde* (1656).[166] Guillaume Garnier (2006) richt zich specifiek op gedroomde reizen uit de verlichting, op *voyages oniriques*. 'Le rêve permettait', schrijft hij, 'de présenter des idées hardies, maquillées de l'apparence de la pure fantaisie.' (192) En nog andere onderzoekers richten zich uitvoerig op een bepaalde reistekst uit de 17de of 18de eeuw in het licht van de imaginaire reistraditie. Patricia Fara (2007) en Matthias Velle (2018) analyseren bijvoorbeeld allebei het ondergrondse reisverhaal *Nicolaii Klimii Iter Subterraneum* van de Deens-Noorse auteur Ludvig Holberg uit 1741 – een tekst die in de Nederlandse vertaling ook bijzonder populair was in de Lage Landen (Hanou 2002, 77).[167]

---

[165] Fausetts (1993) studie 'focuses on the conjunction, during explorations of the austral unknown, of a residually utopian history and an increasingly realist form of utopia – a double paradox that made the genre as a whole, and the austral theme in particular, an ideal vehicle in which to experiment with ideas about society' (6). Fausett combineert daarbij (1) analyses van fictioneel reisproza, zoals als *The Isles of Pines* (Neville 1668) en het Nederlandse *Krinke Kesmes*; (2) uiteenzettingen over non-fictionele (verhalen over) reizen, zoals de reis van de *Vergulde Draeck*; en (3) de bespreking van Richard Bromes theatertekst *The Antipodes* (1640). Arthur laat in hetzelfde verband zien hoe de oude mythes over *the antipodes* steeds meer contrasteerden met plaatselijke waarnemingen, maar tegelijkertijd de fantasie over het Zuidland bleven voeden. Dat blijkt uit de bekende en minder bekende imaginaire reisverhalen die Arthur analyseert, waaronder Robert Paltocks *The Life and Adventures of Peter Wilkins* (1750) en *Fragmens du dernier voyage de La Pérouse* (1797).

[166] Ponnau (1984) focust zich op de 'des rapports [...] entre la fantaisie et les éléments positifs empruntés à la science' (56) in de drie genoemde teksten, maar verwijst ook naar maanreizen van Lucianus en Jules Verne (vgl. infra). Campbell (1997) bespreekt de maanreizen van Kepler, in het licht van werkelijke etnografische reizen. De imaginaire reisverhalen bieden immers een soort 'field experience' (14) die niet langer aanwezig was in 17de-eeuwse 'ethnographies' (14), en 'they broach the topics of anthropology – What is human? and What is culture? – [...] at a more general level than did proto-ethnographic voyages to particular places on the economic map' (2).

[167] Velle (2018) doet zelf nadrukkelijk een beroep op Julius Paludans' studie *Om Holbergs Niels Klim, med saerligt hensyn til tidligere satirer i form af opdigtede og vidunderlige reiser* (1878). Die studie wordt tevens bij Gove (1941) besproken. Die geeft terecht aan dat Paludan een brede kijk heeft op het genre van het imaginaire reisverhaal (79), en vat het eerste (en voor dit proefschrift meest relevante) hoofdstuk als volgt samen: 'The first chapter traces the genre from antiquity down to the imitators of Swift. Paludan shows a development from the mythical geographic sagas and sea stories through fabulous tales of Alexander to the chivalric romances of the Middle Ages, closes allied to journeys to the Holy Land and to the travels of Marco Polo and Mandeville. Real voyages in the sixteenth century influenced the vogue of geographic *Reiseromaner* and in the next two centuries provided the locale [...] for utopian romances. The last stage includes the wonderful voyages to the planets or regions within the earth (*Astronomiske Reiseromaner*). With *Robinson* and *Gulliver* the whole genre became didactic and satiric, later degenerating into trivial allegory and revolutionary propaganda.' (80) Paludans overzicht legt de klemtoon op parodie/satire (zoals de aandacht voor Lucianus en Rabelais illustreert) én vooral op de 17de en 18de eeuw (waar 130 van de 164 pagina's aan gewijd zijn), maar kan desalniettemin gelden als een soort literatuurhistorisch overzicht van reisfictie tot de 19de eeuw.

In navolging van Buijnsters bracht Leonard de Vries in 1988 drie hertaalde en ingekorte 18de-eeuwse fictionele reisverhalen uit de Nederlandse literatuur uit – *De Walcherse Robinson* (Anoniem 1752), *Reize door het Aapenland* (Schasz 1788) en *Kort verhaal van eene aanmerklijke luchtreis* (Bilderdijk 1813). Buijnsters' meest directe navolger in de Nederlandse literatuurwetenschap is evenwel André Hanou. In 'Verlichte vrijheid. Over een denkbeeld in imaginaire reizen' (2002) bespreekt Hanou het thema 'vrijheid' in een aantal oorspronkelijke en in het Nederlands vertaalde imaginaire reisverhalen. Naast bij Buijnsters eerder genoemde teksten (*Krinke Kesmes, Rhapsodiën of het Leeven van Altamont, Reize door het Aapenland*) komt onder meer Richard Bonhommes *Huwlyks-eiland* (1708) aan bod – dat 'zich [laat] lezen als een pleidooi voor de vrije liefde' (78), omdat het kritiek uit op het onvrije, westerse huwelijk – en Pieter Johannis van Lelyvelds *De oorsprong, bloei en ondergang van Hedonepolis* (1783) – een 'conservatief' en 'christelijk' gedroomd Zuidlandverhaal waarin geen 'vleugje democratisch vrijheidsverlangen' (93) aanwezig is. Hanou bracht in 1995 trouwens een teksteditie uit van (de Nederlandse vertaling van) Holbergs reisverhaal (1995)[168], en haalde in 2007 het relatief onbekende maanreisverhaal 'Christoffel*** of de zeldzame maanzieke' (1838) van Johannes Kinker van onder het stof. Het verhaal werd gepubliceerd in *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* en sluit volgens Hanou aan bij de 18de-eeuwse traditie van imaginaire reisverhalen.[169]

Peter Altena bracht in 2007 een nieuwe, op de tekst van Buijnsters (1972) gebaseerde editie van Schasz' *Reize door het Aapenland* uit. Daarbij voegde hij een informatief nawoord over onder meer de figuur van Schasz en het gebruikte pseudoniem, waaronder in dit geval de Nederlander Gerrit Paape schuilgaat (zie Altena 2007).[170] Interessanter nog is evenwel Altena's editie (1998) van en nawoord bij een ander werk van Gerrit Paape: *De Bataafsche Republiek, zo als zij behoord te zijn, en zo als zij weezen kan; of revolutionaire droom in 1798: wegens toekomstige gebeurtenissen tot 1998* (1798). In dat boekje komt de protagonist, net als in vele 18de-eeuwse fictionele reisverhalen, toevallig terecht in een schijnbaar utopische samenleving. Het betreft hier echter geen schipbreuk op een of ander eiland, maar wel de verkenning, via een droom, van een toekomstige samenleving. In het nawoord bij zijn editie verbindt Altena (1998) nadrukkelijk de eerdere imaginaire reis door de ruimte met dergelijke latere 'imaginaire reizen door de tijd'.[171] De evolutie verklaart hij via de cultuurhistorische context, in het

[168] Holbergs tekst wordt ook in Hanou (2002) besproken.

[169] In de tekst laat Kinker, als 'aanhanger van de (conservatieve) Verlichting' (Hanou 2007, 131), een zekere Christoffel, Ferdinand en Christoffelina naar de maan reizen om er 'meer te leren over de machtsverhoudingen tussen de verschillende groepen bewoners' (Hanou 2007, 131). Op die manier uit Kinker zijn 'bezorgdheid over extremisme van verschillende aard, zo verstorend voor de onvermijdelijke "weg der volmaking" van de mensheid' (Hanou 2007, 130) en verkondigt hij 'impliciete propaganda voor zijn ideale samenleving' (Hanou 2007, 132). Het maanreisverhaal sluit voor Hanou dan ook naadloos aan bij de 'imaginaire reizen van de lange achttiende eeuw' (131). Als nieuwe elementen noemt Hanou: het feit dat Kinker zijn '*eigen* [evolutionaire] opvatting van de ideale samenleving' in het verhaal implementeert; het 'liefdesthema', dat 'bij [z]ijn weten tot dan toe in imaginaire reizen niet of nauwelijks voor[komt]' (131); en de in het verhaal aanwezige 'thriller-spanning' (132).

[170] De editie werd in de jaren nadien verscheidene keren herdrukt. In 2021 werd het nawoord geüpdatet.

[171] Zie in dat opzicht ook de bijdrage van J.A. Dautzenberg aan het *Raster*-themanummer uit 1988, dat ik straks nog bespreek en waarop Altena zich misschien gebaseerd heeft. Vgl. tevens Smeyers & Vieu-Kuik (1975, 166): zij benoemen het succes van Merciers 'toekomstroman' en stellen in dat opzicht dat '*science-fiction*' de 'taak der imaginaire reisverhalen' had 'overgenomen'.

bijzonder de geleidelijke ontdekking van de wereld. ‘De droom van een andere (en betere) wereld’, schrijft hij,

> werd in utopieën traditioneel gepresenteerd als een reis naar een ‘onbekend’ land. Een bijzonder voorbeeld van dergelijke imaginaire reisverhalen is *Beschryving van het magtig Koningkryk Krinke Kesmes* (1708) van H. Smeeks. [...] Met het Zuidland en andere favoriete oorden van de verbeelding liep het slecht af: door de internationale reislust in de zestiende en zeventiende eeuw werd de aarde steeds nauwkeuriger in kaart gebracht. Het onbekende land werd bekend en het Zuidland werd steeds hardnekkiger vereenzelvigd met Australië. [...] Waar de ruimte voor “terra incognita” schaars werd, kozen de dromers hun reisdoelen in de toekomende tijd. De aarde had als speelterrein voorlopig afgedaan, maar met de tijd kon nog gespeeld worden. In de achttiende eeuw nam de droom de vorm aan van een tijdreis: in een droom of na een grote ontploffing ziet de held van het verhaal zich geplaatst in een nieuwe tijd, maar wel in dezelfde ruimte. Dergelijke tijdreizen worden sinds enige jaren wel uchronie genoemd, als variant – zo men wil: als subgenre – van de tijd. [...] Kenmerkend voor de utopie en de uchronie is, dat de droom van een andere samenleving voortkomt uit een besef van tekort. Omdat de werkelijke wereld niet deugt, wordt er gevlucht in ruimte of tijd. (108-109)

Altena’s literatuur-historische verklaring zou weliswaar genuanceerd kunnen worden – Vernes reisverhalen en Conrads *Heart of Darkness* (1899) laten een eeuw later zien dat er nog genoeg geheimzinnige gebieden verkend kunnen worden. De overgang van ‘utopie’ naar ‘uchronie’ aan het einde van de 18de eeuw wordt echter ook beschreven door bijvoorbeeld Raymond Trousson (1975, 161-170)[172] en Marjolein Degenaar & Gert-Jan Lokhorst (1996). Zowel Altena, Trousson als Degenaar & Lokhorst noemen als belangrijkste internationale voorbeeld Louis-Sébastien Merciers *L’An 2440. Rêve s’il en fut jamais* (1771), dat ook in de Lage Landen de nodige impact had. In dat verhaal komt de protagonist al dromend terecht in het Parijs van 2440, waar hij op een rondreis merkt hoe de verlichte rede, deugd, opvoeding en gelukzaligheid er regeren.[173] Wat de Nederlandse uchronie betreft noemen Altena en Degenaar & Lokhorst nog *Holland in ’t jaar 2440* (1770, een directe navolging van Mercier die vermoedelijk door Betje Wolff werd geschreven) en Arend Fokke Simonsz *Het toekomend jaar 3000, eene mijmering* (1792), waarin de protagonist-schrijver zich met ‘den telescoop der verbeelding’ (Fokke Simonsz 1792, 5) voorstelt hoe hij door dezelfde leidsman als die van Mercier wordt rondgeleid in het jaar 3000.

De recentste, samenvattende bijdrage over Nederlandstalige reisfictie uit de verlichting betreft de bespreking van ‘Imaginaire reizen door ruimte en tijd’ in Inger Leemans en Gert-Jan Johannes’ literatuurgeschiedenis *Worm en donder* (2013). Hun bespreking omvat op een bijzonder heldere manier alle informatie en bronnen die ik hierboven reeds toelichtte en die van belang zijn voor (het onderzoek naar) Nederlandstalige imaginaire reisliteratuur in de verlichting: de kerntekst van *Krinke Kesmes* en

[172] Trousson besteedt ook de nodige aandacht aan utopische reizen door de ruimte in de verlichting. ‘Voyage imaginaire et utopie sont souvent unis,’ schrijft hij, ‘puisqu’on n’arrive au pays de nulle part qu’au terme d’un voyage lointain et l’on peut même penser [...] que le voyage, avec ses divers épisodes – départ, péripéties, multiples découvertes, naufrage obligé et abordage à l’île inconnue – constitue le support indispensable de toute description utopique’ (22). Echter, de utopie betreft in zijn essentiële vorm een ‘description d’une organisation sociale’ (24) en hoeft dus geen reis te omvatten.

[173] Zie voor een samenvatting en analyse: Trousson (1999, 162-169).

het belang van een auteur als J.A. Schasz/ Gerrit Paape; de inherente spanning tussen feit en fictie; de aanwezigheid van utopie en satire (met reflecties over staatsinrichting, over opvoeding, over een universele taal...); het motief van de gids; de verschillende reistypes (waaronder de robinsonade); de overgang van utopie naar uchronie; enzovoort.

Ik eindig met nog een laatste kanttekening. De invloed van Buijnsters' onderzoek op de studie naar (en de blik op) het Nederlandstalige imaginaire reisverhaal mag volgens mij niet onderschat worden. Van nadrukkelijke verwijzingen in Knuvelders *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* (1971, 548-449; 1973, 220-221) en Smeyers' & Vieu-Kuiks *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden* (1975, 165-166) enkele jaren na de verschijning van het essay, tot de bespreking van 18de-eeuwse Nederlandstalige imaginaire reisliteratuur in de 'Tekst-in-context'-lesbundel *Verhalen over verre landen. Reizen op papier 1600-1800* (Bostoen e.a. 2001) of op *Literatuurgeschiedenis.org*: Buijnsters' studie blijkt een ontegensprekelijk referentiepunt (en indirecte 'verklaring') voor de aandachtige studie van 18de-eeuwse Nederlandstalige reisfictie.

Dat laatste hoeft op zich geen probleem te zijn. Toch zou je die impact ook wat kritischer kunnen bekijken. Ze verengt immers de blik op Nederlandstalige reisfictie in het algemeen. Bijzonder illustratief in dat verband is de bloemlezing van hedendaagse reisfictie *Sterke verhalen, verzonnen reizen*, die Sander Blom uitbracht in 1994. In het voorwoord van de bundel vertrekt Blom nadrukkelijk van Buijnsters' bijdrage, en geeft hij aan dat een aantal hedendaagse schrijvers – Atte Jongstra, Margriet de Moor... – zich van 'het zo typisch achttiende-eeuwse genre' (10) bediend hebben bij het schrijven van enkele nieuwe reisverhalen. 'De elf beschreven reizen', schrijft Blom,

> zijn alle verzonnen, maar de mate waarin ze voldoen aan de door P.J. Buijnsters gegeven definitie is steeds verschillend. Typerende kenmerken keerden weer terug: amusement, avontuur en hier en daar een belerende uitweiding [...] en zelfs de fascinatie voor de taal stak de kop weer op. Maar de meest voor de hand liggende vragen – bestaat het bereisde land en was de schrijver werkelijk op reis? – zijn nog steeds niet makkelijk te beantwoorden. (10)[174]

Significant is dat Blom het innovatieve van de verhalenbundel benadrukt, door in het verlengde van Buijnsters het 'einde van het imaginaire reisverhaal' te verkondigen:

> Het is opvallend dat in onze tijd, waarin reizen een uitgesproken modeverschijnsel is geworden en de populariteit van de moderne reisliteratuur herinnert aan de gretigheid waarmee reisjournalen in de zestiende en zeventiende eeuw werden gelezen, de verzonnen reis kennelijk niet meer tot de mogelijkheden behoort. (10)

Net als bij Buijnsters valt een dergelijke stelling alleen maar te verklaren vanuit een enge, specifieke opvatting van imaginaire en verzonnen reizen, en zelfs dan is ze problematisch. De aanwezigheid van (andere vormen van) reisfictie in de naoorlogse Nederlandse literatuur blijft uiteindelijk onderbelicht – een constante in mijn secundair overzicht.

[174] Bloms stelling lijkt, wat de fictionaliteit betreft, enigszins contradictorisch te noemen. Net als de 18de-eeuwse imaginaire reisverhalen schipperen de verhalen uit de bundel, waarin steevast de auteur zelf op reis lijkt te gaan, dan ook op de grens tussen feit en fictie.

3.4 De reis in fictie

3.4.1 Allerhande 'reisgenres'

Ik heb in mijn vorige paragrafen al een aantal keren aangegeven dat onderzoekers, wanneer ze zich richten op fictionele verhalen over reizen, zich regelmatig toespitsen op schijnbaar specifiekere, coherente 'groepen' teksten dan het imaginaire reisverhaal. Je zou daarin een (impliciet) antwoord kunnen zien op de alomtegenwoordige diversiteit van de literaire reis. In hetzelfde verband valt eveneens op dat onderzoekers, ook als ze expliciet doelen op verhalen over reizen, zelden van 'de reisroman' of 'het imaginaire reisverhaal' spreken. Wel refereren ze aan genres die geijkter zijn, en die verwant lijken aan dan wel een subgenre zijn van het imaginaire reisverhaal zoals ik het hier conceptualiseer.

In wat volgt richt ik me in de eerste plaats op die geijkte genres. In plaats van achtereenvolgens verschillende studies te bespreken, probeer ik deze keer aan de hand van secundaire literatuur voor elk van die genres een voorlopig antwoord te bieden op een aantal vragen: Hoe wordt het genre in het algemeen opgevat, en welke teksten worden er mee verbonden? Hoe zou je de precieze rol van het reizen in dat genre kunnen omschrijven? En hoe zou dat genre kunnen bijdragen aan de verheldering van het generische concept 'imaginair reisverhaal'? Het zou me te ver leiden om daarbij alle generische discussies en accenten weer te geven – de grote lijnen volstaan als achtergrond bij mijn verdere onderzoek. Het spreekt voor zich dat ik bijzondere aandacht besteed aan studies in het Nederlandse taalgebied.

Beginnen doe ik bij drie verwante generische concepten, waarvan de eerste twee al een aantal keren in mijn bespreking aan bod kwamen: de avonturenroman, de *romance* en de queeste. Het *Algemeen Letterkundig Lexicon* (Bernaerts e.a. (red.) 2012a) omschrijft de **avonturenroman** als 'romans waarin ongewone, onverwachte, spectaculaire gebeurtenissen, gevaarlijke situaties en problemen voorkomen die zich vaak afspelen in een vreemd milieu' – verhalen over avonturiers en hun avonturen dus. Onder een dergelijke vlag kunnen natuurlijk heel wat romans gecategoriseerd worden. In de breedste zin overlapt het genre van de avonturenroman (*adventure novel/fiction*, *roman d'aventures*, *Abenteurroman*) dan ook met andere genres, in het bijzonder *science fiction* en *fantasy*, maar ook *crime fiction* (en de *roman policier*, spionageromans...), de robinsonade...

Paul Zweig bespreekt in *The Adventurer* (1974) diverse avonturenverhalen als de *Odysseia*, de *Ilias*, *Candide* en *The Castle of Otranto*. Net als heel wat andere literatuurwetenschappers verbindt Zweig de idee van een avonturenverhaal nadrukkelijk met de wonderlijke of verre reis. 'The adventurer', zegt hij, 'is a man gifted for wandering [...]. Like the shaman, the adventurer crosses over into the mythic realm and returns with the story of his journey.' (32) De reis is dan een 'test and ordeal' (24), en omdat de avonturier steeds weer nieuwe avonturen wil beleven en verhalen, leidt hij vaak 'a life of endless

mobility' (32).[175] Reisauteurs en -fictie die ik hier al eerder noemde – naast de *Odysseia* en *Robinson Crusoe* ook Jules Verne, Robert Louis Stevenson, *The Lord of the Rings* – worden dan ook regelmatig intuïtief aan de avonturenroman gelieerd. Isabelle Guillaume waarschuwt er in haar studie *Le roman d'aventures depuis* L'Île au Trésor (1999) echter voor dat je niet zomaar 'aventure et voyage' (15) mag gelijkstellen: niet elke 'roman d'aventures' omvat 'le récit d'un déplacement géographique' (15).

De meest bekende (maar ook beruchte) verbinding tussen het avonturenverhaal en de mythische reis vinden we ongetwijfeld in Joseph Campbells *The Hero with a Thousand Faces* (1949). In die studie staat de 'monomyth' centraal. Dat is volgens Campbell een archetypische narratieve structuur voor 'the adventure of the hero', waarbij

> a hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (28)

De drie hoofdstadia van de 'hero's journey'– 'departure', 'initiation' en 'return' – omvatten in totaal 17 stadia, met daarbij onder meer een 'crossing of the First Threshold', een 'Road of Trials' en een 'Magic Flight'.[176] Zoals Casey Blanton (1997, 3) aangeeft, betreft het bij zulke verhalen niet louter een fysieke reis, maar ook – en vooral – een psychologische en symbolische tocht, 'a path of self-improvement and integration'. Ik kom daar zo meteen op terug.

De ***romance*** is sterk verwant aan de avonturenroman, al is het zo mogelijk nog moeilijker om dat genre helder te definiëren (Saunders 2004, 1-2). Northrop Frye beschrijft in zijn baanbrekende *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance* (1976) de *romance* als 'the structural core of all fiction' (15). Die structuur is cyclisch van aard, waarbij protagonisten – helden en heldinnen – een 'idyllische' wereld verlaten; letterlijk of figuurlijk 'afdalen' in een avontuurlijke maar gevaarlijke 'nachtwereld' (53) – een 'dark and labyrinthine world' (119) waar ze een 'series of adventures and combats' (67) ondergaan – en uiteindelijk weer 'opklimmen' tot een gelukzalige staat.[177] Niet toevallig eindigen *romances* vaak met een huwelijk – een duidelijke link met de hedendaagse bijklanken van het genrebegrip *romance*.

Het concept *romance* wordt weliswaar af en toe in een algemene betekenis gebruikt, maar nog vaker duiden literatuurwetenschappers op specifieke vormen ervan (vgl. Frye 1976, 3-4). Onder de

---

[175] Zweig maakt een onderscheid tussen de avonturenverhalen van voor de 18de eeuw, waarbij het om een 'voyage out' (133) ging – een actievol verhaal in een onbekende, mythische wereld – en verhalen vanaf de 18de eeuw, met vooral een 'voyage in', een psychologische reis 'inward to the "human heart"' (133).

[176] Campbell onderscheidt in totaal 17 verschillende stadia van de *monomyth*. De term 'hero's journey' komt niet uit *The Hero with a Thousand Faces* (waarin Campbell wel sporadisch spreekt van 'the hero-journey' (63)) maar van de filmbiografie *The Hero's Journey: The World of Joseph Campbell* (1987). De frase alsook Campbells idee van de *monomyth* werden verder gepopulariseerd door scenarioschrijver Christophe Vogler, die in *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (1992) op basis van Campbells ideeën twaalf 'stages of the [hero's] journey' (en bijbehorende personages) beschrijft. Die zijn zichtbaar in de plot van heel wat films/fictie, gaande van de *James Bond*-verhalen over *Titanic* tot *Star Wars*. Vgl. wat betreft de link tussen de avonturenroman en de reis ook de eerder genoemde Percy G. Adams (1983, 118), die meent dat 'the novel primarily of adventure' vaak op een 'travel account' lijkt.

[177] Vgl. tevens Frye's lezing 'The Journey as Metaphor' (1985).

bekendste valt, ten eerste, de Griekse, hellenistische romance, die onder meer al bij Bachtin(1937/1938) en Requemora-Gros (2012) vermeld werd. Het betreft, zoals Elizabeth Archibald (2004) schrijft, verhalen als Charitons *Chaereas en Callirhoe* (1ste eeuw) en Longus' *Daphnis en Chloë* (2de eeuw), 'which are all concerned with love, travel, and adventure, in various combinations' (10). Twee geliefden worden in de verhalen gescheiden van elkaar, maar na allerlei reizen en avonturen ('enduring shipwrecks, pirates, brothels, slavery [...] and other ordeals' (14)), eindigen ze met het 'happy married life' (10).

Daarnaast is er de middeleeuwse, Arthuriaanse ridderromance ('medieval, chivalric romance', soms ook gewoon 'romance' of 'ridderroman' genoemd). In de Middelnederlandse literatuur zijn de bekendste voorbeelden hier de *Roman van Walewein* (Penninc en Pieter Vostaert, 13de eeuw) en *Ferguut* (13de eeuw);[178] internationaal kunnen de Franse romans van Chrétien de Troyes (*Yvain, ou le chevalier au lion*, *Perceval ou le conte du Graal*; 12de eeuw), het Engelse *Sir Gawain and the Green Knight* (14de eeuw) en *La Queste del Saint Graal* (13de eeuw, uit de zogenaamde Lancelot-Graal-cyclus) niet onvermeld blijven. Onder meer Erich Auerbach, in het zesde hoofdstuk van zijn beroemde *Mimesis* (1946),[179] en Thomas Hahn, in een bijdrage aan *The Cambridge Companion to Medieval Romance* (2000) bespreken die ridderromance.[180] Het betreft in de meest prototypische vorm verhalen over dolende Ronde-Tafelridders – zogenaamde 'knight errants' – die het hof van koning Arthur verlaten om een avontuurlijke missie te ondernemen in de magische buitenwereld (het bos, bijvoorbeeld).[181] Op die manier willen de ridders hun verloren gegane eer herstellen of zich tot heldhaftige en hoofse ridders ontwikkelen. Aan het eind keren ze terug naar huis. Het betreft dus, zoals Helen Cooper in *The English Romance in Time* (2004) aangeeft, een 'outward-and-return journey' (58), met een 'series of adventures along the way' en daarbovenop 'extra stopovers or digressions or diversions' (46) – soms met meerdere reizigers en reizen.[182]

Die riddertocht wordt vaak een **queeste** genoemd. In de brede zin duidt het begrip op iedere avontuurlijke missie, zoals bijvoorbeeld binnen *fantasy*-verhalen als J.R.R. Tolkiens *The Fellowship of the Ring* (1954). Semantisch gezien suggereert de term echter de idee van een 'langdurige en gevaarlijke *zoektocht* naar een persoon of object', zoals bijvoorbeeld de zoektocht van de Argonauten naar het Gulden Vlies en de middeleeuwse queeste naar de Heilige Graal (Bernaerts e.a. (red.) 2012f, mijn nadruk; vgl. Cooper 2004, 67-72).[183] Dörthe Schilken (2002) benadrukt wat meer de immateriële,

[178] Zie voor een bondige bespreking: Van Oostrom (2006, 256-274).
[179] Zie het zesde hoofdstuk van zijn *Mimesis* (1946, 120-138), 'Der Auszug des Höfischen Ritters'. Daarin bespreekt Auerbach Chrétien de Troyes' *Yvain* (12de eeuw).
[180] Hahns bijdrage richt zich in het bijzonder op de Engelse 'chivalric romance'. Zie in diezelfde *Companion* ook de bijdragen van Bruckner (over de ridderromance in het Franse taalgebied), Rasmussen (over de Duitstalige ridderromance) en Psaki (over de Italiaanse variant).
[181] Zie voor het motief van het bos in de (ridder)romance: Corinne Saunders' *The Forest of Medieval Romance* (1993).
[182] Op de meervoudige riddertocht kom ik later in dit proefschrift nog terug.
[183] De Heilige Graal verschijnt voor het eerst als mythisch object in Chrétien de Troyes' *Perceval, ou le conte du Graal* (12de eeuw), maar krijgt pas bij Robert de Boron (*Le Roman de l'estoire dou Graal*, 12de eeuw) zijn

spirituele dimensie die een zoektocht kan hebben, en spreekt van de '*teleologische Reise*', 'eine literarische Form [...] die vor allen Dingen durch die Suche des Protagonisten nach einem intra- oder extramundanen Telos bestimmt ist' (17). Schilken verbindt de *teleologische Reise* niet alleen met de avontuurlijke reizen uit de *fantasy*, maar ook met de 'christlichen Pilgerallegorie', waarin het Telos 'Gott' is (in de vorm van, bijvoorbeeld het 'irdisches Paradieses' of het 'himmlisches Jerusalem' (43)). De *teleologische Reise* uit de *fantasy* is volgens Schilken een 'literarisch säkularisierte Form der christlichen Pilgerallegorie' (137). In ieder geval is de idee van de symbolische reis, van een 'initiatie', voor de idee van de queeste van essentieel belang. In die optiek vormt, zoals Frank Brandsma schrijft in de Nederlandstalige essaybundel *De kunst van het zoeken. Studies over 'avontuur' en 'queeste' in de middeleeuwse literatuur* (1996),[184] de queeste, als 'verhaalstructurerend principe' met de zoektocht vol 'avontuur' en 'de reis naar inzicht', het 'centrale begripsmodel voor middeleeuwse romans' (46).

Zoals ondertussen duidelijk moge zijn, wordt in de avonturenroman, de ridderromance en de queeste een eventuele fysieke, avontuurlijke tocht ogenschijnlijk altijd vergezeld van een metaforische ontwikkelingsreis. De beweging door de ruimte voltrekt zich, zoals Bachtin en Todorov al aangaven, samen met een letterlijke en figuurlijke beweging in tijd (vgl. Frye 1985). Wanneer onderzoekers als Percy G. Adams verwijzen naar de zogenaamde 'journey plot' in fictie, dan doelen ze daarmee in eerste instantie op een dergelijke tweeledige invulling van de reis, op de '"Romance" journey structure' (Adams 1983, 151). Belangrijk om op te merken is evenwel dat literatuurwetenschappers, om het belang van een dergelijk *journey plot* of het reizen voor de roman in het algemeen te illustreren, niet zelden de fysieke en de metaforische dimensie van elkaar loskoppelen. Maurice Z. Shroder (1963), bijvoorbeeld, beschrijft 'the basic action for romance' als 'a young man goes forth to discover his own nature and the nature of the world; he is often in search of his name, his father, in search of a mysterious treasure' (293). De plot van de roman noemt hij 'essentially a reworking' daarvan, maar 'the "going forth"' van de protagonist 'may be metaphorical rather than actual' en in plaats van in de ruimte 'he may move rather in time' (293). Het is nogmaals een illustratie van het feit dat de metaforische dimensie van het reismotief en de reisplot de alomtegenwoordigheidsproblematiek versterkt.

Twee andere generische concepten die nadrukkelijk met de middeleeuwse literatuur geassocieerd worden, zijn de hellevaart en het droomvisioen. In het **droomvisioen** – in het Latijn *visio* – komt de werkelijke realiteit, waarin de protagonist wakker is, te staan tegenover een gedroomde, vaak allegorische wereld. Die bereikt de protagonist door in slaap te vallen – een droom die de blik van de protagonist verruimt. In het verlengde van de structuur van de 'waking quest' in de *romance* (178) noemt Kevin Marti (2002) het droomvisioen 'a sleeping quest' (178-179), 'an interior journey' (179), een

christelijke dimensie: het zou de beker zijn waaruit Christus bij het Laatste Avondmaal dronk en waarin Joseph van Arimathaea Jezus' bloed bij de kruisiging had opgevangen. *La Queste del saint Graal* is een van de verhalen waarin de aartsmoeilijke zoektocht naar de Heilige Graal centraal staat (Luebering 2022).

[184] De overige essays in die bundel analyseren de *Lancelot en prose* (Smelik), de *Queeste vanden Grale* (Winkelman), *Walewein ende Keye* (Hogenbrink) en de *Roman van Heinric en Margriete van Limborch* (De Wachter).

'pilgrimage from material (literal) reality', waarbij de protagonist niet zozeer met avonturen maar wel met 'stages of greater and greater abstraction' (181) geconfronteerd wordt. Van een echte (gedroomde) beweging door de ruimte is dus niet altijd sprake, en dat compliceert de band tussen droomvisioenen en imaginaire reisverhalen – iets waar ik later in dit proefschrift nog op zal ingaan. Interessant is in ieder geval dat het middeleeuwse droomvisioen aansluit bij de fictionaliteitsproblematiek. Zoals Tony Davenport (2004, 181) stelt, kon 'the experience of the dreamer [...] be regarded as a truthful record of mental adventure even if the content of the dream was bizarre, and debating the truth of dreams could be made part of the argument of the work'.

Bekende middeleeuwse droomvisioenen zijn Guillaume de Lorris' *Roman de la Rose* (13de eeuw) en Geoffrey Chaucers *The Parliament of Fowls* (14de eeuw). 'Gedroomde reizen', die niet altijd onder een strikte definitie van het 'droomvisioen' vallen, komen echter ook in andere periodes voor – iets wat we al zagen bij de uiteenzetting over reisverhalen uit de verlichting en wat ook in dit proefschrift zal blijken.[185] De literair-historische kruisbestuiving tussen droomvisioenen en reisverhalen komt, tot slot, ook tot uiting in het feit dat veel oude (en recente) 'fysieke' reisverhalen visionaire passages bevatten – iets wat vreemd genoeg door geen enkele onderzoeker wordt opgemerkt.[186]

Ook Dantes *Divina Commedia* echoot in inhoudelijk en structureel opzicht de droomvisioentraditie (Hood 2021; vgl. Tavoni 2015).[187] Meer in het algemeen vertoont het genre van het droomvisioen sterke overlap met het genre van de **hellevaart**. In de enge zin duidt dat concept specifiek op reizen naar de hel, waar dode zielen gestraft worden; in ruimere zin omvat de hellevaart iedere reis naar en door het hiernamaals. Tot aan de middeleeuwen vormt de (al dan niet gedroomde) reis naar het hiernamaals vaak een van de episodes in avontuurlijke reisverhalen als de *Odysseia*, de *Aeneis*, de *Ware Historiën* en *De Reis van Sint-Brandaan*. Vanaf de middeleeuwen wordt het een meer autonoom genre. Zoals Eileen Gardiner in *Visions of Heaven and Hell* ((red.) 1989) laat zien, heeft de middeleeuwse reis naar het hiernamaals vaak de vorm van een droomvisioen. Dat is bijvoorbeeld het geval bij het bekende *Visio Tnugdali* (12de eeuw, Marcus). De ziel van de zondige Ierse edelman Tnugdalus, die door een beroerte in een schijndode toestand is beland, wordt er door een engel meegenomen op een tocht naar de hel – waar hij zelf wordt gefolterd – en naar de hemel, waarna hij als gelouterd man tot de levenden terugkeert. De fundamenten van de *Visio Tnugdali* – de schijndood, de geleide tocht door het hiernamaals, en de uiteindelijke verlichting van de visionair – zijn volgens Gardiner (1989, xv-xxi) typisch voor de hele middeleeuwse hellevaartvisioentraditie.

---

[185] Vgl. wat het verband tussen de reis en de droom betreft, het themanummer van *Gierik NVT* (2017) over 'Reis in dromenland', met daarin onder meer Mel Hartmans ietwat ludieke 'Reisgids voor de Droomwereld'. Over de droomwereld stelt ze: 'Het lijkt vreemd dat er zo weinig, voor zover we weten zelfs geen, reisgidsen over de Droomwereld zijn geschreven. Tenslotte wordt deze reisbestemming zeer vaak bezocht, zelfs meerdere keren per etmaal en is het een immens populaire bestemming. Niemand ontkomt aan vakanties naar de Droomwereld' (12).
[186] In het laatste boek van Apuleius' *Metamorphoses* (2de eeuw) heeft de in een ezel veranderde Lucius bijvoorbeeld een visioen waarin de Egyptische godin Isis optreedt. Het visioen vormt de aanzet voor Lucius' spirituele bekering en zijn lijfelijke re-transformatie tot mens.
[187] Zie tevens, voor Dantes invloed op de droomvisioentraditie: Payne (1989).

Binnen het Nederlandse taalgebied schreef Bart Vervaeck een uitgebreide studie over *Literaire Hellevaarten* (2006). Vervaeck definieert in zijn boek de hellevaart als een groep teksten die voldoet aan twee criteria: 'Het [moet] gaan om een (ondergrondse) plek waar sprake is van straf en/of pijn' en er 'moet [...] sprake zijn van een reis of op zijn minst van een beweging' (18). Hij suggereert in dat opzicht dat je de hellevaart een 'subcategorie' zou kunnen noemen 'van de (fantastische) reisbeschrijvingen' (24). In het eerste deel van het boek ontwikkelt Vervaeck vanuit 'een thematische en een literair-historische invalshoek' (20) een 'leesmodel dat bruikbaar is voor alle hellevaarten van alle tijden' (24). Concreet maakt hij een onderscheid tussen de 'prototypische hellevaart' – zoals in de *Odysseia*, de *Aeneis* en *La Divina Commedia*[188]– de 'modernistische' hellevaart – zoals in Arthur Rimbauds *Une saison en enfer* (1873) en Strindbergs *Inferno* (1897) – en de 'postmoderne' hellevaart – zoals in Angela Carters *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) en Kathy Ackers *Pussy, King of the Pirates* (1996).

Voor elk van die drie 'types' beschrijft hij zeven thematische dimensies: de grenzen van de hel (die vaak met de droom geassocieerd worden!), de toegang, de bewoners, de ruimte, de route, de gids en de functies. Teksten sluiten niet per se lineair aan bij (alle karakteristieken van) één bepaald type hellevaart. Wel kan 'elke literaire hellevaart met het voorgestelde model verhelderd [...] worden en [...] kan [getoond] worden waar die specifieke hellevaart staat ten opzichte van de prototypische, de moderne en de postmoderne inferno's' (24). In het tweede deel van zijn studie brengt Vervaeck die idee in de praktijk, doordat hij zijn model gebruikt om een aantal (post)modernistische hellevaarten uit de naoorlogse Nederlandse literatuur te interpreteren: onder meer Simon Vestdijks *De kellner en de levenden* (1949), Willem Brakmans *Inferno* (1991) en Atte Jongstra's *De tegenhanger* (2003).

Uit Vervaecks analyses blijkt dat hij het criterium van de 'reis' en de 'beweging' relatief breed opvat: de ervaring van het helse kan bijvoorbeeld ook via herinneringen gebeuren, een minimale cognitieve 'beweging' dus (vgl. Pierrart 2019d). Dat heeft te maken met de literatuurhistorische evolutie die Vervaeck schetst: in tegenstelling tot de prototypische teksten omvat de (post)moderne hellevaarten geen echt 'bezoek' meer aan een of andere ondergrondse plek. De hel wordt alsmaar 'profaner en grenzelozer' (16), en bevindt zich in moderne tijden en literatuur bijvoorbeeld vaak in het innerlijk van de mens. Afhankelijk van de reisconceptualisering waarvoor je als onderzoeker opteert, kan de hellevaart dus als een subgenre van het imaginaire reisverhaal beschouwd worden of als een (sterk) overlappende categorie.

De **picareske of schelmenroman** wordt voornamelijk geassocieerd met de Spaanse literatuur uit de 16de en 17de eeuw. De belangrijkste vertegenwoordigers ervan zijn *Lazarillo de Tormes* (Anoniem 1554), *Guzman de Alfarache* (Alemán 1599) en *El Buscón* (De Quevedo 1626), die bijvoorbeeld in Hans Gerd Rötzers *Der Europäische Schelmenroman* (2009) en *The Picaresque Novel in Western Literature* (Garrido Ardila (red.) 2015) een prominente plaats krijgen. De picareske roman verhaalt, gewoonlijk in

[188] Vervaeck richt zich bij Homeros en Vergilius dus op *delen* van teksten, op episodes, al expliciteert hij dat niet.

de eerste persoon, over het levensverloop en de wederwaardigheden van een *pícaro* of *pícara*. Dat is iemand van laaggeboren of oneervolle komaf die, bijvoorbeeld omdat hij ouderloos is, al op jonge leeftijd moet rondzwerven van de ene plaats (en vaak meester) naar de andere. De wereld die de picareske roman op satirische wijze schetst, is er een van hypocrisie, corruptie, uitbuiting en fraude. De schelm, die honger en geweld moet ondergaan, weet dan ook vooral met behulp van eigen listigheden (leugens, diefstal...) te overleven (Yadav 2011, 617; vgl. Adams 1983, 198-200). De picareske roman betreft dus in principe een (episodische) aaneenschakeling van (avontuurlijke) reizen, waardoor hij grotendeels een subgenre van het imaginaire reisverhaal genoemd zou kunnen worden.

Zoals Hendrik van Gorp in zijn *Inleiding tot de picareske verhaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre* (1978) laat zien, hoeft 'het attribuut "picaresk"' niet alleen op vroegmoderne Spaanse romans te slaan, maar kan het 'als een verzamelnaam' fungeren 'voor een aantal kwaliteiten, die in een bepaald literair werk in meer of mindere mate aanwezig zijn' (13). Als voorlopers van de Spaanse picareske roman, die kenmerken als de 'outsider' (18), 'parodie en maatschappijkritiek' (18) en het 'omzwervingsmotief' (23) in meerdere of mindere mate tentoonspreiden, noemt Van Gorp onder meer Petronius' *Satyricion* (1ste eeuw) en Apuleius' *Metamorphoses* (2de eeuw) – dat we al vaker in het licht van de reisfictie zijn tegengekomen. In directe navolging van de Spaanse picareske romans verschenen in de 18de eeuw romans als het Franse *Gil Blas de Santillane* van Alain-René Lesages (1715-1735) en Daniel Heinsius' *Den Vermakelyken Avanturier* (1722). Vanaf het einde van de 19de wordt van 'neo-picareske' verhaalkunst gesproken. Het zijn romans die, aldus Van Gorp, via 'het vertrouwde stramien van de zwerftocht' over een 'homo viator' verhalen, een '"wensbeeld" van de oorspronkelijke menselijke vrijheid' die 'steeds weer geconfronteerd [wordt] met het machtsapparaat van een gemeenschap' (91, vgl. Godsland 2015). Voorbeelden zijn Mark Twains *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) alsook het Nederlandse *Ik, Jan Cremer* (Jan Cremer 1964). Van Gorp noemt die laatste tekst een roman over een '"super"-picaro' (158) die onder andere 'een aantal reizen' (163) onderneemt. Ik kom op dat boek in dit proefschrift dan ook nog terug.

Het genre van de **robinsonade** dankt zijn naam aan Daniel Defoe's *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* (1719). Het boek is, zoals de titel duidelijk maakt, in de breedste zin een avonturenroman over de Engelse adolescent Robinson Crusoe, die tegen de wil van zijn ouders van huis wegtrekt en beslist de wereld rond te zwerven. Op zijn zeereizen maakt hij allerlei avonturen mee, waarvan het bekendste uiteraard de schipbreuk op een onbewoond eiland is (maar dat dus één, weliswaar de belangrijkste, van meerdere episodes omvat).[189] Zoals in de bespreking van reisfictie uit de verlichting al gesuggereerd werd, verschenen er na de publicatie en het succes van *Robinson Crusoe* in de 18de eeuw allerlei imitaties en navolgingen van de roman. Carl Fisher geeft in *The Cambridge Companion to "Robinson Crusoe"* (2018) aan dat er een aantal teksten waren die 'quintessential elements of the novel from which it springs' gebruikten 'to rewrite the Crusoe story' (99-100) – in het bijzonder het eenzame

[189] In *Seven Types of Adventure Tale* (1991) onderscheidt Martin Green zeven types van avonturenverhalen, waaronder 'The Robinson Crusoe Story'.

eilandmotief. Er werden echter ook avontuurachtige reisverhalen gepubliceerd zonder het onbewoonde eilandmotief, wier protagonist eveneens een (Saksische, Zweedse, Engelse...) Robinson genoemd werd (vgl. Broos 1994-1995, 142). '"Robinson" werd een keurmerk. De naam stond voor avontuur', schrijft Peter Altena in de inleiding op *300 jaar Robinson Crusoe*, een themanummer van het *Jaarboek De Achttiende Eeuw* dat verscheen ter ere van het 300-jarig bestaan van Defoe's roman.

In *Robinson Crusoe in Nederland* (1907), het proefschrift van Werner Hendrik Staverman dat nog steeds als referentiepunt voor de Nederlandstalige 18de-eeuwse Robinsontraditie kan gelden, definieert Staverman de (18de-eeuwse) robinsonade als 'alle werken, die òf den naam van Robinson dragen, òf het hoofdmotief van den Robinson Crusoe, het leven van één of meer schipbreukelingen op een onbewoond eiland, meer of minder uitgebreid behandelen' (5). Zijn overzicht maakt evenwel duidelijk dat heel wat verhalen de twee combineerden. In zijn boek bespreekt hij, naast Nederlandse vertalingen van buitenlandse Robinsonverhalen, ook oorspronkelijke Nederlandstalige robinsonades als *De Hollandsche Robinson* (1743), *De Walschersche Robinson* (1752) en *De Haagsche Robinson* (1758). Zulke teksten en andere komen eveneens aan bod in het eerder besproken onderzoek van Buijnsters en het onderzoekswerk van Ton J. Broos (1984; 1994-1995; & Kingma en Bossers (red.) 1992), dat een ander referentiepunt vormt voor de 18de-eeuwse robinsonade in de Lage Landen.

Essaybundels als het eerder genoemde *300 jaar Robinson Crusoe*; *Robinson, le robinsonade et le monde des choses* (Dubois & Gauvin (red.) 1999); *Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. Jahrhundert und beginnenden 21. Jahrhundert* (Bieber, Greif & Helmes (red.) 2009); en *300 Years of Robinsonades* (Peraldo red. 2020) tonen de transhistorische reikwijdte van de robinsonade in de literatuurgeschiedenis. Het begrip kan, enerzijds, met terugwerkende kracht gebruikt worden met betrekking tot (episodes uit) verhalen vóór Defoe's *Robinson Crusoe*. Voor de Nederlandse literatuur noemde ik in dat verband al het verhaal van de schipbreukeling El-Ho in *Krinke Kesmes* (Smeeks 1708).[190] Anderzijds verschenen ook na de 18de eeuw navolgingen, herwerkingen of parodieën van Defoe's roman, waarvan Johan David Wyss' *Der Schweizerische Robinson* (1812), Jules Vernes *L'Île mystérieuse* (1874), Michel Tourniers *Vendredi, ou les Limbes du Pacifique* (1967) en J.M. Coetzee postkoloniale *Foe* (1986; vgl. infra) de bekendste zijn.

In de romans die ik zopas noemde, wordt nog verhaald over een zeereis en een schipbreuk op een onbewoond eiland. De vraag is evenwel – in het verlengde van de door Vervaeck geschetste evolutie van de hellevaart – of dat voor (moderne) robinsonades noodzakelijk is. Zoals ik in mijn eigen bijdrage aan de essaybundel *300 jaar Robinson Crusoe* laat zien (Pierrart 2019a), vormt voor vele moderne romans Defoe's *Robinson Crusoe* weliswaar een belangrijke intertekst, maar wordt het eilandmotief getransformeerd naar een modernere setting of wordt er meer gefocust op het (metaforische) isolement.

[190] In de sectie essays 'Robinsonades before Robinson' in Emmanuelle Peraldo's (red.) *300 Years of Robinsonades* worden onder meer Ibn Tufayls allegorische roman *Hayy* (12de eeuw; bijdrage door Dupeyron-Lafay), de middeleeuwse Arthurromance *Ségurant our le Chevalier au Dragon* (13de eeuw; bijdrage door Arioli) en Henry Nevilles *The Isle of Pines* (1668; bijdrage door Durand) als (pre-)robinsonade geanalyseerd.

Dat is bijvoorbeeld het geval in de Nederlandse novelle *Robinson* (1976) van Doeschka Meijsing, over het eenzame meisje-met-een-jongensnaam Robinson.[191] In veel van zulke romans is er meer 'immobiliteit' dan in Defoe's oorspronkelijke werk, waardoor het moeilijk lijkt ze met het imaginaire reisverhaal te verbinden. Je zou nog wat sterker kunnen opperen dat de idee van immobiliteit sowieso nauw verweven is met onbewoonde eilandverhalen – ook die van een 'werkelijke' aard, waar de protagonist uiteindelijk gevangenzit. De vraag is in dat opzicht dus of (een bepaalde vorm van) de robinsonade onder de vlag van de reisfictie gecategoriseerd kan worden.

Een ander genre dat vrijwel uitsluitend met de 18de eeuw verbonden wordt – en dus net als de robinsonade aansluiting vindt bij het eerder beschreven (onderzoek naar het) imaginaire reisverhaal in de verlichting – is de ***conte philosophique***. Zoals Nicholas Cronk (2009) en Marie-Hélène Dumeste (1995) verduidelijken, wordt het genre vooral geassocieerd met het werk van Voltaire – *Zadig ou la destinée* (1747), *Micromégas* (1752), *Candide ou l'optimisme* (1759) en *L'Ingenu* (1767). In het algemeen omvat de *conte philosophique (voltairien),* aldus Dumeste (1995, 12), 'un récit fictif, court et plaisant, qui emprunte des traits aux contes et romans traditionnels, en y joignant les problématiques sérieuses de la philosophie'. Niet zelden wordt daarbij gebruikt gemaakt van een of meerdere reizen: het kan gaan om reis op het aardoppervlak maar bijvoorbeeld ook om een wonderlijke, sciencefictionachtige, interplanetaire reis, zoals in *Micromégas* (vgl. infra). De reis in de *conte philosophique* is enerzijds 'un procédé commode au service de la satire' (Dumeste 1995, 138), waarbij 'les pays traversés par les héros [...] représentent des types d'organisation sociale ou politique' (141) en op die manier tot satirische kritiek leiden. In *Candide* ontkrachten de reizen naar alle uithoeken van de wereld bijvoorbeeld het leibziniaanse idee dat de bestaande wereld 'de beste van alle mogelijke werelden' is. Anderzijds heeft de reis ook hier een 'rôle initiatique' (138): de avontuurlijke tocht van de (jonge) protagonist 'constitue un apprentissage intellectuel et affectif, semé de rencontres enrichissantes et d'épreuves parfois douloureuses, qui conduit à une maturité d'adulte' (138)

Die laatste toelichting maakt duidelijk dat de *conte philosophique* niet alleen verwant is aan de eerder beschreven picareske roman en de imaginaire reissatire, maar ook aan de **bildungsroman.** Dat genre wordt, zoals duidelijk wordt in onder meer Franco Moretti's *The Way of the World* (1987), Thomas Jeffers' *Apprenticeships. The* Bildungsroman *from Goethe to Santayana* (2005) en Sarah Grahams *A History of the Bildungsroman* ((red.) 2019), in eerste instantie teruggevoerd op de laat-18de-eeuwse Duitse verlichting – in het bijzonder Johann Wolfgang von Goethe's roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796). Bekende latere voorbeelden zijn onder meer Charles Dickens' *David Copperfield* (1849-1850), Gustave Flauberts *L'Éducation Sentimentale* (1869) en Herman Hesses *Peter Camenzind* (1904).[192]

[191] Zie Pierrart (2019a, 76-77). Op enkele van de werken die ik in deze bijdrage bespreek – J. Bernlefs *Verloren zoon* (1997), bijvoorbeeld – kom ik in dit proefschrift nog terug.

[192] De Angelsaksische traditie komt nadrukkelijk aan bod in Jeffers' studie. Zie specifieker voor de Franse traditie, waar de verwante begrippen *roman d'apprentissage*, *roman d'éducation* en *roman de formation* gebruikt worden:

De klassieke *Bildungsroman* volgt een adolescent en diens 'journey to maturity' en 'social integration and success', waarbij 'individual aspirations' geconfronteerd worden met 'the demands of social conformity' (Graham 2019b, 117; 2019a, 3 & 1). Vaak impliceren bildungsromans, zoals Moretti suggereert, fysieke reizen. De jeugdige protagonisten verlaten hun 'childhood homes' (203), al dan niet uit eigen wil, '[to] set out "on journeys"' en '"have experiences"' (75). Meer nog dan een fysieke tocht omvat de bildungsroman evenwel vooral een figuurlijke, psychologische reis, waarbij de reis alweer zijn typische hoedanigheid van 'metaphor for individual maturation' (93) opneemt. 'Some novels of the *bildungsroman* type', schrijft Charles Nnolim (1976, 183) in dat verband, 'may concentrate only on the metaphorical "journey" so that the movement is temporal rather than spatial'. De vraag is dan natuurlijk wanneer een roman géén bildungsroman is. In haar studie *Het slot ontvlucht* (2006) behandelt Aagje Swinnen 'vrouwelijke' bildungsromans uit de moderne Nederlandse literatuur. Ze definieert haar corpus als 'romans van vrouwelijke auteurs, met een vrouwelijk hoofdpersonage van wie de ontwikkeling het handelingsverloop bepaalt' en waarbij 'het conflict tussen het streven van het vrouwelijke personage en de maatschappelijke verwachtingen rond vrouwelijkheid in het hart staan van de roman' (28). Voor de verhalen uit haar corpus – onder meer Geertruida Bosboom-Toussains *Majoor Frans* (1875) en Monika van Paemels *De vermaledijde vaders* (1985) – blijkt een fysieke reis geen noodzakelijk criterium te zijn.

In Voltaires eerder vermelde *Micromégas* (1752) bezoeken twee wezens uit de ruimte de aarde. In het **maanreisverhaal**, dat grotendeels geplaatst kan worden onder het bredere genre van de **sciencefiction**, wordt in principe de omgekeerde beweging gemaakt. In *De andere aarde. Maanreisverhalen door de eeuwen heen* (1996) behandelt de Nederlander J.J.A. Mooij het maanreisverhaal vanaf de klassieke oudheid tot de 20ste eeuw – al blijven Nederlandstalige voorbeelden daarbij vrijwel onbesproken.[193] Het maanreisverhaal omschrijft Mooij relatief basaal als 'verhalen over tochten van mensen naar de maan' (12). In het verlengde van de historisch-contextuele lezingen van reisfictie schenkt hij in zijn boek bijzondere aandacht aan de extraliteraire context van het maanreizen en aan de 'godsdienstige, filosofische, wetenschappelijke en sociale opvattingen die hun stempel op deze verhalen hebben gedrukt' (7).[194] In de oudheid zijn er de 'kosmische droomreizen' (23) zoals Cicero's *Somnium Scipionis* (54-51 v.Chr.; vgl. supra *visio*), en is er het 2de-eeuwse werk van Lucianus van Samosata. Zoals eerder aangegeven, verkende die de maan in zijn *Alēthē diēgēmata* – opnieuw als episode, iets wat Mooij niet expliciet belicht – alsook in de menippeïsche satire *Ikaromenippos e Hypernephelos* ('Icaromenippus, of De Lucht-Man'). In het eerste deel is op de maan een heuse samenleving gevestigd. Dat is ook meer dan eens het geval in andere maanreisverhalen, zoals die in de

Chardin (red. 2007). Voor de Duitse *Bildungs-* (en *anti-Bildungs*)-traditie, zie: Mayer (1992). Voor Nederlandse voorbeelden: vgl. infra.

[193] Door de globale opzet vertoont het boek enige overeenkomsten met het eerder genoemde *The Translunar Narrative in the Western Tradition* (Parrett 2004).

[194] Mooij (1996, 9-18) noemt meer bepaald vijf 'sferen' die voor het maanreisverhaal van belang zijn: godsdienstige en mythologische opvattingen, het natuurwetenschappelijke wereldbeeld, maatschappelijke denkbeelden, techniek en literaire achtergronden.

17de eeuw. Die eeuw noemt Mooij 'de Gouden Eeuw' van het maanreisverhaal, iets wat al bleek in de eerder genoemde bijdragen van Mary Baine Campbell (1997) en Gwenhaël Ponnau (1984).

Aan het einde van de 19de eeuw en het begin van de 20ste eeuw verschenen bekende maanreisverhalen van Jules Verne (*De La Terre à la Lune,* 1865; *Autour de la lune,* 1870) en H.G. Wells (*The First Men in the Moon,* 1901), die als 'grondlegger[s] van de moderne science fiction' (Mooij 1996, 92) gelden. Voor de 20ste eeuw bespreekt Mooij zulke sciencefictionteksten als Arthur C. Clarkes *A Fall of Moondust* (1961) en Robert Heinleins *The Moon is a Harsh Mistress* (1966), die 'over politiek en militaire gebeurtenissen' maar in feite 'over van alles en nog wat [kunnen] gaan' (114). Mooij exploreert ook verwijzingen naar werkelijke maanreizen en maanreisprogramma's in romans als Mulisch' *De ontdekking van de hemel* (1992). Dat is interessant, maar illustreert tegelijkertijd de brede en ietwat vage definitie die Mooij aan het 'maanreisverhaal' geeft.

Met het genre van de sciencefiction worden nog andere types reizen geassocieerd. Er is om te beginnen het algemene **kosmische of interplanetaire reizen** – een 'earthling's visit to [a single] alien planet' of '"planet-hopping" from world to world' (McHale 1987, 60). Naast het maanreizen behoort bijvoorbeeld ook Bilderdijks eerder genoemde *Aanmerkelijke luchtreis* (1813) tot die groep teksten. Een van de bekendere internationale voorbeelden wat het interplanetaire reizen betreft, is ongetwijfeld Arthur C. Clarkes *2001: A Space Odyssey* (1968). Daarin reist een groep astronauten van de aarde naar de planeet Saturnus, op zoek naar de superintelligente makers van een mysterieuze monoliet die op de maan is aangetroffen. De reis verloopt echter niet zonder slag of stoot: onderweg keert de bekende AI-computer HAL 9000 zich immers tegen de bemanningsleden.

Binnen de sciencefiction is er voorts nog het interdimensionale reizen – 'travel to worlds in dimensions *beyond* the fourth' (McHale 1987, 61; zijn nadruk). De meest intrigerende variant van de literaire reis is echter ongetwijfeld de **tijdreis**. Intuïtief wordt bij het tijdreisverhaal gedacht aan 20ste-eeuwse verhalen over 'physical time travel by *machine*' (Nahin 1993, 11), over 'movement through time in defiance of its innate flow' (Stableford 2006, 532) – zoals bijvoorbeeld in H.G. Wells' canonieke *The Time Machine* (1895) en Robert Heinleins kort verhaal 'All you Zombies' (1959). Zulke teksten vertrekken van einsteiniaanse theorieën over tijdruimte en relativiteit, ze zetten de wetten van de fysica onder druk en brengen allerlei (filosofische) paradoxen met zich mee – zoals de grootvaderparadox en de causale lus.[195] De 'onmogelijke' aard van tijdreizen hangt vooral samen met het tijdreizen naar het

[195] De grootvaderparadox verwijst naar de paradoxale situatie die een feitelijke tijdreis zou opleveren wanneer een tijdreiziger naar het verleden reist en daar zijn eigen grootvader doodt. Als de grootvader dood is: hoe kan de tijdreiziger dan ooit geboren worden, opgroeien en in de tijdmachine stappen om de grootvader te doden? Een mogelijke oplossing voor die paradox is de aanname van een deterministisch wereldbeeld, waarbij men ervan uitgaat dat 'de' geschiedenis al vastligt en dus niet kan gewijzigd worden. In dat geval zou een tijdreiziger wel naar het verleden kunnen reizen (meer nog, in 'de' versie van de geschiedenis is de tijdreiziger altijd in het verleden aanwezig geweest), maar hij zou er niet in slagen zijn grootvader te doden. Een deterministisch wereldbeeld leidt echter tot een andere paradox, die van de *time loop*, de causale lus, 'a snake of causality biting its own tail' (Gomel 2010, 59). Een typische illustratie is die van een tijdreiziger die naar het verleden reist en de uitvinder van de tijdmachine de plannen voor het bouwen van die machine bezorgt. De uitvinder kan de machine slechts bouwen

verleden, dat niet zelden nadrukkelijk gescheiden wordt van het (wetenschappelijk gezien mogelijke) tijdreizen naar de toekomst (Stableford 2006, 532; Nahin 2017, 3-9).

Zulke fysiek-machinale tijdreisfictie, haar fysische achtergronden en haar paradoxale onmogelijkheden, staan centraal in het onderzoek van de 'astrofysische literatuurwetenschapper' Paul J. Nahin, met studies als *Time Machines. Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction* (1993) en *Time Machine Tales. The Science Fiction Adventures and Philosophical Puzzles of Time Travel* (2017). Ook David Wittenbergs *Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative* (2013) focust zich op 'physical time travel' (5). In zijn studie wil Wittenberg evenwel vooral laten zien dat 'time travel fiction' een 'narratological laboratory' (2) is, een 'metanarrative' (63), 'in which many of the basic theoretical questions about storytelling, and by extension about the philosophy of temporality, history, and subjectivity, are represented in the form of literal devices and plots' (2). Tijdreisverhalen zijn 'examples of depictions of narratological or philosophical issues' en 'exercices in narratology and the theoretization of temporality' (2). Niet toevallig besteedt Wittenberg uitvoerig aandacht aan het paradoxale karakter van vele tijdreisfictie, die 'the conditions and limitations' toont 'of our "naturalized" postulation of *fabula* through the retrospective construction of a *sjuzhet*' (128).[196]

Zoals Brian Stableford (2006) benadrukt en zoals ook Nahin (1993, 5-10) en Wittenberg (2013, 33-51) laten zien, bestaat er eveneens zoiets als 'machineless time travel' (Nahin 1993, 8) – in het bijzonder de 'dream-driven time journey' (Stableford 2006, 532; vgl. de *visio*). 'Literary dreams', schrijft Stableford (2006, 352), 'offered a convenient means of visionary time travel long before the notion of employing a vehicle for that purpose occurred to anyone. Dreams retained a virtual monopoly on literary time travel from Plato's "Story of Er" until the mid-nineteenth century.' Dat zagen we eerder al bij de droomreizen aan het einde van de 18de eeuw, zoals Louis-Sébastien Merciers *L'An 2440* (1771) – Paul Alkon (1987, 19) noemt Merciers protagonist dan ook 'the first time-traveler in futuristic fiction'. In de 19de eeuw verschenen voorts verhalen als Washington Irvings *Rip van Winkle* (1820), waarin personages door een lange slaap in de toekomst belanden: 'As in dreams, it is only the protagonists consciousness that "travels" [...], the body remains bound by time' (Stableford 2006, 533).

Tijdreisverhalen hanteren nog heel wat andere manieren waarop personages mentaal en/of fysiek een andere tijd kunnen bezoeken: via drugs, op bovennatuurlijke wijze, via *worm holes* en *time-slips*, enzovoort. Voorts omvat tijdreisliteratuur allerlei subgenres zoals 'time police stories' (Stableford 2006, 534) – over het beschermen van de geschiedenis tegen disrupties – en 'time travel romances' – wanneer de liefde tussen twee bewoners van verschillende tijdvakken centraal staat (Wachhorst 1984;

dankzij de informatie van de tijdreiziger, maar die tijdreiziger kan slechts naar het verleden reizen dankzij de bouwer van de tijdmachine. Zie in dat verband: Pierrart (2017c, i.h.b. 11-14).

[196] Die metanarratieve aard van het tijdreisverhaal is voor Wittenberg voor een groot deel gelieerd aan 20ste-eeuwse ontwikkelingen binnen de fysica (met nieuwe inzichten als de relativiteit- en *multiverse*-theorie). Om die reden noemt hij als eerste (fysieke) tijdreisverhaal Harold Steele Mackayes *The Panchronicon* (1904), en dus niet het gebruikelijke *The Time Machine* van H.G. Wells of Enrique Gaspar's *El anacronópete* (1887, de eerste verschijning van een tijdmachine). Die laatste behoren volgens Wittenberg allebei nog tot 'evolutionary macrologia's' die nog niet handelen over de 'structural time and space of storytelling itself' (46).

Bruckner 2015). Op de inhoud van al die diverse verhalen wordt vaak gealludeerd met de brede noemer van het 'time travel plot'. Meer in het algemeen lijken alle teksten die op een of andere manier de schijn van temporele transgressie of disruptie opwekken, bijna steeds als tijdreisliteratuur gecategoriseerd te worden. Je kan jezelf evenwel de vraag stellen of er altijd 'gereisd' wordt. Zo bestaan er bijvoorbeeld (extreme) 'time-loop narratives' als Ken Grimwoods *Replay* (1987), waarbij 'the passage of time is caught in a recursive loop': een personage moet keer op keer dezelfde tijdsperiode herbeleven (Booker & Thomas 2009, 18; vgl. Wittenberg 2013, 81).[197] Kunnen we daar spreken van een (tijd)reis? In *Le voyage imaginaire dans le temps* (2009) definieert Brenda Dunn-Lardeau, aan de hand van Michel Foucaults concept van de *hétérotopie*, een tijdreisverhaal als een 'hétérochronie fictionelle', dat wil zeggen 'la coprésence […] entre des époques historiques distinctes qualitativement éloignées et entretenant une relation signifiante' (12). Een dergelijke spanning tussen historische tijdvakken wordt gecreëerd doordat een personage bijvoorbeeld in verschillende periodes reïncarneert (zoals in Charles Montesquieus *Histoire Véritable*, 1738) of onsterfelijk is (zoals in Simone de Beauvoirs *Tous les hommes sont mortels*, 1946). Gaat het hier om reizen?

Algemeen stelt zich de vraag in welke mate verhalen waarin door de tijd 'gereisd' wordt, aansluiten bij verhalen over ruimtelijke reizen en passen binnen het (potentiële) bredere genre van het imaginaire reisverhaal. Bij studies naar sciencefiction wordt de tijdreis weliswaar naast andere reizen als de interplanetaire en interdimensionale geplaatst (vgl. McHale 1987, 59-65), maar van een echte 'gezamenlijke' studie naar reisfictie is geen sprake. In de generische studies die ik in 3.4.2 nog zal bespreken, lijkt het bovendien vanzelfsprekend dat de tijdreis – ten minste, in zijn 'letterlijke' opvatting – buiten beschouwing blijft. In dit proefschrift zal ik wel aandacht besteden aan tijdreisverhalen, en meer in het algemeen de interactie tussen tijd en ruimte in de naoorlogse, Nederlandstalige reisfictie op scherp stellen.

Van minder fantastische aard zijn genres als de (post)koloniale roman (met de Indische en Congoroman) en de migrantenroman. Het is niet eenvoudig om zomaar over 'de' **(post)koloniale roman** (*colonial novel*, *roman colonial*, *Kolonialroman*) als genre te spreken**.** Zoals Tim Watson in *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel* (2015) aangeeft, valt er iets voor te zeggen om iedere roman 'potentially colonial' (15) te noemen, en de begrippen 'roman' en 'koloniale roman' haast als synoniemen te beschouwen. Wat de Engelstalige roman betreft, stelt hij niet alleen dat die 'developed, spread, and flourished in conjunction with the rise of the British empire from the seventeenth-century onward' (15) en 'the formation of imperial attitudes, references, and experiences' (15) ondersteunde. Het meent ook dat het moeilijk zou zijn 'to find a significant eighteenth- or nineteenth-century novel in English that has not at this point been subjected to a postcolonial reading and thereby transformed into a colonial novel' (15).

[197] Het bekendste filmische voorbeeld is ongetwijfeld *Groundhog Day* (1993).

Zoals Watson (2015, 16) suggereert en zoals ook Anjali Prabhu (2007) en Penny Edwards (2017, 43) verhelderen, wordt de idee van de koloniale roman echter vaak verbonden met romans die in de kolonie spelen en de koloniale ervaring en waarden weergeven, 'the "miracle" of the white race in the colony' (Prabhu 2007, 37). Het genre sluit daarmee aan bij non-fictionele verslagen van (ontdekkings)reizigers, die naar de kolonie reisden of de nog onbekende binnenlanden ervan verkenden. Soms omvat een koloniale roman de reis van het moederland naar de kolonie of een ontdekkingstocht door de kolonie, maar dat is niet noodzakelijk. De koloniale roman lijkt dus eerder te overlappen met het imaginaire reisverhaal dan er een subgenre van te zijn.

Ongeveer alle romans kunnen dus vanuit postkoloniaal perspectief als koloniaal gelezen en gedeconstrueerd worden. Zoals al eerder via de studie van Philips gesuggereerd werd (3.3.1), gebeurt dat niet zelden voor 18de- en 19de-eeuwse avonturenromans: de heroïsche (zee)reizigers die alle uithoeken van de wereld aan hun wil onderwerpen, echoën niet zelden imperialistische praktijken. Onder de term 'postkoloniale roman' worden evenwel voornamelijk verhalen verstaan uit de postkoloniale periode, die op zichzelf genomen op een kritische manier het kolonialisme en de koloniale herinnering bevragen (Gillard 2003, 113). Zulke (vaak autobiografische) verhalen kunnen zich eveneens in een (voormalige) kolonie afspelen en/of een reis ernaartoe beschrijven. Volgens Sara Upstone in *Spatial Politics in the Postcolonial Novel* (2009) vindt

> the postcolonial novel [...] the journey a useful motif, whether the movement is represented internal or migratory, an indication of forced displacement or a voluntary journey of discovery. [...] Such a journey may mimic the colonial travel that precedes it but, as it does so, it will strategically unravel the very principles that such an original journey is based upon. (59)

Sommige romans uit de koloniale periode, zoals Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) en E.M. Forsters *A Passage to India* (1924), kunnen, afhankelijk van de lezing, anti- en/of postkoloniale elementen bevatten.[198]

Met betrekking tot de Nederlandse literatuur over de voormalige kolonies zijn vooral de zogenaamde 'Congoroman' en 'Indische roman' geijkte genrebegrippen – meer dan 'de Caribische roman' of de 'Zuid-Afrikaroman'.[199] **Congoromans** – soms ook 'Afrikaromans' genoemd – zijn in de breedste zin 'romans die zich afspelen in Congo tijdens of [...] na de koloniale periode, en die vooral door Vlaamse schrijvers [...] en voor Vlaamse lezers werden geproduceerd'. In haar traditionele vorm

[198] Zie voor een discussie over de koloniaal-racistische dan wel antikoloniale strekking van *Heart of Darkness* (én Louis Couperus' *De stille kracht*): Bel (2006). *A Passage to India* wordt door de meeste lezers koloniaal-kritisch gelezen.

[199] Voor een bespreking van de Nederlandstalige Caribische roman, zie: Van Neck-Yoder (1986). Hilda van Neck-Yoder beschrijft zulke romans als verhalen die geschreven zijn door 'in het Caribische gebied gewortelde auteurs' en die zich kenmerken door een 'verzet tegen en bevrijding van het kolonialisme' (694). Het begrip 'Zuid-Afrikaroman' wordt vooral geassocieerd met het werk van Adriaan van Dis. De opmerking die ik zopas gaf met betrekking tot de relatie tussen setting en de aan-/afwezigheid van de reis, geldt ook voor romans die zich afspelen in het Caribische gebied of Zuid-Afrika. De Indische roman en de Congoroman worden vaak samengenomen onder brede noemers als '(Nederlands-)Indische letteren' en 'Congoliteratuur'/'Congoproza', waaronder bijvoorbeeld ook non-fictionele reisverslagen vallen.

gaven ze ‘lezers in het thuisland een beeld van het leven van de Vlaamse missionarissen, ambtenaren, ondernemers en avonturiers’ die er volgens de traditionele koloniale visie trachtten ‘welvaart en “beschaving” te brengen’ (Bernaerts e.a. (red.) 2012b). Zoals Koen Bogers en Patrick Wymeersch (1986) aangeven, wordt in verhalen als Frans Demers’ *Het groote avontuur* (1942) de kolonie ‘afgeschilderd als het maagdelijke woud, het donkere continent dat om overwinning vraagt’, waar ‘zedeloosheid’ en ‘magie, tovernarij en geheime sekten’ prominent aanwezig zijn. In andere Congoromans, zoals Henri van Boovens *Tropenwee* (1904) en René Poortmans’ *Moeder ik sterf* (1937) is een meer kritische, zo je wil postkoloniale dimensie aanwezig (Renders 2019, 195-202; 410-413). Dat geldt ook voor het hedendaagse *De mensengenezer* (2017) van Koen Peeters, dat ik in dit proefschrift nog zal behandelen.

In *Koloniseren om te beschaven. Het Nederlandstalige Congoproza van 1596 tot 1960* (2019) bespreekt Luc Renders op toegankelijke wijze zulke Congoromans naast andere vormen van Congoliteratuur, in het bijzonder non-fictionele ‘reis- en verblijfsverslagen’ (16; onder meer teksten van missionarissen als Constant de Deken en Gustaaf van Acker) en jeugdliteratuur (zoals Hergés beruchte Kuifjestrip). Via ‘een zo volledig mogelijk en representatief beeld van het Congoproza’ (16) richt hij zich in het bijzonder op de ‘houding’ (16) van schrijvers ten opzichte van het koloniale project – ‘pro-koloniaal, kolonialistisch-kritisch en anti-kolonialistisch’ (16). Terwijl missionaris-schrijvers bijvoorbeeld hoofdzakelijk ‘de koloniale gedachte’ (450) uitdragen en de zogenaamde ‘évolués’ verachten, pleiten reisverslagen als die van Amaat Burssens en Frans Dille ‘voor beleidsaanpassingen gestoeld op de benadering van de Afrikaan als mens en op een grotere waardering voor zijn cultuur’ (452), en verbindt Piet van Aken in zijn Congonovelle *De nikkers* (1959) het koloniale project met de algemene ‘verdorvenheid van de mens’ (427).

De **Indische roman** omvat, aldus Jacqueline Bel (2015; vgl. 1992), een gevarieerde groep teksten ‘waarin het leven in Nederlands-Indië van verschillende kanten [wordt] belicht’ (263) – in zijn traditionele vorm vooral ‘het leven van een blanke bestuurder of planter, die al dan niet samen met zijn familie of een inlandse huishoudster in Indië woont’ (269). Het genre komt rond 1860 op (de verschijningsdatum van Multatuli’s *Max Havelaar*) en wordt in eerste instantie rond de eeuwwisseling populair – met als bekendste voorbeeld Louis Couperus’ *De stille kracht* (1900). Net zoals de Congoroman wordt het genre gekenmerkt door exotisme en een ‘verwachting van pikanterie en losse zeden’ (264).[200] Dat neemt niet weg dat Indische romans, in het verlengde van Multatuli, vaak blijk

[200] Bel (1992, 198-199) noemt een aantal gemeenschappelijke genrekenmerken voor de (koloniale) Indische roman: ‘1. De handeling speelt in Europese kringen in Indië.; 2. Hoofdpersoon is meestal een blanke Nederlander die het niet zo nauw neemt met de moraal.; 3. De inheemsen spelen een ondergeschikte rol: als kokki, koeli, baboe of njai. Ze vormen meer een onderdeel van het Oosters behang, dan dat ze volwaardige romanpersonages voorstellen.; 4. De exotische couleur locale wordt vooral bepaald door natuurbeschrijvingen of schilderingen van typisch Indische tafereeltjes, zoals de voorgalerij van de hoofdpersoon of bijvoorbeeld een Chinese wijk. Ook Maleise woorden verhogen de “Indische” sfeer.; 5. Vaak spelen goena-goena en mystiek een rol.; 6. De stijl is eenvoudig met veel dialogen. Dit contrasteert scherp met de in die tijd modieuze écriture artiste, een stijl van neologismen en andere ingewikkeldheden. Dat de stijl door de kritiek als niet-literair werd bestempeld, vormt

geven van een 'postkoloniale, kritische ader': 'Ze beschreven het leven van de blanke in de kolonie, maar bevatten tussen de regels door soms scherpe aanvallen op de Nederlandse regering, die de kolonie zou uitbuiten' (261 & 264). Volgens Bert van der Linden (2010) 'figureerde de bootreis in talloze romans uit de Nederlands-Indische literatuur' (9). Als voorbeelden noemt hij Marcellus Emants' verhalenbundel *Op zee* (1889), waarin de bootreis 'het decor [vormde] voor de overpeinzingen van een Indiëganger' en E. Du Perrons *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo* (1943), met de bootreis als 'hoofdonderwerp' (Van der Linden 2010, 9-10) Ook na de onafhankelijkheid van Nederlands-Indië/Indonesië en tot op de dag van vandaag verschijnen postkoloniale, Indische romans – vooral van tweede-generatieschrijvers als Marion Bloem en Alfred Birney. Die romans zijn zowel 'een verslaglegging van hun zoektocht naar een eigen identiteit als een vastlegging van herinneringen aan de Japanse bezetting, Indonesische dekolonisatie en repatriëring van de Eerste generatie' (Boudewijn 2016, 56-57; vgl. Bel 1992, 199-200).

Nauw verwant aan de postkoloniale roman is de **migrantenroman** of -literatuur. Het gaat hier evenwel om enigszins controversiële labels, vanwege de homogenisering en schijnbare stigmatisering die de termen suggereren.[201] Onder (im)migranten- of allochtonenliteratuur wordt, zoals Ralf Grüttemeier (2001), Maaike Meijer (2004) en Sandra Van Voorst (2007) stellen, in de breedste zin (Nederlandstalige) literatuur begrepen die door migranten of allochtonen geschreven is – en 'migratie is in grote mate een gevolg [...] van kolonisatie en dekolonisatie' (Den Toonder & Garnier 2016, 79).[202] In de Nederlandse literatuur wordt de literatuur voornamelijk geassocieerd met auteurs als Kader Abdolah, Abdelkader Benali en Haffid Bouazza. De (im)migrantenroman handelt over het leven van de migrant, in het bijzonder zijn of haar 'verscheurde identiteit', de 'positie tussen [...] geboorteland en [...] toekomstig vaderland' én de 'transnationale relaties' die hij/zij aangaat (Meijer 2004, 325 & 330 & 331).

De idee van migratie hangt nauw samen met de idee van de reis. Niet toevallig analyseert Henriette Louwerse (2000) twee migratie-'reisvertellingen' (171) – Naima El Bezaz' *De weg naar het Noorden* (1995) en Abdelkader Benali's *Bruiloft aan zee* (1996) – waarbij ze in het bijzonder wijst op de 'complexe permutaties' (171) van het motief van de (breed gedefinieerde) 'queeste' in de migrantenliteratuur. Terwijl El Bezaz' roman over een 'fysieke' en 'transculturele weg naar het onbekende, het onbegrijpelijke, het ondoorgrondelijke' verhaalt, waarbij de 'tegenstelling tussen bekend en onbekend' (171) wordt omgedraaid, is er bij Benali 'geen sprake' meer 'van een lineaire beweging', maar van 'een voortdurend heen en weer gaan' tussen twee 'polen' (175). Een reis van een geboorteland

wellicht mede een verklaring voor het feit dat deze letterkunde de Nederlandse literatuurgeschiedenis niet heeft gehaald; 7. Personages leiden niet zelden een losbandig leven.'

[201] Vgl. Brems (2006, 668): 'Multicultureel, etnisch, allochtoon – het zijn stuk voor stuk termen die afhankelijk van de context onbedoelde of zelfs ongewenste connotaties kunnen dragen, waarvan de onschuldigste nog is dat zij een samenhangende groep van schrijvers zouden kunnen suggereren.'

[202] Voor een discussie wat betreft het verschil tussen de labels 'migrantenliteratuur', 'postkoloniale literatuur' en 'Surinaamse literatuur', zie: Meijer (2004). Zoals Brems (2006, 670) aangeeft, verschillen 'auteurs van Marokkaanse en Turkse afkomst' van 'migranten uit Indonesië, Suriname en de Antillen', omdat 'er geen historische band bestaat tussen hun moederland en Nederland', waardoor er 'dus ook geen herinnering aan kolonialisme is'.

naar een nieuw vaderland is evenwel niet noodzakelijk om van een (im)migrantenroman te spreken. William Boelhower (1981) stelt bijvoorbeeld dat voor de 'immigrant novel' het voornaamste criterium is dat de protagonisten 'foreign born' (6) zijn. Het 'journey frame' kan volgens hem gereduceerd worden tot 'merely [...] an immigrant's experience of strangeness in coming into contact with the NW [New World] or it may be implied in the continuous contrasting of OW [Old World] and NW elements' (6). Ook de migrantenroman lijkt te overlappen met het imaginaire reisverhaal, maar er niet mee samen te vallen.[203]

Een ontegensprekelijk subgenre van het imaginaire reisverhaal, tot slot, is de ***road novel/narrative***. Hoewel het genrebegrip volgens vele literatuurwetenschappers moeilijk precies te definiëren valt, wordt het over het algemeen vooral geassocieerd met naoorlogse Amerikaanse verhalen over gemotoriseerde (auto)reizen op Amerikaanse snelwegen. Niet alleen literatuur, maar ook films worden expliciet met het genre verbonden. Het literaire prototype hier is uiteraard Jack Kerouacs eerder genoemde *On the Road* (1957), dat onder andere Tim Lott (2009) 'the [purest] father' van het genre noemt. In 'Road Novel. Zur gattungstheoretischen Begriffsbestimmung' (2019) associeert Špela Virant het genre met 'der Wunsch aus der bestehenden Ordnung auszubrechen' (638), de 'befreiende Offenheit' van de Amerikaanse snelwegen (639) en 'die Enttäusschung' (638). Ze benadrukt voorts niet alleen het transmediale karakter van het genre – met bekende *road movies* als *Thelma & Louise* (1991) – maar ook de verbanden tussen de *road novel* en andere literaire genres als de schelmenroman en de Bildungsroman (vgl. Primeau 1996, 7).[204] Virant verwijst daarbij trouwens expliciet naar Michail Bachtins wegchronotoop – een opvallend terugkerend element in het onderzoek naar *road novels* en *movies*. Zo wordt Bachtins chronotoop ook bij Alexandra Ganser, Julia Pühringer en Markus Rheindorf (2006) gebruikt om *road movies* vanaf de jaren 70 te analyseren (vgl. Hansen 2012).

In *Romance of the Road. The Literature of the American Highway* (1996) bestudeert Ronald Primeau heel wat Amerikaanse 'road narratives', een begrip waaronder hij zowel 'fiction' als 'nonfiction books' verstaat 'by Americans who travel by car throughout the country either on a quest or simply to get away' (1).[205] Hij laat onder meer zien hoe over decennia heen het genre werd ingezet 'to question the existing social order and explore values that run counter to what is dominant in culture' (33), en hoe de reis van personages blijk kon geven van 'a search for the soul of the nation' (62) of een 'struggle to reclaim a total, integrated self' (77). Het genre blijkt in het bijzonder de nodige gendervragen op te roepen. Niet alleen Primeau (1996, hfst. 7) maar ook Jessica Enevold in 'Men and Women on the Move.

[203] Voor een andere, internationale analyse van de interactie tussen migrantenliteratuur en de reis – in het bijzonder die van de *flâneur* en de pelgrim – zie: Orao (2014).
[204] Virant merkt op dat de term 'Road Novel' (en verwante begrippen als 'Road Story', 'Road Novelle' en 'Roadmovie-Roman') in de Duitse literatuurkritiek met een zekere 'Selbstverständlichkeit' (634) gebruikt worden, maar dat daarom niet mag gedacht worden dat het om 'eine klar definierte und etablierte Gattungsbezeichnung' (634) gaat.
[205] De structuur van het genre omschrijft hij op basale wijze als 'the sequence of a journey from preparation to departure, routing, decisions about goals and modes of transport, the arrival, return and reentry, and finally, the recording or reconstructing of events in the telling of the journey' (1). Hij noemt het in dat opzicht 'a modern version of what Joseph Campbell has called the monomyth' (7).

Dramas of the road' (2000) stelt dat de *road narrative* een genre is dat door mannen wordt gedomineerd. 'The road narrative [...] mobilizes man and makes women stationary', meent Enevold. 'The travel experience becomes a male identity project which engages in a culturally dependent spatial othering of women.' (405) Ook *road novels* waarin vrouwen de protagonisten zijn, worden volgens Enevold geregeerd door 'the male gaze' (415).[206]

Het genrebegrip 'road novel/movie/fiction' wordt soms wat breder gedefinieerd dan hierboven beschreven. In het licht van haar studie over Latijns-Amerikaanse *road movies* definieert de Vlaamse onderzoekster Nadia Lie (2017) het genre bijvoorbeeld als 'any story that centers on mobility and takes place in an era in which automobile transportation exists' (10). Op die manier lost ze het probleem op van 'the scarcity of cars and motorcycles as primary means of transportation in Latin American road movies', terwijl 'the fact that [the characters] live in a world in which they might have used one is significant for their positioning with respect to modernity' (10-11).

Ik sluit deze paragraaf af met twee opmerkingen. Ten eerste heb ik me in mijn overzicht toegelegd op (studies over) meer geijkte genres. Zoals echter reeds bleek uit mijn besprekingen van de *edited volumes* en de focusstudies, hoeft de specificiteit van (het onderzoek naar) reistypes en -genres zich niet tot zulke gangbare concepten te beperken. Er bestaat immers nog wel wat secundaire literatuur die zich richt op schijnbaar andere fictionele reistypes en -genres, die de onderzoeker in kwestie al dan niet zelf definieert. Eerder noemde ik al Dörthe Schilken, die een nieuw 'genre' definieert dat ze de *teleologische Reise* noemt (maar dat vrijwel samenvalt met de queeste in de brede zin). Erica Durantes studie *Air Travel Fiction and Film* (2020) is een ander voorbeeld. Zij richt zich op recente 'air travel narratives' (11) uit diverse taalgebieden, 'representations of air travel in the era of globalization' (6). De precieze reikwijdte van dat type teksten blijft redelijk vaag. Durante wijst bijvoorbeeld wel op een typische (reis)structuur in vele verhalen, waarbij een tocht van de stad naar de luchthaven in de 'micro-world' van de taxi gevolgd wordt door het betreden van de 'meta-world' in de lucht (32-42).[207]

Mijn tweede opmerking is van literatuur-historische aard. Je zou op basis van voorgaande uiteenzetting(en) immers een mini-geschiedenis van het imaginaire reisverhaal kunnen schrijven – zij het dan op een ietwat ongenuanceerde manier. Daarbij zou je kunnen vertrekken van (de dominantie van) verschillende types reisverhalen in verschillende periodes. In de Oudheid zijn er dan de avontuurlijke zeereizen (zowel van Odysseus, Aeneas en Jason als van de protagonisten uit hellenistische *romances*), alsook de eerste maanreisverhalen (bijvoorbeeld bij Lucianus) en picareske reizen (bijvoorbeeld bij Apuleius). In de middeleeuwen worden de droomvisioenen en hellevaarten (die

[206] Met betrekking tot de genderkwestie richt Nicole Seymour (2016) zich op de 'transgender road narrative', 'tales of transsexual, genderqueer, and/or gender-nonconforming persons heading out on the highway and looking for adventure, work, or "themselves."'

[207] In ieder geval is Durantes methodologie interdisciplinair: ze bestudeert, aan de hand van inzichten uit onder meer de anthropologie en *mobilities studies* de socioculturele dimensies van luchtreizen en de 'Air World', waarbij bijvoorbeeld de 'air voyage remains subject to hierarchical and colonialist logics of power and exclusion' (11). Tevens benadrukt ze 'the effects of these cultural productions on our perceptions of the Airworld' (4).

voornamelijk als episodes in de Klassieke Oudheid opduiken) een autonoom en populair genre, samen met de ridderromances. In de vroegmoderne periode is er de dominantie van het (Spaanse) picareske reisverhaal, en de opkomst van utopisch-satirische, 'verlichte' reisteksten. In de 17de eeuw krijgen we wat dat laatste betreft al snel heel wat maanreizen. Wat later komen de Zuidlandverhalen, en in de 18de eeuw volgen de *contes philosophiques* en de onbewoonde-eiland-verhalen (al dan niet als een episode in een avonturenverhaal). In de loop van de 18de eeuw krijgen we niet alleen de verkenning van nieuwe gebieden ondergronds, maar uiteindelijk ook de gedroomde exploratie van de toekomst. Tevens ontwikkelt zich het *Bildungs*-reisverhaal, ook al was de metaforische reis-naar-inzicht al in de *romance* van belang. In de loop van de 19de eeuw verschenen verscheidene avonturenromans, al dan niet met sciencefictionachtige elementen en voor sommigen met imperialistische ondertonen. Vanaf het einde van de 19de eeuw krijgen we de opkomst van de neopicareske reisverhalen, van 'echte' machinale tijd- en maanreizen en van de Nederlandstalige koloniale reisroman. De naoorlogse periode wordt bevolkt door vele van voorgenoemde genres, en kent tevens nieuwe reisverhalen als de *road novel*, de postkoloniale reisroman en migratiefictie.

Een dergelijk overzicht biedt een goed beeld van de geschiedenis van het imaginaire reisverhaal. Het levert ook interessante inzichten op met betrekking tot literair-historische evoluties – bijvoorbeeld die van utopische ruimtereizen via visionaire tijdreizen naar machinale sciencefictionreizen, of in het algemeen van reistypes als episode naar autonome reisverhaalgenres. Tegelijkertijd wordt in zo'n overzicht natuurlijk ook vooral de alomtegenwoordige verscheidenheid van het imaginaire reisverhaal benadrukt. Daardoor verdwijnt de algemene idee van het imaginaire reisverhaal als een 'genre' met bredere dynamieken naar de achtergrond. In de bijdragen die ik nu, in mijn laatste paragraaf, zal bespreken is die idee wel op een of andere manier aanwezig. Daarmee sluiten die studies sterk aan bij mijn eigen studie van het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur.

3.4.2 De reisroman (?)

De bijdragen die ik in wat volgt bespreek, leggen zich allemaal, vanuit een schijnbaar algemene en vrijwel exclusieve blik, toe op de reis in fictie. Zo goed als allemaal conceptualiseren ze ook een genre dat ze op een of andere manier 'reisfictie'/'reisroman'/... noemen. Dat impliceert evenwel niet dat het genoemde of bestudeerde corpus altijd duidelijk gedefinieerd wordt, dat alle soorten reizen die ik reeds besprak, in het onderzoek opgenomen worden, of dat steevast op een soort generische, imaginaire reistraditie gealludeerd wordt. In het algemeen keren de al eerder beschreven onderzoeksdynamieken – de expliciete of impliciete generische verenging, het historisch-culturele lezen, de basale conceptualisering en de reismetaforiek – regelmatig terug.

Wie een beknopte maar brede generische blik op imaginaire reisliteratuur wil verwerven, zou in eerste instantie zijn toevlucht kunnen nemen tot encyclopedische lemma's. Twee internationale voorbeelden

in dat opzicht zijn het lemma 'fictional (epigraph) travel writing' in *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia* (Speake (red.) 2003), dat geschreven werd door Paul Smethurst[208], en Wolfgang Neubers lemma 'Reiseroman' in het *Metzler Literatur Lexicon* (Burdorf, Fasbender & Moennighoff (red.) 2007). Smethurst definieert een fictioneel reisverhaal ietwat vaag als 'narrative[s] [...] dominated by a journey or representation of a particular place' (439), 'stories and novels in which travel dominates theme, structure, and atmosphere' (432). Daaronder vallen onder meer 'imaginary voyages as diverse as those of Odysseus, Baron Munchausen, and Gulliver', 'fictional journeys in realistic settings, like Jules Verne's *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*', reisteksten met 'an allegorical, religious, or philosophical subtext, as in Voltaire's *Candide* (1759)', 'embellished narratives of actual journeys, like Daniel Defoe's *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720)' en talloze moderne reisverhalen, gaande van Virginia Woolfs modernistische *The Voyage Out* (1915) over Italo Calvino's *Le città invisibili* (1972) en Arthur C. Clarkes *2001: A Space Odyssey* (1968) tot Alex Garlands *The Beach* (1996).

Opmerkelijk genoeg stelt Smethurst over *Robinson Crusoe* en *Moby-Dick* dat ze weliswaar 'journey elements' bevatten, maar 'these are always secondary to the playing out of human and social drama, so these works are novels first and foremost' (429). Ook Dantes *Divina Commedia* noemt Smethurst vreemd genoeg geen 'fictional travel' omdat het steeds gelezen wordt als 'allegorical literature' (431). Smethurst lijkt zich bovendien vooral op fictionele reisverhalen te focussen die op een of andere manier extraliteraire reispraktijken en non-fictionele reisliteratuur echoën. 'Hoaxes of travel liars' (428), 'realistic imitations of travel books' (431) en 'travel narratives [turned] into novels' (432) worden bijgevolg nadrukkelijk vermeld.

In het *Metzler Literatur Lexicon* beschrijft Neuber de *Reiseroman* basaal als een

> Form des Romans, die durch die Bewegung durch den Raum konstituiert ist. Die Bewegung erscheint als ein das Geschehen formierendes und narrativ verknüpfendes Leitmotiv. Wie ein Reisebericht liegt auch beim R[oman] der Reiz in der Konfrontation des Eigenes mit dem Fremden; strukturell besteht eine häufig zu findende Übereinstimmung in dem dreiteiligen Muster des Auszugs der "Er-Fahrung" der Welt und der Heimkehr. (641)

In het verlengde van de eerder beschreven subgenres benadrukt Neuber evenwel dat

> der Begriff "R[eiseroman]" folgt einer inhaltlich-strukturellen Gattungsbeschreibung; die unter ihn gefasste Sache berührt sich in der literarische Wirklichkeit oft mit andere Erscheinungen: Abenteuerroman, Lügenroman, Schelmenroman, utopischer Roman, Staatsroman, Robinsonade, phantastische Roman, Science-Fiction, empfindsamer Roman, Künstlerroman. (641)

Neubers literatuurhistorische overzicht lijkt dan ook sterk op mijn eigen overzicht aan het einde van de vorige paragraaf. Interessant is dat hij over de naoorlogse periode stelt dat reisromans 'eine verstärkte

[208] In aansluiting op de eerder beschreven onderzoekstradities houdt Paul Smethurst zich als literatuurwetenschapper bezig met narratieve (postmoderne) tijdruimte en non-fictionele reisliteratuur. Zie respectievelijk onder meer *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction* (2000) en het eerder vermelde *New Directions in Travel Writing Studies* (& Kuehn (red.) 2015).

Hinwendung zum autobiographischen, reflektierenden Reisebericht erkennen' (642), en in dat verband Cees Nootebooms eerder vermelde Nederlandstalige novelle *Het volgende verhaal* (1991) noemt. Niet toevallig is dat boek in de Duitse vertaling, *Die folgende Geschichte*, bijzonder populair en heeft het voor Nootebooms doorbraak in Duitsland (en ver daarbuiten) gezorgd (Fenoulhet 2013, 79).

Ook in twee kortere, ietwat gedateerde bijdragen staat het genre van het imaginaire reisverhaal centraal. Een eerste is Dan Vogels 'A Lexicon Rhetoricae for "Journey Literature"' (1974). Op een iets andere manier dan tot nu toe het geval was, weerspiegelt het de onderzoeksmatige voorkeur voor een nadere specificering van reistypes. In zijn artikel bespreekt Vogel zes reistermen, 'each descriptive of a type of movement in narrative' (185), omdat hij 'interpretative confusion' (185) met betrekking tot (het spreken over) de narratieve reis wil tegengaan. Elke term kan gebruikt worden om een bepaald 'type of plot' (189) te benoemen. De opdeling die Vogel maakt is vooral gebaseerd op het (al dan niet aanwezige) doel van de reis en de metaforische ontwikkeling van de reiziger:

- 'Journey' is voor Vogel de algemene term voor 'all types of plots in which a character goes from one locale to another' (185) maar die geen 'moral or spiritual enlightenment' (185) van de held omvatten – zoals in Henry Fieldings *Tom Jones* (1749).
- Bij de 'Wandering', zoals Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), heeft de held 'no intimation that his travels began with a hidden mission of a moral or spiritual nature' (186). Echter, 'early in the story the author begins to develop the atmosphere of destiny, and the reader comes to realize it ultimately' (186).
- De 'Quest' moet volgens Vogel voorbehouden worden voor 'that type of plotted travelling in which there is an original sense of mission on the part of all participants in the experience – the author, the reader, *and the hero*' (186). In *Sir Gawain and the Green Knight* (Anoniem 14de eeuw) weet de held precies wat het doel is, terwijl Dean Moriarty in *On the Road* (Kerouac 1957) wel een 'original feeling that a goal exists' (187) bezit, maar het niet precies kan expliciteren.
- De 'Pilgrimage', waarvan Bunyans *The Pilgrim's Progress* (1678) het beste voorbeeld is, impliceert 'a purposeful travel', waarbij 'the goal [...] a spiritual peak' is (187). De 'sense of monolithic striving to reach the shrine or psychological plateau characterizes the plot' (187).
- In een 'Odyssey', zoals bij Homeros, geldt dat 'the hero does have purpose – he wants to get to a certain place. But he has no mission in the spiritual or moral sense' (188). De 'physical movement [...] has no particular ostensible spiritual significance' (188).
- Het 'Going forth'-plot, tot slot, is 'a story of unintended discovery [...] on the part of the hero': 'The protagonist commences his movement with only an inkling that there is purpose and mission in it, but with no conscious idea of what it is until late in the story' (188). Een voorbeeld hier is Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899).

Vogels bijdrage is op zich niet oninteressant, maar het precieze onderscheid tussen sommige categorieën lijkt slechts in theoretisch opzicht te werken. Wanneer kan je immers zeggen dat een held helemaal geen idee heeft dan wel 'een beetje' een idee heeft van een reisdoel? En wanneer krijgt een missie of een doel precies een moreel-spirituele dimensie – is Odysseus' reis uiteindelijk ook geen ontwikkelingsreis? Wat betreft de genreconceptualisering suggereert Vogel weliswaar dat er fictionele reisverhalen bestaan, waarbij hij titels vermeldt die we hier al vaker tegenkwamen. Tegelijkertijd maakt hij, zoals ik eerder al aangaf, het genre van het imaginaire reisverhaal ook potentieel onbegrensd. 'Every story ever told', zegt hij aan het begin, 'has movement by some character from one place to another. Consequently, every story is a candidate for ingenious interpretation as an entry in the most ancient body of narrative, identified by the archetypal image of the "journey".' (185)

Een tweede bijdrage, Germaine Brées 'The Ambiguous Voyage: Mode or Genre', die in 1968 in het tijdschrift *Genre* verscheen, is nog wat gedateerder dan Vogels artikel. Het artikel is in het licht van dit proefschrift tegelijkertijd wel erg interessant, omdat de auteur zich wat nadrukkelijker richt op generische dynamieken. In haar bijdrage focust Brée in het algemeen op 'the voyage genre' (88). Daarbij benadrukt ze de idee van eenheid in verscheidenheid:

> The great voyagers of past literature, from Ulysses to Gulliver and Candide, have a place apart in our memory; and the greater among the myriad of diverse imaginary voyages have at least two common characteristics, resilience and resistance to categorization. They are recognizably modes of a recognizable genre, yet each, in itself, is unique. Rich in potentialities the voyage motif informs the narrative only in a very general manner. Its essential components – voyager (or voyagers), itinerary (movement through space), narrator (of whatever kind) – lend themselves to elaboration, enactment and dramatization in any number of ways. Its metaphorical connotations have great fictionalizing powers; no image is more basic to literature. (88)

De combinatie van diversiteit en unificatie doordesemt ook Brées verdere reflecties over de narratief-tekstuele dimensies van het reisverhaal. De reiziger beschrijft ze immers als een dynamische figuur, die tijdens zijn of haar reis een 'disequilibrium' en 'incongruity' (89) bewerkstelligt. Soms is hij zelf, zoals Don Quixote, een 'incongruente' figuur, maar hij neemt de lezer ook vooral mee van de ene afzonderlijke, onvoorspelbare episode naar de andere – episodes die hij tegelijkertijd via de reis, zijn blik en zijn ervaring 'verenigt'.

Brée analyseert in haar bijdrage vier modern(istisch)e 'voyage narratives' over 'incongruous figures' in 'incongruous worlds' (90). Die gebruiken op een innovatieve manier de 'traditional motif of the voyage' als een 'structural device in the shaping of the narrative' (87) en etaleren 'the voyage metaphor on several levels' (94). Het zijn volgens Brée 'developed modes of the same fictional genre' (96). Samuel Becketts *Molloy* (1951) 'suggests and distorts various elements of the fictional voyage genre: the ritual return home, the mission imposed, the pilgrimage' (91). De verschillende episodes, incidenten en componenten zijn zowel 'meshed into the whole' als 'curiously disassociated' (91). In *Voyage au bout de la nuit* (1932) gebruikt Louis-Ferdinand Céline 'the journey motif to create a total frame of reference' (94) – zowel in het eerste deel van het verhaal, met het feitelijke reizen van de

protagonist (‘an incongruous figure stage by stage universalized yet always himself’ (94)) als in het tweede deel, met de centrale aanwezigheid van de Robinsonfiguur. De Australië-expeditie in Patrick Whites *Voss* (1957) etaleert de ‘absorption into the inhuman landscape’ (95) van de alsmaar meer solitaire reiziger. En in Butors *La Modification* (1957) komt ‘the metaphor of the journey’ tot uiting in ‘all levels in the soliloquy’ (96) – waaronder de feitelijke ‘itinerary’ (95) en de idee van ‘self-discovery and self-analysis’ (96) .

Alvorens ik tot de monografieën overga, bespreek ik het enige Nederlandstalige ‘onderzoek’ in deze paragraaf. Het betreft een themanummer van het tijdschrift *Raster* uit 1988, over ‘denkbeeldige reizen’. In het voorwoord ervan geeft de redactie aan dat de groep denkbeeldige, imaginaire reizen waarop het nummer zich richt, zich

> ruwweg in tweeën [laat] verdelen: die van de pseudo-realistische en die van de fantastische reis. Een saillant voorbeeld van de eerste categorie is Kafka’s *Amerika*, een roman over een land waar de schrijver nooit een voet heeft gezet; een voorbeeld van de tweede *Gulliver’s Travels* van Swift. (7)

De bundel combineert secundaire bijdragen – door Gert Mattenklott, Anton Haakman, Maarten van Buuren, J.A. Dautzenberg en J.F. Vogelaar – met enkele oorspronkelijke en in het Nederlands vertaalde korte verhalen en romanfragmenten – van J. Bernlef, Willem van Genk, Ludwig Holberg, Edzard Dideric en Arno Schmidt. Met betrekking tot de secundaire bijdragen kunnen drie opmerkingen gemaakt worden.

Een eerste opmerking ligt in het verlengde van de terminologische problematiek: het merendeel van de auteurs verbindt de idee van de ‘denkbeeldige reis’ voornamelijk met ‘gedroomde of gedachte reizen’ (7). Mattenklotts bijdrage, bijvoorbeeld, reflecteert over het ‘innerlijke reizen’ (10), over ‘expedities in het eigen zelf’ (23), over tochten naar ‘de innerlijke ruimte van onze verbeeldingskracht’ (9). In de literatuur vinden we die onder meer bij Huysmans’ Des Esseintes, die in *À Rebours* (1884) in gedachten Londen bezoekt, en in Wilhelm Jensens novelle *Gradiva* (1903), die ‘hallucinerend’ als dromer-toerist terugreist ‘naar het antieke Pompeii’ (24) – een droom-tijdreis dus. Haakman analyseert dan weer reizen naar een ondergrondse (al dan niet helse of hemelse) wereld, die vroeger ‘algemeen gepresenteerd [werden] als dromen’ (32). Bovendien suggereert volgens hem ‘het vervreemdende, droomachtige, benevelde, extatische, soms geëxalteerde karakter dat alle afdalings- en onderwereldverhalen kenmerkt een geestelijk proces. Het binnenste der aarde is een voor de hand liggende metafoor voor het innerlijk van de onderzoeker’ (40). Ook in J.F. Vogelaars bespreking van Arno Schmidts ‘Gadir’, tot slot, blijkt de protagonist, die gevangenzit, via ‘zijn geesteskracht’ en een ‘dagdroom’ te ontsnappen en op die manier een ‘denkbeeldige reis’ te ondernemen (124).

Ten tweede zou je in de bundel indirect de invloed van de buijnsteriaanse studie naar imaginaire reisverhalen uit de verlichting kunnen ontwaren. Dat neemt niet weg dat de onderzoekers de idee van

de ‘imaginaire reis’ ook ruimer opvatten en de verlichtingsperiode overstijgen, vooral dan naar het einde van de 19de en begin van de 20ste eeuw toe. In het voorwoord schrijft de redactie in dat verband:

> De bloei van de imaginaire reis aan het eind van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw en aan het eind van de vorige en het begin van deze eeuw valt samen met een hausse in de reële ontdekkingsreizen. Met het verdwijnen van de witte plekken op de wereldkaart en de gedaanteverandering van reiziger in toerist bleven er steeds minder gebieden over waar de moralist of utopist de vlag der verbeelding kon planten, en hij week uit naar de toekomst. De nieuwe Gulliver reist in de tijd en interstellair. (7)

Maarten van Buuren verstaat onder de imaginaire reis ‘in de ruime zin [...] alle denkbeeldige reizen uit de wereldliteratuur van de *Odysseia*, *Sindbad de Zeeman*, *Gargantua en Pantagruel* tot de boeken van Jules Verne en de moderne science-fiction’. Hij richt zich in zijn bijdrage echter specifiek op de reisverhalen van de 18de-eeuwse Symon Tyssot de Patot, die representatief zijn voor de imaginaire reis in de ‘beperkte betekenis [...], een vrij duidelijk afgebakend genre dat voornamelijk in de 18de eeuw voorkomt’ (50). Haakman bespreekt onder meer de reizen van Gilgamesj en Vergilius, maar besteedt het grootste deel van zijn uiteenzetting aan 17de-en 18de-eeuwse ondergrondse lucht- en maanreizen – waaronder dus Holbergs *Nicolai Klimii Iter Subterraneum*.

J.A. Dautzenbergs bijdrage kan het meest ‘vernieuwend’ genoemd worden voor de Nederlandstalige literatuurwetenschap. Dautzenberg bespreekt immers sciencefictionreizen – in het bijzonder de ‘imaginaire reis door het heelal’ (89), de ‘tijdreis’ (95) en de reis ‘door de dimensies’ (14). Hij licht die types reisverhalen weliswaar vrijwel uitsluitend toe aan de hand van Angelsaksische voorbeelden, maar verbindt ze tegelijkertijd met (types) reisverhalen uit andere periodes. Zo zijn veel ‘ruimtereizen [...] verwant aan de imaginaire reis uit Oudheid en middeleeuwen’ (89), onder meer omdat ze ‘een reeks episoden’ omvatten ‘die gekoppeld zijn volgens het “en toen”-schema’ (90). De ‘reis door dimensies’ heeft dan weer ‘een queestekarakter zoals in de middeleeuwse ridderroman’ (89-90). Daarenboven zijn sciencefictionreizen in het algemeen volgens Dautzenberg nauw verwant aan ‘het 18de-eeuwse imaginaire reisverhaal’ (90). Niet alleen kan men zeggen dat aan het einde van de 18de eeuw, ‘bij het bekender worden van de aardse geografie’, ‘de utopische wereld’ van ‘een onbewoond eiland’ verplaatst werd ‘naar de toekomst’ (97; vgl. supra); net als 18de-eeuwse imaginaire reisverhalen zijn bijvoorbeeld sciencefictionruimtereizen rationalistische, maatschappijkritische ‘speurtochten naar kennis’ (90).[209]

[209] Volgens Dautzenberg was dat ‘rationalistisch element’ van kennis in de 18de eeuw nog ‘een middel tot iets (verbetering van mens en wereld)’, maar in de 20ste eeuw een ‘doel op zich’ (90). Over sciencefiction en de relatie van sciencefiction met het imaginaire reisverhaal publiceerde Dautzenberg eerder al. In 1980 schreef hij het artikel ‘Science fiction en literatuurwetenschap: geschiedenis, problemen, bibliografie’. Daarin noemt hij ‘heelalfictie [...] de sf-voortzetting van het imaginaire reisverhaal (en een variant daarvan, de robinsonade)’ (8). Het maakt immers gebruik ‘van dezelfde mogelijkheden die zijn voorvader [...] al gebruikte: een schildering van een bizarre beschaving ergens in de Melkweg zodanig dat het ook een satire is van onze beschaving (science fiction als satire), ofwel een beschrijving van de grootste eenzaamheid die de mens ten deel kan vallen: alleen tussen de sterren, een eenzaamheid vergelijken waarbij het eiland van Robinson een knus en gezellig tehuis was (science fiction als robinsonade)’ (19). Met name de verhalen van Jules Verne zijn volgens Dautzenberg ‘niet op wetenschap en

Zoals duidelijk moge zijn geven in het *Raster*-themanummer de verschillende afzonderlijke essays nog vaak blijk van een 'reisspecifieke' focus. Opmerkelijker is evenwel dat er, op een handvol korte referenties na,[210] op geen enkele manier oorspronkelijk-Nederlandstalige fictionele reisliteratuur besproken wordt. Zelfs al was *Raster* in deze periode 'een zeer open blad', waarbij 'principieel geen onderscheid [werd] gemaakt tussen binnen- en buitenlandse literatuur' (Brems 2006, 385 & 384): het is toch bijzonder opvallend te noemen.

De belangrijkste categorie in mijn rijtje, tot slot, omvat monografieën met een (ietwat) bredere en exclusieve focus op de reis in fictie. Er zijn er maar weinig van die aard te vinden: ik behandel er hier vier die representatief zijn. Concreet gaat het om Sahbi Thabets *Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman. Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch* (2002), Aliki Varvogli's *Travel and Dislocation in Contemporary American Fiction* (2012), Janis Stouts *The Journey Narrative in American Literature. Patterns and departures* (1983) en Alexandra Peats *Travel and Modernist Literature. Sacred and Ethical Journeys* (2011). Zoals duidelijk wordt uit de titels, richten de studies zich, net als dit proefschrift, in de eerste plaats op specifieke tijdvakken en/of talige tradities. Zowel bij Thabet als bij Stout is, eveneens in overeenstemming met dit proefschrift, een transhistorisch, internationaal kader aanwezig.

Sahbi Thabets monografie is in generisch opzicht een merkwaardige studie. Thabet legt zich meer bepaald toe op het reismotief in 20ste-eeuwse Duitse romans, vooral na 1945 en in het bijzonder bij drie auteurs: Alfred Andersch, Wolfgang Koeppen en Max Frisch. Thabet spreekt nadrukkelijk over 'das Reisemotiv' en noemt het werk van haar drie auteurs géén 'Reiseromane'. In de 'Reiseroman' fungeert volgens Thabet immers 'die Reise und ihren detaillierten Verlauf' als 'generierenden Topos der Erzählung' (12), waarbij het zich als 'epische Totalität auf das gesamte Werk erstreckt' (12).[211] Het 'Reisemotiv', waarop Thabet zich specifieker wil focussen, komt zowel voor 'im eigentlichen Reiseroman' als 'in Roman schlechthin' (12). In verhalen als de *Odysseia* en de hoofse ridderepiek heeft het reismotief voornamelijk 'die *äußere Funktion eines Beiwerks zur aufgerollten Geschichte*' (16; haar nadruk). In de moderne roman duikt het reismotief echter op als 'als einer *ansatzweise erfolgenden Gestaltung*' (12). 'Hier ist', schrijft Thabet, 'Gegenstand des Erzählens keineswegs die Reise als solche, sondern eine selbständige, davon unabhängig strukturierte Thematik, in der das Reisemotiv *ein zusätzlich erhellendes Licht* auf das verhalten dichterischen Bewusstseins zu werfen versucht.' (12).

techniek gebaseerde utopische romans maar slechts met behulp van wetenschap en techniek in een modern jasje gestoken imaginaire reisverhalen' (12). Zie voor dezelfde stellingname tevens: Dautzenberg (1994, 5).

[210] *Krinke Kesmes* (Smeeks 1708) bij Van Buuren; *Holland in 't jaar MMCCCCXL* (Wolff 1770), *Het toekomend jaar drieduizend* (Fokke Simonsz 1792) en Ferdinand Bordewijks' interdimensionale kort verhaal 'De eenheid in tegendelen' (1951) bij Dautzenberg.

[211] Welke teksten precies met het genre moeten worden geassocieerd, wordt niet duidelijk.

Meer bepaald kan het reismotief, afhankelijk van de thematiek van de roman, op drie (complementaire) manieren gestalte krijgen. Het zijn drie representatievormen die de reiscomponenten uit Stefanie Schaefers Duitslandreisstudie (vgl. supra: 3.2.2) echoën:

- als een 'Aufbruch', i.e. 'das *Verlassen eines Ortes* bzw. das Aufgeben einer Ausgangsposition bedeutet, die Suche nach *anderen* Möglichkeiten und die Erschließung neuer Horizonte signalisiert' (22);
- als 'Wiederkehr', i.e. 'einer Unterbrechung in der Bewegung nach vorne, auf eine eindeutige *Umkehrung des Aufbruchs*' (23) en 'eine Rückkehr zum Alten und Ursprünglichen' (23);
- en als 'Aufenthalt', waarbij 'räumlich wie zeitlich auf eine nach vorne (Aufbruch) oder rückwärts (Wiederkehr) sich richtende bewegung verzichtet wird' (23).

Thabet houdt het allemaal redelijk vaag: wanneer je de aanwezigheid van het reismotief in een roman kan waarnemen, wordt in haar studie dan ook niet echt duidelijk. Ze spreekt niet toevallig over de 'Reichtum' en de 'Flexibilität [...] die sich aus der Vielseitigkeit der jeweiligen Darstellungsform eines solchen Topos sowie aus seiner Gestaltung mit anderen poetischen Momenten (Traum, Phantasie, Grenze usf.) ergeben' (167). In tegenstelling tot Schaefers gebruikt Thabet de drie componenten/manifestaties van de reis ook niet op een systematische manier bij haar analyses van het werk van Koeppen, Andersch en Frisch. Die omvatten uiteindelijk relatief 'vrije' tekstinterpretaties. In alle verhalen wordt in ieder geval wel op een of andere manier 'gereisd' – soms werkelijk door de ruimte, soms als 'erträumten Reise' (47). Thabet concludeert daarbij dat het reismotief vooral 'der inneren Disposition des poetischen Subjekts' helpt illustreren, waarbij 'die unstillbare Sehnsucht des heutigen Menschen nach Selbstverwirklichung und Freiheit' en 'seine Flucht als Kapitulation vor der Wirklichkeit' (168) uitgelicht worden.[212]

Aliki Varvogli schippert in *Travel and Dislocation in Contemporary American Fiction* (2012) tussen de idee van de reis als een motief en het reisverhaal als genre, en ze voegt daar bovendien de nodige metaforiek aan toe. Varvogli's studie spitst zich immers toe op 21ste-eeuwse 'American novels that "go outward", both literally and metaphorically [...] whose protagonists go abroad, or who carry within them a sense of being abroad' (xiii). Er hoeft in de boeken niet per se een (centrale) fysieke reis ondernomen te worden. Varvogli bespreekt zo achtereenvolgens enkele romans die zich grotendeels afspelen in Afrika (zoals Dave Eggers *What is the what*, 2006), een aantal romans over Amerikaanse burgers die naar het buitenland reizen (zoals Amy Tans *Saving Fish from Drowning*, 2005) en romans over buitenlanders die naar Amerika reizen of er zijn beland (zoals Dinaw Mengestu's *How To Read The Air*, 2010).

[212] Andersch' werk, bijvoorbeeld, roept vaak 'das Flucht-thematik' (83) op via 'der permanente Ortswechsel' (99). Zo wordt 'einer von Rastlosigkeit und Unbeständigkeit bestimmten Existenz' (99) verbeeld en illustreert het reismotief mee 'die Problematik der Freiheit' (110).

De rode draad in de tekstanalyses is de constructie van persoonlijke en nationale identiteiten. Die krijgen vooral vanuit historisch-contextueel opzicht aandacht. ‘What do these characters reveal about what it means to be American at the beginning of the twenty-first century?’ vraagt Varvogli zich af. ‘And what do these novels tell us about the place of America in the world, and about the nature of American literature itself?’ (xiii). In Dave Eggers’ *You Shall Know Our Velocity*, bijvoorbeeld, reizen de protagonisten naar Dakar – een plaats die, door de amerikanisering en culturele homogenisering van de wereld, ‘confusing and disorienting’ is ‘because of its sameness’ (77; vgl. 3.1). Varvogli’s analyses zijn op zichzelf genomen grondig en erg interessant, al geeft het geheel toch een wat fragmentarische indruk. Wat de corpusselectie betreft zorgt Varvogli’s historisch-contextuele focus ervoor dat uitsluitend mimetische romans geanalyseerd worden, die zich afspelen op een of meerdere specifieke, geografische locaties. Over sommige romans wordt zelfs gezegd dat ze ‘a documentary style’ hanteren ‘that aspires to the relative objectivity of non-fiction’ waardoor ‘the line between fact and fiction’ vervaagt (1).

Min of meer in overeenstemming met Varvogli legt Janis P. Stout zich in *The Journey Narrative in American Literature* (1983) eveneens toe op ‘the journey theme’ in ‘American fiction’ (ix) tegen de achtergrond van de Amerikaanse cultuurhistorische context. Stouts temporele kader en corpus zijn evenwel wat ruimer. In tegenstelling tot Varvogli tracht Stout dan ook echt een ‘reisgenre’ te bestuderen, dat ze (Amerikaanse) ‘journey narratives’ noemt. Ze hanteert daarbij een relatief brede maar ietwat vage definitie: er zijn ‘obvious examples’ als Melville’s *Moby-Dick* en Jack Kerouacs *On the Road*, die gecentreerd zijn rond ‘narrative sequences of travel or voyaging’, maar ook ‘works […] that utilize journey structures in less conspicuous or less controlling ways, as well as works which are […] less often discussed’ (4), en ‘works that invoke the image of the journey as a touchtone of value even though they are not cast in narrative structures of journeying’ (4). De plot van een boek hoeft voor Stout dus niet gecentreerd te zijn rond een feitelijke reis om als *journey narrative* gekenmerkt te worden.

Stout bespreekt de aard en de geschiedenis van ‘American journey fiction’ (17) aan de hand van zes ‘patterns’ die doen denken aan de eerder besproken bijdrage van Vogel (1974): ‘the journey of exploration’ (30), die echter vooral voorkomt in ‘non-fictional writings (31); ‘the journey of escape’ (30), die vaak ‘a rite of passage in celebration of personal transcendence’ is (33); ‘the home-founding journey’ (41), waarbij onder andere de klemtoon ligt op ‘the development of a social order’ (45); ‘the homecoming’ (65), die volgens Stout slechts af en toe aanwezig is in ‘a return to the cultural home in Europe’ (65); ‘the quest’ (87), i.e. ‘the journey of search’ (88; vgl. 3.4.1), en ‘the journey of wandering’ (111), met de ‘general lack of direction or terminal point and a sense of being lost’ (107).

Die types zijn op zichzelf genomen universele (literaire) patronen, maar Stout beklemtoont in haar studie vooral de manier waarop de types onder invloed van de Amerikaanse cultuur en geschiedenis een specifieke invulling hebben gekregen binnen de Amerikaanse literatuur. De Amerikaanse cultuur is, volgens Stout, inherent vervlochten met het reizen: ‘American writers […] have reshaped those traditions out of their response to the patterns and values of the journey in American history.’ (17) Ook Stouts corpus omvat niet toevallig voornamelijk realistisch-geografische reisverhalen (zo ontbreken

bijvoorbeeld romans van sciencefictionauteurs als Robert Heinlein en Isaac Asimov). Wel refereert ze aan canonieke verhalen als de *Odysseia* en aan enkele minder realistische (reis)teksten van bijvoorbeeld Edgar Allan Poe.

In het eerste deel van het boek bespreekt Stout haar zes types afzonderlijk. Ze illustreert de inhoudelijke en formele kenmerken van ieder patroon aan de hand van enkele representatieve teksten – zowel via korte vermeldingen als via langer uitgewerkte voorbeelden.[213] Een strikte opdeling tussen de verschillende patronen stemt volgens Stout echter niet overeen met de literaire praktijk: in romans worden ze immers vaak met elkaar verweven. Die interactie tussen diverse reispatronen wordt daarom geïllustreerd in het tweede deel van het boek. Daarin onderneemt Stout enkele complexere close-readings van Amerikaanse reisromans (zoals William Faulkners *As I Lay Dying* (1930) en Philip Roths *The Great American Novel* (1973), die Stout als 'departures' benoemt. Dat zijn veruit de interessantste besprekingen, omdat zo de meerwaarde van Stouts structuren duidelijk wordt. Opmerkelijk is wel dat Stout in een van de hoofdstukken ook reispoëzie bespreekt van de Amerikaanse dichters Hart Crane (1899-1932) en Wallace Stevens (1879-1955).

Alexandra Peat, tot slot, spreekt in *Travel and Modernist Literature* niet van 'journey narratives' maar van 'travel fiction'. Ze richt zich specifiek op de periode van het modernisme (± 1880-1950). Ook Peats definiëring van het 'genre' is vrij vaag – reisfictie is '[fictional] literature of and about travel' (6) – en realistisch-geografisch georiënteerd. Haar corpus omvat 'canonical and lesser-known modernist texts' (17) van Britse, Amerikaanse en Caraïbische auteurs: onder andere Virginia Woolfs romans *The Voyage Out* (1915) en (het minder voor de hand liggende) *The Years* (1937); E.M. Forsters *A Room with a View* (1908) en *A Passage to India* (1924); Henry James' *The American* (1877) en *The Ambassadors* (1903); *Banjo* (1929) van de Jamaicaanse auteur Claude McKay; en *Voyage in the Dark* (1934) van de Brits-Dominicaanse Jean Rhys.

Peat bestudeert specifiek 'the complex ethical relationship between journeying and spirituality in modernist literature' (3) aan de hand van de centrale troop van de pelgrimage. Als 'jumping-off point' (17) voor haar close-readings neemt ze vier pelgrimagetypes die de antropoloog E. Alan Morinis onderscheiden heeft: de 'initiatory pilgrimage' (de reis als zelf-transformatie), de 'acquisitive pilgrimage' (de reis als een manier om iets specifieks te verwerven), de 'wandering pilgrimage' (de reis zonder specifiek doel) en de 'imaginary pilgrimage' (de reis als metafoor voor de levenstocht).[214] Over de hoofdstukken heen laat Peat zien dat in modernistische reisfictie de geografische, materiële, seculiere reis gecombineerd wordt met (nieuwe) ethische en spirituele vraagstukken. Zulke modernistische

[213] Het is deels een chronologische structuur, aangezien de eerste drie types 'the earliest and most basic […] patterns of journey narrative in American literature' (30) zijn, terwijl de 'journey of uncertain destination or duration' (105) de reis is die de 20ste-eeuwse Amerikaanse literatuur domineert.

[214] Dat impliceert dat de modernistische voorbeelden regelmatig indruisen tegen de invulling die de types bij Morinis krijgen (in diens *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*, 1992). Bij auteurs als Woolf en Macaulay bijvoorbeeld, wordt de 'initiatory pilgrimage' ter discussie gesteld: 'The apparently transcendent or epiphanic culmination of the pilgrimage is repeatedly compromised and questioned.' (25)

‘sacred journeys’ centraliseren volgens Peat ‘the ongoing encounter between the individual traveller and the world’ (7-8): de fictionele reizigers raken op hun tocht ‘connected to something larger than the self’ (2); ze worden gestimuleerd ‘to rethink the categories of home and abroad’ (170); ze leren met een andere blik kijken naar ‘foreign and familiar’ (25) en ‘sacred and profane spaces’ (43); en ze reflecteren over ‘personal, ethnic and national identities in a global sphere’ (170).

Ook Peat besteedt, net als vele onderzoekers van reisfictie, de nodige aandacht aan (de literaire vormgeving van) de extraliteraire reiscontext, die in dit geval overeenstemt met het toerisme en het imperialisme. In de romans van Henry James, bijvoorbeeld, ondernemen de Amerikaanse protagonisten aanvankelijk een ‘imperial quest’ (59) om zich in Europa te verrijken met iets waardevols, iets ‘authentieks’. De authenticiteit van zowel de toeristische sites die de personages bezoeken als de persoonlijke relaties die ze aanknopen, wordt evenwel ter discussie gesteld. Aan het einde van de romans doen de protagonisten dan ook afstand van hun oorspronkelijke verlangens: ze beseffen dat ‘there are various ways to engage with foreign spaces and alternative ways to see foreign peoples, rather than simply as things to be conquered, collected or appropriated’ (68).

4. Doelstellingen, methodologie en opbouw van proefschrift

Na dit uitgebreide overzicht van secundaire literatuur ben ik in staat mijn eigen onderzoekspositie te verhelderen, alsook de doelstellingen en de inhoud van mijn proefschrift toe te lichten. De twee kernpunten van dit onderzoek zijn alvast duidelijk: de idee van *genre* – waarbij een heldere en onderbouwde conceptualisering, een veelomvattende analyse van de verschillende dimensies ervan en een dynamische focus op (de interpretatie van) de tekst voorop staan – en de klemtoon op *de naoorlogse en hedendaagse Nederlandstalige literatuur*.

4.1. Genre, tekst, interpretatie: dynamische eenheid in verscheidenheid

In tegenstelling tot het merendeel van de studies die ik in het voorgaande onderdeel besprak, vertrek ik in dit proefschrift expliciet van de idee dat fictionele verhalen waarin reizen centraal staan, in welke vorm dan ook, binnen het kader van eenzelfde genre bestudeerd kunnen worden. Op de definitie kom ik zo meteen nog terug, maar het genre benoem ik in ieder geval met de begrippen ‘imaginair reisverhaal’, ‘reisfictie’ en ‘reisroman’.

Het begrip ‘genre’ definieer ik op een brede en op een dynamische manier. Met *breed* bedoel ik dat ik een genre basaal opvat als iedere verzameling van teksten waarvan de leden formeel-structurele en inhoudelijk-thematische gelijkenissen vertonen en die op die manier als een eenheid binnen het geheel van de literatuur in beschouwing kunnen genomen worden (vgl. Reichert 1978, 57-58; Cohen 1986, 203; Collins 2016, 24). Een ‘genre’ hoeft wat mij betreft dus niet noodzakelijk op een algemeen

gangbare manier in het literaire veld en binnen literaire instituties te functioneren, noch hoeft het per definitie te behoren tot de *Erwartungshorizont* of de cognitieve *schema's* of *frames* van lezers waarop een tekst direct en indirect inspeelt.[215] Een lezer kan wel zelf, op basis van (overeenkomsten tussen) verschillende teksten, een genre conceptualiseren en verhelderen, zodat ook andere lezers inzicht krijgen in de banden tussen diverse verhalen, zich van bepaalde tekstuele dynamieken bewust worden en romans op eenzelfde generische manier kunnen lezen en interpreteren (vgl. Vervaeck 2007, 24).

Het is dat wat ik in dit onderzoek wil doen. Dit proefschrift is een genrestudie van het imaginaire reisverhaal, waarbij ik een 'nieuwe' vorm van generische eenheid wil conceptualiseren en er de contouren en kenmerken van wil schetsen. Ik beantwoord de basale vraag 'Wat is een imaginair reisverhaal?' en ik laat daarbij zien dat binnen de (naoorlogse, Nederlandstalige) literatuur romans tekstueel op soortgelijke manieren, 'als imaginair reisverhaal', functioneren en generische dimensies met elkaar delen. Het lezen en interpreteren van die romans 'als' imaginair reisverhaal brengt inzicht in de relaties tussen die verschillende verhalen en verrijkt tegelijkertijd de individuele teksten. Dat in dit geval ikzelf de lezer ben die het genre op basis van teksten construeer, sluit evenwel niet uit dat mijn genreconceptualisering intersubjectief bevestigd kan worden. De idee dat er zoiets bestaat als het genre van de reisroman, wordt bovendien ondersteund door de vele intuïtieve 'genresuggesties' die in studies uit de vorige paragraaf aan bod kwamen: zowel direct als indirect bleek dat verhalen over reizen op soortgelijke wijzen functioneren.

Wie dit leest, zou geneigd kunnen zijn mijn benadering van genre te verbinden met wat men de traditionele, (neo)klassieke genretheorie noemt – en daar meteen ook de nodige kritiek aan te koppelen. Volgens die benadering worden genres ahistorisch geconceptualiseerd als literaire taxonomieën, als categorieën waarvan schijnbaar essentiële, prescriptieve kenmerken (conventies) kunnen beschreven worden waaraan alle leden van zo'n genre voldoen. Al sinds de romantiek, en zeker in de laatste decennia, wordt zo'n rigide genretheorie echter bekritiseerd: ze laat geen ruimte voor de dynamiek die eigen is aan literatuur. Die dynamiek stond bijvoorbeeld centraal in de genretheorie van Kai Marcel Sicks (zie 3.3.1). Teksten kunnen tot meerdere genres behoren of generisch wat moeilijker te categoriseren zijn. De grenzen tussen genres zijn ook niet strikt: ze overlappen en interageren immers met elkaar, zowel in synchroon als in diachroon opzicht. En zelfs als je eenmaal een categorie met vage grenzen geconceptualiseerd hebt, dan hoeft dat nog niet te betekenen dat alle leden van een genre op elkaar lijken of alle kenmerken met elkaar delen (De Bruyn 1993; De Geest & Van Gorp 1999; Frow 2007).[216]

[215] Voor de notie *Erwartungshorizont* ('horizon van verwachtingen'): zie Jauss (1970); vgl. wat de plaats ervan binnen genretheorie betreft: De Bruyn (1993, 83). Voor schema's en genres: zie Sinding (2002) en Frow (2007, 1631). Zie wat de algemene cognitieve bestudering van genres betreft: Sinding (2010). Zie wat de kritiek op het 'onbewuste' fungeren van genres betreft, tevens: Vervaeck (2006, 24).

[216] Tegenwoordig wordt bijvoorbeeld de wittgensteinse idee van familiegelijkenissen vaak met genres geassocieerd. 'Membership of a genre' is dan gebaseerd 'not [...] on a common characteristic, but on participation in a joint network of similarity relations, overlapping and criss-crossing each other' (Agrell & Nilsson 2003, 11).

In dit proefschrift hanteer ik zo'n *dynamische* visie op het genre van het imaginaire reisverhaal. Behalve dat ik in het algemeen denk dat zo'n genre-aanpak steeds tot vruchtbaardere resultaten leidt, maken de vier problematische kwesties die ik in het begin van deze inleiding toelichtte dat een dergelijke aanpak voor reisfictie ook noodzakelijk is. De alomtegenwoordige verscheidenheid van de literaire reis impliceert bijvoorbeeld dat het niet wenselijk is om de interne synchrone en diachrone dynamiek van reisfictie te minimaliseren. De fictionaliteitsproblematiek suggereert dan weer dat het imaginaire reisverhaal nauw verwant is aan non-fictionele reisliteratuur, iets wat ook al zichtbaar werd in de besproken focusstudies en waar je als onderzoeker dus niet om heen kan. Daarenboven geldt dat ik in dit proefschrift weliswaar het transhistorische, internationale kader als achtergrond behoud, maar dat ik de klemtoon leg op de representatie van het imaginaire reisverhaal in een specifiek taalgebied en in een welbepaalde periode. Zoals ik verderop nog zal toelichten, impliceert een dergelijke aanpak dat sommige onderzoeksresultaten weliswaar tot supranationale en diachrone veralgemening zouden kunnen leiden, maar dat de generische dynamiek die ik in dit proefschrift beschrijf in de eerste plaats die van het Nederlandstalige imaginaire reisverhaal na 1945 is.

Hoewel ik in dit onderzoek dus hoofdzakelijk een dynamische visie hanteer, zullen de twee delen van dit proefschrift desalniettemin echo's van de taxonomische studie van genres oproepen. In het eerste deel belicht ik namelijk de twee 'criteria' die (de grenzen van) de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal bepalen: de *reis* en de *fictionaliteit*. Ik zal die duidelijk en relatief strikt definiëren. De noodzaak en het belang van zo'n rigide conceptualisering vloeien eveneens voort uit de problemen die ik eerder besprak. Alleen op die manier kan je immers tot een generische groep/ eenheid komen, en kan je het 'potentieel onbegrensde' imaginaire reisverhaal (be)grijpbaar maken. Mijn verheldering zorgt er niet alleen voor dat het bestudeerde corpus voldoende verantwoord kan worden, maar biedt ook een tegengewicht voor de vele vage genredefinities die in mijn secundaire overzicht aan bod kwamen. Om van die conceptualisering al één illustratie te geven: enkel romans waarin een 'continue', feitelijke, tijdruimtelijke beweging aanwezig is, zullen voor mijn proefschrift in aanmerking komen. Dat betekent dat een louter metaforische opvatting van het reizen, die de alomtegenwoordigheidsproblematiek te zeer versterkt, niet volstaat, noch dat bijvoorbeeld romans die zich louter afspelen op een exotische locatie (zonder 'reis' daarnaartoe of aldaar) in aanmerking komen. Niettegenstaande die duidelijke definiëring zal ik echter de nodige dynamiek implementeren. Zo krijgt de conceptualisering van de reis en van de fictionaliteit gestalte in de vorm van leidraden, die door individuele lezers ingezet kunnen worden om imaginaire reisverhalen te 'herkennen'.

In een tweede deel, dat de hoofdmoot van dit onderzoek vormt, zal ik de tekstuele kenmerken en dynamieken bespreken die naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhalen met elkaar delen. Ik zal ze stuk voor stuk uitgebreid uitwerken en illustreren aan de hand van primaire voorbeelden. Het gaat bijvoorbeeld om de dialectiek tussen activiteit en passiviteit, of om het belang van de blik in reisfictie. Ik spreek daarbij van *generische dimensies*, in het verlengde van Sicks' ruimtelijk-tekstuele genretheorie en (in mindere mate) Ettes omschrijving van het non-fictionele reisverhaal – al

conceptualiseer ik mijn dimensies niet louter als verteltechnische continua of vanuit ruimtelijk oogpunt (vgl. supra).[217] Het gaat niet om dimensies die *op zichzelf genomen* uniek zijn voor reisfictie. Wel zijn het facetten die *samen* de generische ruimte en de identiteit van het imaginaire reisverhaal vormgeven. Ik durf te stellen dat die dimensies in hun meest algemene vorm in elke naoorlogse, Nederlandstalige reisroman kunnen bestudeerd worden. Dat neemt niet weg dat mijn bespreking zal duidelijk maken dat de dimensies in een reisroman op heel wat verschillende manieren gestalte kunnen krijgen, en dat er ook romans zijn die de ene dimensie sterker benadrukken dan de andere. Bij elkaar genomen zou je die generische dimensies als een interpretatief kader kunnen beschouwen dat lezers niet alleen een beeld geeft van het imaginaire reisverhaal als genre, maar van waaruit ze ook andere reisromans kunnen lezen en interpreteren.

Het moge duidelijk zijn dat ik in mijn genrestudie streef naar een dynamische eenheid in verscheidenheid. Dit proefschrift wijkt bijgevolg af van de 'specifiekere' studies die ik in mijn secundair overzicht genoemd heb, die een bijzondere focus leggen op bepaalde types of aspecten van reisverhalen. Een dergelijke aanpak leidt zeker tot bijzondere conclusies die je met een brede blik op 'het' imaginaire reisverhaal niet verkrijgt.[218] Tegelijkertijd zorgt zo'n beperkter perspectief er echter ook voor dat heel wat generische kansen onbenut blijven. Sommige aspecten die onderzoekers voor bepaalde subgenres bespreken, kunnen in werkelijkheid vertaald worden naar reisfictie in het algemeen; bepaalde intrigerende relaties tussen schijnbaar verschillende types teksten blijven onderbelicht; en specifieke tendensen binnen het imaginaire reisverhaal worden nauwelijks zichtbaar.

Anders verwoord: men zal in dit proefschrift niet zo snel een uitgebreide uiteenzetting vinden over de klassieke mythologie om het subgenre van de hellevaart te kaderen, noch zullen de fysische mechanismen van het tijdreizen besproken worden. Wel zal ik onder meer laten zien hoe in naoorlogse, Nederlandstalige reisromans de reis door de ruimte op verschillende manieren een reis door de tijd kan worden – of personages nu terugkeren naar een dorp uit hun jeugd, in de voetsporen van hun voorvaders treden of letterlijk in een foto verdwalen. Ik zal ook het buitenstaandersmotief bespreken – een bekend procedé waarvan evenwel nog nooit de specifieke band met reisfictie werd besproken. En ik zal laten zien hoe de onrust die een reiziger kan kenmerken, vaak narratief tot uiting komt in een aaneenschakeling van verschillende reizen – iets wat je zowel in autonome, experimentele teksten als in sociaalkritische migratieromans kan terugvinden.

---

[217] Zowel de verteltechnische spanningen die Sicks met betrekking tot de reisroman belicht (bijvoorbeeld tussen vertelling en beschrijving) als Ettes inzichten over ruimte en beweging komen wel nadrukkelijk aan bod wanneer ik in het eerste hoofdstuk de reis conceptualiseer.
Je zou (de opbouw van) dit proefschrift kunnen verbinden met wat John Frow (2006, 72-77) de drie essentiële aspecten van een genredefinitie noemt: (1) het *formele* niveau, in dit geval de reisstructuur; (2) het *retorische* niveau, in dit geval de fictionaliteit; (3) en het *thematische* niveau, in dit geval mijn generische dimensies.

[218] Ik publiceerde specifiek onderzoek met betrekking tot, onder andere, Nederlandstalige robinsonades, (pornografische) hellevaarten en tijdreisverhalen. Zie daarvoor respectievelijk: Pierrart (2019a), (2019d) en (2018).

Zoals dat laatste voorbeeld duidelijk maakt, hangt mijn zoektocht naar eenheid in verscheidenheid samen met mijn focus op de *tekst*. Concrete teksten en hun interpretatie is waar ik in dit proefschrift steevast van vertrek en naar terugkeer. Ook op dat punt wijkt mijn studie af van heel wat secundaire literatuur die ik in het vorige onderdeel toelichtte. We zagen daar dat veel studies fictionele verhalen over reizen in de eerste plaats contextueel, zo je wil 'non-fictioneel' lezen, of ze bestuderen ze met het oog op extraliteraire vraagstukken. Verhalen worden dan voornamelijk een weerspiegeling van cultuurhistorische tendensen of facetten, zoals imperialisme, globalisering of de Amerikaanse identiteit.

In dit proefschrift beweer ik niet dat de cultuurhistorische context geen impact heeft op imaginaire reisliteratuur noch dat reisfictie als genre geen aanleiding geeft tot maatschappelijke reflectie – integendeel. Tegelijkertijd is het voor een omvattende genrestudie als deze, waarin generische en interpretatieve rijkdom centraal staan, van belang reisfictie niet louter tot een cultuurhistorisch object te reduceren. Een exclusief of overwegend cultuurhistorische doelstelling houdt bovendien gevaren in. Je riskeert bijvoorbeeld dat je corpus verengd wordt – iets wat we bij de 'mimetische' corpora uit het secundaire overzicht regelmatig gezien hebben. Mijn breed perspectief impliceert dat niet alleen geografisch-realistische reisverhalen, maar ook teksten met anti-mimetische, magisch-realistische of sciencefictionachtige inslag worden meegenomen en vanuit theoretisch oogpunt op een gelijke hoogte worden geplaatst. In het hele proefschrift vertrek ik dus steeds van mijn corpus en van tekstuele (inhoudelijke en formele) dynamieken. Het belang van de maatschappelijke reflectie behandel ik daarbij als *een van de* generische dimensies die het imaginaire reisverhaal kenmerken. Bij de andere generische dimensies zal ik, wanneer dat relevant is voor de bespreking, aandacht hebben voor extraliteraire reispraktijken, voor cultuurhistorische ontwikkelingen en voor contextuele facetten. Daarbij staat altijd de gegronde en veelomvattende analyse van het imaginaire reisverhaal als genre voorop.

4.2. De naoorlogse, Nederlandstalige literatuur

Zoals in mijn secundaire overzicht is gebleken, bestaat er tot op heden nog geen onderzoek dat zich richt op het genre van de imaginaire reisliteratuur in het naoorlogse Nederlandse taalgebied, in tegenstelling tot de Angelsakische en Duitse literatuurstudie. Enkel binnen mijn bespreking van (studies over) subgenres kwam de naoorlogse Nederlandstalige literatuur af en toe ter sprake, in het bijzonder bij Bart Vervaecks studie van de hellevaart – naar wie ik dan ook nog zal verwijzen – en (in mindere mate) bij Hendrik Van Gorps uiteenzetting over de picareske roman. In historisch opzicht was er wel de studie van het imaginaire reisverhaal uit de verlichting, maar zoals ik uitvoerig heb laten zien, heeft die onderzoeksstroom indirect de naoorlogse studie van het genre afgeremd.

Mijn corpus omvat dus een unieke combinatie van auteurs en werken, die nog nooit vanuit het perspectief van het imaginaire reisverhaal zijn samengebracht. Met betrekking tot de samenstelling van dat corpus dienen een aantal punten te worden opgemerkt:

1) Ten eerste betreft het, zoals ik aan het begin van deze inleiding al suggereerde, een erg **ruim** corpus. Concreet gaat het om meer dan 120 bekende en mindere bekende novelles en romans uit de naoorlogse en hedendaagse Nederlandse literatuur. De grootte van dat corpus hangt opnieuw samen met de alomtegenwoordige verscheidenheid van het imaginaire reisverhaal. Alleen door een corpus van een dergelijke omvang te bestuderen, krijg je mijns inziens voldoende inzicht in de manier waarop een genre als reisfictie echt functioneert. In de bibliografie achteraan wordt het corpus Nederlandstalige imaginaire reisverhalen afzonderlijk en in chronologische volgorde uitgelicht.
2) Hoewel het dus om een groot corpus gaat, heb ik om zowel praktische als inhoudelijke redenen een aantal **restricties** opgelegd:
    - Ten eerste beperk ik me in dit proefschrift tot narratieve prozateksten. Ik laat bijgevolg lyrische poëzie, drama en andere media volledig buiten beschouwing.[219] Zoals ik al suggereerde, impliceert dat niet dat je met die media geen interessant 'reiscorpus' zou kunnen construeren.[220] Meer nog, er zijn wel wat auteurs in het Nederlandse taalgebied, zoals Hugo Claus, Peter Holvoet-Hanssen, Gaston van Camp en Ilja Leonard Pfeijffer, die naast de reisromans die in dit proefschrift aan bod komen, ook reislyriek geschreven hebben.[221] Niet alleen zou het incorporeren van andere tekstsoorten en media mijn corpus echter alleen maar vergroten; voor wie zich focust op tekstuele dynamieken, verschilt de taalsituatie tussen narratief proza enerzijds en poëzie, drama of film anderzijds ook te sterk om – althans in dit proefschrift – tot valabele generische conclusies te komen.
    - Om soortgelijke redenen laat ik, ten tweede, korte verhalen vrijwel volledig buiten beschouwing. Ik beperk me dus tot romans en tot novelles van een voldoende grote omvang. Tot die laatste groep behoren onder meer Willem Elsschots *Het dwaallicht* (1946) en J.M.A Biesheuvels *Reis door mijn kamer* (1983). Opnieuw geldt hier een praktisch en inhoudelijk argument. Er zijn bijzonder veel interessante korte reisverhalen geschreven, niet zelden door auteurs wier reisromans in dit proefschrift aan bod komen – de eerder genoemde Biesheuvel en Thomése bijvoorbeeld, of J. Bernlef, Tom Lanoye

[219] In historisch opzicht neem ik wel epiek in verzen mee van onder meer Homeros, Vergilius en Dante. (vgl. infra)
[220] Voor enkele voorbeelden en tendensen van (lyrische) reispoëzie, zie naast de eerder genoemde bijdragen: Charles Harringtons lemma 'Poetry' in het eerder vermelde *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia* (2003), Jeffrey Grays *Mastery's End. Travel and Postwar American Poetry* (2005) en Christopher Keirsteads essay 'Travel and Poetry' in *The Cambridge History of Travel Writing* (2019). Voor een inleiding op het (vroegmoderne) reisdrama, zie onder andere: Claire Jowitts *Voyage Drama and Gender Politics, 1589-1642. Real and Imagined Worlds* (2003) en Jean-Pierre Maquerlot & Michèle Willems' *Travel & Drama in Shakespeare's Time* (red. 1996).
[221] Voor primaire verzamelingen van Nederlandstalige reispoëzie, zie de door Bob van Laerhoven samengestelde bloemlezing *Er is overal meer ginder dan hier* (2008) – waarin ook reispoëzie van de genoemde auteurs is opgenomen – en *Het verre gedicht. De mooiste reisgedichten van Nederland en Vlaanderen* (Jaeger (red.) 2008). Een internationaal voorbeeld van een auteur die reisromans combineert met reispoëzie én reisdrama, is Robert Louis Stevenson. Voor de idee van 'reisauteurs': zie mijn korte intermezzo in deel 1, alsook de appendix.

en Arthur Japin. Maar als ik al die verhalen ook zou opnemen, dan zou mijn corpus eindeloos worden. Bovendien hebben korte verhalen vaak een eigen narratieve dynamiek, die verschilt van die van langere novelles en romans (vgl. Lohafer 2005). Het zou me te ver leiden om pakweg Bernlefs vijf-pagina's-lange reisschets 'Onderweg' (uit: *Onder de bomen*, 1963) of Huub Beurskens' korte verhaal 'Naar Torcello' (uit: *Zomer in Montalla*, 1998) op een genuanceerde manier te verbinden met de romans die ik in dit proefschrift bespreek.

Dat neemt niet weg dat korte verhalen een interessant licht kunnen werpen op imaginaire reisliteratuur of kunnen aansluiten bij de generische dynamieken die ik in dit proefschrift beschrijf. Om die reden zal ik in wat volgt sporadisch een uitzondering op mijn restrictie maken, bijvoorbeeld door aan het korte verhaal 'De grote klap' van Bob den Uyl (uit: *De bloedende trein*, 1980) te refereren. Niet alleen is dat korte verhaal een fascinerend voorbeeld van Nederlandstalige tijdreisliteratuur; Bob den Uyl is ook (net als bijvoorbeeld Biesheuvel en Jan Brokken) een auteur wiens korte verhalen – en bij uitbreiding het hele werk – nauw vervlochten zijn met het motief van het reizen. Een gedegen studie van het korte reisverhaal, of een vergelijking tussen tekstuele dynamieken in korte verhalen en romans, behoud ik evenwel voor verder onderzoek.

- Een corpuskeuze met nog grotere consequenties betreft het achterwege laten van zowel *middle*- en *lowbrow*-romans als jeugdverhalen. Het praktische argument, i.e. de grootte van het corpus, weegt hier sterker door dan potentiële inhoudelijk redenen. Dat neemt niet weg dat de keuze om deze teksten achterwege te laten een grote impact heeft op de aard van mijn reisverhalencorpus. Het gros van de fantasierijke avonturenromans, dat vooral op plot en actie gericht is, wordt vandaag de dag immers met *middlebrow*-, *lowbrow*- en jeugdliteratuur verbonden – en zoals we in mijn secundaire overzicht gezien hebben, wordt net in zulke verhalen heel wat afgereisd (zie 3.4.1).

  De band tussen kinder-/jeugdliteratuur, de avonturenroman en reizen komt bijvoorbeeld tot uiting in de vele jeugdherwerkingen van *Robinson Crusoe* die vanaf de 19de eeuw verschenen, of wordt duidelijk wanneer imaginaire reisverhalen van Jules Verne, Robert Louis Stevenson en Karl May als 'jeugdliteratuur' gelabeld worden. In het Nederlandse taalgebied zijn er na de Tweede Wereldoorlog avontuurlijke kinder-/jeugdverhalen over reizigers verschenen van onder meer Piet Prins (bijvoorbeeld *De wonderlijke reis van Sjoerd Douwema*, 1956), An Rutgers van der Loeff (bv. *Gideons reizen*, 1960), Tonke Dragt (bv. *Torenhoog en mijlenbreed*, 1969), Thea Beckman (bv. *Kruistocht in spijkerbroek*, 1972) en Arienne Bolt (*De laatste reis van de Ballerinus*, 2015).[222]

[222] Vgl. wat de band tussen reizen en avonturenromans voor de jeugd betreft: Ros & De Jonckheere (2016). Die stellen over het jongensboek: 'Voor oudere jongens spelen de avonturen zich doorgaans verder van huis af. Hun

Zoals de voorbeelden van Beckman en Dragt reeds suggereren, zorgt een focus op *highbrow* literaire teksten er ook voor dat onder meer traditioneel-populaire sciencefictionverhalen over ruimte- en tijdreizen (bij uitgeverijen als De Fontein en Kramat) in principe buiten beschouwing blijven. Meer literaire sciencefiction van auteurs als Hugo Raes en Rob van Essen komt in dit proefschrift wel aan bod. Hoewel ik besef dat ik met mijn selectie dus een hele hoop reisteksten negeer, laat ik ze desalniettemin om praktische redenen buiten beschouwing in mijn bespreking van naoorlogse Nederlandse reisfictie.

3) Welke romans precies vanuit narratief-generisch oogpunt als 'imaginair reisverhaal' voor mijn corpus in aanmerking komen, wordt, zoals ik al aangaf, in mijn eerste twee hoofdstukken verder toegelicht. De uiteindelijke **samenstelling** van mijn corpus kan in ieder geval op twee manieren (voldoende) heterogeen genoemd worden:
    - Enerzijds worden in mijn corpus verschillende literaire stromingen en tradities vertegenwoordigd, die samen de unieke samenstelling ervan bepalen. Traditionele vertellers als Heere Heeresma en Arthur Japin duiken dus op naast neo-avant-gardisten als Lidy van Marissing en Daniël Robberechts, magisch-realisten als Johan Daisne en Hubert Lampo, modernisten als Hella Haasse en Willem Frederik Hermans, populaire postmodernisten als Tom Lanoye en Paul Mennes, intellectualistische postmodernisten als Willem Brakman en Atte Jongstra, postpostmodernisten als Koen Peeters en Stefan Hertmans, (post)koloniale auteurs met een Nederlands-Indische en Surinaamse achtergrond zoals Marion Bloem en Astrid Roemer, migrantenauteurs als Hafid Bouazza en Kader Abdolah, en *millennial*-auteurs als Vincent van Meenen en Nina Polak.

      Ik zal in mijn besprekingen slechts naar zulke stromingen en tradities verwijzen als dat relevant is voor de generische tendensen binnen het imaginaire reisverhaal. Zo zal ik bijvoorbeeld bij de dialectiek tussen stilstand en beweging vertrekken van meer experimentele teksten (zoals die van neo-avant-gardisten) omdat de spanning daar geïntensifieerd wordt. Om circulariteit te voorkomen en om een voldoende brede en dynamische blik op het genre te hanteren, plaats ik auteurs en werken evenwel niet van bij de start van dit proefschrift in bepaalde literair-generische hokjes.

---

blikveld verruimt zich naar verre einders, exotische oorden en het roemrijke verleden. Avontuurlijke subgenres van het jongensboek zijn historische verhalen, reisverhalen en indianenverhalen. In de negentiende eeuw komt het belangrijkste aanbod nog uit het buitenland: de (imaginaire) reisverhalen van Jules Verne, Jonathan Swift, Daniel Defoe, R.E. Raspe, Gustave Aimard en Captain (Frederick) Marryat, en de indianenboeken van James Fenimore Cooper en Karl May. [...] Vanaf 1900 komt een grote stroom Nederlandstalige avonturenboeken op gang.' (274) Als voorbeelden van zulke verhalen over 'reislustige avonturiers' (274) noemen Ros en De Jonckheere onder meer het werk van Johan Hendrik van Balen (onder meer *Stuurman Tromp*, 1879) en Renaat Antoon Joostens (bijvoorbeeld *Ik leef onder water*, 1945).

- Anderzijds bevat mijn proefschrift verschillende types reizen, die je bijvoorbeeld zou kunnen verbinden met de eerder beschreven reistypes en (sub)genres: robinsonades (Bernlefs *Verloren Zoon*, 1997), hellevaarten (Mennes' *Kaufhaus Inferno*, 1999), road trips (Van Meenens *Licht en geluid*, 2016), utopisch-satirische reizen (Van Nimwegens *Westerlingen*, 2012), schelmenromans (Cremers *Ik, Jan Cremer*, 1964), droomreizen (Nootebooms *Het volgende verhaal*, 1991), reizen naar Amerika (Claus' *Het verlangen*, 1978) en Griekenland (Haasses *De ingewijden*, 1957), koloniale reizen (Van Kampens *Jungle Pimpernel*, 1949) en postkoloniale reizen (Fergusons *Angst op Java*, 1991), expedities (Hermans' *Nooit meer slapen*, 1966)... Opnieuw geldt hier dat ik pas naar zulke specifiekere genres en reistypes verwijs als dat relevant is voor de bespreking van de generische dimensie en het imaginaire reisverhaal in het algemeen. Zo kan binnen de dimensie van de temporalisering de reis als terugkeer in eerste instantie (maar niet uitsluitend) met diasporische reisteksten verbonden worden, terwijl reizen met de auto een goed vertrekpunt vormen voor een bespreking van de 'actieve' bestuurders en 'passieve' passagiers.

  Twee specifieke vernieuwende dimensies met betrekking tot dat corpus noemde ik eerder al. Ten eerste omvat mijn corpus naast meer 'realistische' reisteksten ook fantastische of anti-mimetische reisverhalen. Ten tweede, en daarbij aansluitend, zal ik naast verhalen over reizen door de ruimte ook aandacht besteden aan verhalen over reizen door de tijd – niet alleen in de figuurlijke betekenis (vgl. supra), maar ook in de feitelijke betekenis. Voorbeelden van zulke feitelijke tijdreizen zijn, naast het verhaal van de eerder genoemde Bob den Uyl, bijvoorbeeld ook Frans Buyens' *Na ons de monsters* (1957), Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010), Hagar Peeters' *Malva* (2015) en het bijzondere *De steen* (1957) van Sybren Polet. Ik zal zulke teksten zoveel mogelijk inpassen in de generische dynamieken van het imaginaire reisverhaal, maar ook hier, waar nodig, intragenerische nuances aanbrengen.

4) De samenstelling van mijn corpus is zo gebalanceerd mogelijk, maar vertoont toch vier **onevenwichten**, die samenhangen met generisch-specifieke en/of institutionele factoren:
   - Ten eerste heb ik van verscheidene auteurs meer dan één roman opgenomen. Dat komt omdat zulke auteurs (zoals de eerder genoemde Nooteboom, Brakman, Van Kampen, Thomése, Pfeijffer en Abdolah, maar bijvoorbeeld ook Ivo Michiels en Leon De Winter) nadrukkelijk met het genre van het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse Nederlandse literatuur verbonden moeten worden. Het zijn auteurs wier werk wat sterker vervlochten is met het reismotief dan bij andere auteurs het geval is. Ik kom op zulke 'reisauteurs' in een kort intermezzo in mijn eerste deel (en, aansluitend daarbij, in een appendix bij dit proefschrift) nog terug.

- Ten tweede zitten er meer mannelijke dan vrouwelijke auteurs in het corpus. Dat onevenwicht zou je in de eerste plaats kunnen verbinden met institutionele factoren. Zoals Lenny Vos in haar proefschrift *Uitzondering op de regel* (2008) laat zien, is het in de naoorlogse periode voor vrouwelijke auteurs niet altijd eenvoudig geweest zich te vestigen in het literaire circuit. Het is een dynamiek waar de laatste twee decennia enigszins verandering is gekomen, met een nieuwe generatie vrouwelijke (millennial-)auteurs als Nina Polak, Lize Spit en Bregje Hofstede.[223] Meer discutabel wordt een verklaring van dit onevenwicht vanuit het genre van de reisfictie zelf. In enkele studies uit mijn overzicht, zoals Lawrence' *Penelope Voyages* (1994) of het onderzoek naar de *road novel*, werd immers aangegeven dat er traditioneel gezien een sterke correlatie bestaat (of gepercipieerd wordt) tussen reizen/reizigers en masculiniteit. Ik kom op een dergelijke (aanvechtbare) stelling later in dit proefschrift nog terug wanneer ik de maatschappelijke reflectie in reisromans bespreek.
- Ten derde helt het corpus temporeel-kwantitatief gezien lichtelijk over naar de jongste decennia. Dat weerspiegelt in het algemeen de Nederlandstalige boekproductie: wat de jaarlijkse aantallen van nieuwe publicaties betreft is die sinds 1945 verdrievoudigd (Fink-Jensen 2015). Daarbij komt dat (in het Nederlandse taalgebied) toegankelijke, niet noodzakelijk op de vorm gerichte literatuur en genres een hoge vlucht namen na 1985 (Vaassens 2009). Verhalen over reizen, waarvan we al gezien hebben dat ze een zekere elementaire gemeenzaamheid bezitten, lijken daarbij aan te sluiten (vgl. Brems 2016, 560).
- Ten vierde zitten er meer Nederlandse dan Vlaamse auteurs in mijn corpus. Dat is in de eerste plaats een reflectie van het 'kwantitatieve' verschil tussen de Nederlandse en Vlaamse boekenmarkt: die eerste is immers van een beduidend grotere omvang dan de tweede (Van Baelen 2013).

5) Tot slot is nog één opmerking van belang. Een corpus blijft tot op zekere hoogte altijd subjectief, en ik had nog talloze andere imaginaire reisverhalen kunnen bespreken. Een lezer zou bijgevolg van mening kunnen zijn dat de ene of de andere roman eveneens een plaats in mijn overzicht had kunnen of zelfs moeten krijgen. Dat hoeft echter geen probleem te zijn – integendeel. Niet alleen meen ik dat het hier door mij voorgestelde kader probleemloos gebruikt kan worden om die hier niet opgenomen romans te bestuderen. Een indirecte doelstelling van dit proefschrift omvat ook het creëren van een zeker generisch bewustzijn wat het imaginaire reisverhaal betreft. Een dergelijk lezersoordeel zou impliceren dat ik in ieder geval in die opzet geslaagd ben.

[223] Heel wat van die auteurs zijn gelieerd aan Das Mag Uitgevers. Vgl. in dat verband: Demeyer & Vitse (2012, 26).

Ik heb bij mijn toelichting van mijn corpus nog drie specifieke generische restricties niet behandeld, omdat ze in methodologisch opzicht een fundamenteel karakter hebben: de *historische* focus op de naoorlogse literatuur; de *talige* focus op literatuur uit het Nederlandse taalgebied; en de 'exclusieve' focus op *reisfictie* (en niet reis-non-fictie).

Temporeel gezien vangt mijn corpus aan kort na de Tweede Wereldoorlog en strekt het tot de dag van vandaag. Concreet ligt het vertrekpunt bij *Het dwaallicht* (Elsschot 1946) en *Nieuwe reis naar Utopia* (Versou 1946); de aankomst zit bij Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018) en Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019). Zoals mijn eerdere uiteenzetting al suggereerde, bestudeer ik die groep teksten 'als geheel'. Daarmee bedoel ik dat ik, onder meer bij de bespreking van mijn generische dimensies, *de facto* geen onderscheid maak tussen een roman uit de jaren 50 en een die enkele jaren geleden gepubliceerd werd. Anders verwoord: ik stel me in dit proefschrift niet als doel om binnen de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur literaire evoluties of fasen te bespreken, of naar specifieke stromingsverschillen en -tendensen op zoek te gaan. In de conclusie van dit proefschrift, waar ik vooruitblik op toekomstig onderzoek, kom ik wel terug op zulke 'intragenerische' dynamieken in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur.

Romans die gepubliceerd werden voor 1945 blijven buiten beschouwing – ook al publiceerden auteurs als Elsschot, Josef Cohen (van wie ik *De tocht van de dronken man* uit 1950 bespreek), Marnix Gijsen (met *De vleespotten van Egypte*, uit 1952) en Simon Vestdijk (met *Een alpenroman*, uit 1961) ook voor de Tweede Wereldoorlog. Hoewel de Nederlandse literatuur na de Tweede Wereldoorlog in literair-historisch opzicht vernieuwingsdynamieken kende (vooral vanaf de jaren zestig), is de focus op de naoorlogse Nederlandse literatuur eveneens een meer praktische dan inhoudelijke keuze. Ik zie 1945 immers niét als een harde temporeel-generische grens. Wanneer ik in mijn proefschrift over bepaalde generische kenmerken spreek, dan beweer ik daarmee niet dat die inzichten niet van toepassing zouden zijn op literatuur uit pakweg het interbellum. Een roman als *Het verboden rijk* (1931) van J.J. Slauerhoff, bijvoorbeeld, had perfect tot mijn corpus kunnen behoren.

Hoewel ik me toeleg op imaginaire reisverhalen uit de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur en hoewel mijn onderzoeksresultaten in de eerste plaats toegespitst zijn op die literair-historische context, wil ik ook, in tegenstelling tot heel wat secundaire studies uit mijn overzicht, een open, generische blik behouden. Met het oog op de transhistorische en internationale reikwijdte van imaginaire reisverhalen zal ik naar reisfictie uit andere periodes én andere taalgebieden verwijzen. In het bijzonder zal ik zowel in mijn meer verhaaltheoretische deel als in mijn bespreking van de genredimensies refereren aan canonieke reisverhalen uit de westerse literatuur die ook in mijn secundaire overzicht aan bod kwamen – de *Odysseia* (Homeros), de *Metamorphoses* (Apuleius), *La Divina Commedia* (Dante), *Don Quixote* (Cervantes), *Robinson Crusoe* (Defoe), *Voyage au bout de la buit* (Céline), *Le città invisibili* (Calvino)... Het is daarbij niet mijn bedoeling die teksten grondig te analyseren. Met verwijzingen naar de imaginaire reiscanon wil ik laten zien dat de reikwijdte van mijn genrestudie, mijn

conceptualisering, mijn generische dimensies (potentieel) ruimer is dan de naoorlogse, Nederlandse literatuur – een traditie die niet in een cultuur- en literair-historisch vacuüm opereert.

De imaginaire reiscanon bezit dus een soort 'satellietfunctie' in dit proefschrift. Dat geldt in iets mindere mate ook voor de non-fictionele reisliteratuur – of beter, voor de secundaire literatuur die met betrekking tot reis-non-fictie gepubliceerd is (zie het secundaire overzicht, 3.1). Enerzijds kies ik in mijn proefschrift bewust *niet* voor een aanpak zoals die van focusstudies (zie 3.2.2), die reisfictie en reis-non-fictie nadrukkelijk met elkaar combineerden. Hoewel opnieuw kan worden gezegd dat zulk onderzoek interessante inzichten oplevert, geldt ook hier dat de eigenheid van imaginaire reisverhalen als een genre, met een interne dynamiek, onderbelicht wordt bij de afstemming op het non-fictionele corpus en (bijvoorbeeld) de mimetische aard van dat corpus. Zoals Guillaume Thouroude (2017, 32) met betrekking tot zijn studie over Franstalige reis-non-fictie zei: 'Si l'on mélange récit fictionnel et récit factuel dans un corpus d'étude, ce sont les outils conceptuels du genre dominant qui vont aussi dominer dans l'analyse critique.' Dat neemt niet weg dat ik, anderzijds, reis-non-fictie – zeker de meer narratieve varianten – en reisfictie niet als strikt gescheiden genres beschouw. Ik zie ze veeleer als een dynamisch continuüm, met generische overeenkomsten en verschillen. Op verscheidene plaatsen zal ik in mijn proefschrift dan ook teruggrijpen op secundaire literatuur over non-fictionele reisliteratuur, en laten zien dat een aantal motieven die al voor die groep teksten bestudeerd werden – zoals het eerder genoemde fenomeen van de *second journey* en het belang van 'de blik' – ook op hun eigen manier opduiken in imaginaire reisverhalen.

4.3. Opbouw proefschrift en referentiële kanttekeningen

Zoals eerder aangegeven, is dit proefschrift opgebouwd uit twee delen. Het *eerste deel* bestaat uit twee hoofdstukken, die zich richten op de twee fundamentele criteria die de generische ruimte van de reisroman bepalen: de *reis* (criterium 1) en de *fictionaliteit* (criterium 2). Het is een (verhaal)theoretisch georiënteerd deel. Algemeen gesteld laat ik zien wat de dynamische contouren zijn van het imaginaire reisverhaal, welke teksten onder de vlag van het genre bestudeerd kunnen worden, en hoe lezers zelf vanuit die criteria reisverhalen kunnen herkennen en selecteren. Concreet beantwoordt dit deel vragen als: Hoe kan je de narratieve reis conceptualiseren? Hoe definieer je precies 'reizen' in literatuur, wanneer gaat een verhaal 'over' reizen en waar ligt de grens met teksten die dat niet doen? Wat met de imaginaire status van reisverhalen? Welke (contextuele en/of tekstuele) aspecten bepalen de fictionele aard van een reistekst, en wat betekent dat voor de grens tussen imaginaire en non-fictionele reisverhalen? De twee hoofdstukken uit dit deel worden gescheiden door een kort intermezzo, waarin ik het eerder vermelde concept van de reisauteur toelicht. Zoals ik zal verhelderen, vindt dat aansluiting bij de beknopte appendix over reisauteurs, die lezers aan het einde van dit proefschrift kunnen terugvinden.

In het *tweede deel* staat de generische, interpretatieve dynamiek centraal van het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse Nederlandse literatuur. In acht uitgebreide hoofdstukken bespreek ik *acht dimensies* die samen de identiteit en eigenheid van het genre bepalen: de *beweegreden*, met ook het *doel* en de *bestemming* (dimensie 1); de *activiteit-passiviteitsdialectiek* (dimensie 2); de *(im)mobiliteitsdialectiek* (dimensie 3); de *temporalisering* (dimensie 4); de reiziger als *buitenstaander* (dimensie 5); de dominantie van de *blik* (dimensie 6); de *maatschappelijke reflectie* (dimensie 7); en de band tussen reizen en *literatuur* (dimensie 8). Ieder hoofdstuk geeft blijk van de eenheid in verscheidenheid die mijn genrestudie vooropstelt. Ik belicht zowel de continuïteit die iedere dimensie kenmerkt als haar verschillende (verwante en interagerende) facetten en manifestaties: bepaalde buitenstaanderrollen bijvoorbeeld, waarvan een reiziger er een of meerdere kan innemen; of de temporalisering op een persoonlijk micro- of een maatschappelijk macroniveau. Elke dimensie bespreek ik aan de hand van concrete voorbeelden uit mijn corpus. Op die manier wordt in dit deel direct en indirect een veelzijdig en omvattend beeld geschetst van het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur. Aan het einde van dit deel, in een laatste, negende hoofdstuk (dat ik het *transfer point* zal noemen) bespreek ik niet zozeer één dimensie aan de hand van diverse teksten, maar analyseer ik één roman – Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* (2016) – aan de hand van mijn acht generische dimensies. Zo wil ik laten zien dat lezers van dit proefschrift vanuit mijn multidimensionale bespreking van het genre teksten ook zelf 'als imaginaire reisverhaal' kunnen lezen en analyseren.

In elk hoofdstuk vat ik de belangrijkste inzichten samen in een of meerdere synthesekaders, die de behandelde facetten schematiseren en de voornaamste aspecten van een criterium/ dimensie bundelen. Terugblikken op het gehele proefschrift en vooruitblikken naar de toekomst doe ik in mijn algemene *slotconclusie*. Nadien volgt, behalve de vermelde appendix, vanzelfsprekend een *bibliografie*. Ik maak daarbij een onderscheid tussen mijn corpus naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhalen; vermelde internationaal-canonieke reisfictie (en Nederlandstalige reisromans voor 1945); overige primaire literatuur; en secundaire literatuur.

In verband met het referentieel systeem zijn drie praktische opmerkingen van belang. Ten eerste vermeld ik in de bibliografie, zowel bij primaire als secundaire literatuur, steeds de volledige bibliografische referentie van de specifieke druk die ik gebruikt heb, maar vermeld ik ook het jaartal van de oorspronkelijke druk (of de geschatte periode van publicatie). Wanneer ik in mijn tekst naar die bronnen verwijs, vermeld ik alleen dat oorspronkelijke jaartal. Op die manier krijgt een lezer een goed zicht op de historische situering van de door mij vermelde werken. Ten tweede zijn de cursiveringen in primaire of secundaire citaten in principe steeds van de geciteerde auteur. Op sommige plaatsen kies ik zelf voor cursivering, omdat ik bepaalde delen van het citaat wil benadrukken, maar dan geef ik dat expliciet aan ('*mijn nadruk*'). Tot slot citeer ik, met het oog op de leesbaarheid, internationaal-canonieke reisteksten steeds in een Nederlandse vertaling, behalve wanneer het om Engelstalige romans gaat. Welke vertaling precies gebruikt werd, staat in de bibliografie vermeld.

Deel 1

Twee criteria

> *Ik zal u door mijn kamer laten reizen tot het u duizelt! [...] Wat doet het ertoe hoe groot het heelal is als mijn kamer voor mij al zo belangwekkend is?*
>
> (J.M.A. Biesheuvel, *Reis door mijn kamer*, 1983)

In 1983 schreef de Nederlandse schrijver J.M.A. Biesheuvel de novelle *Reis door mijn kamer*. Het boek is een vrije navolging van het beruchte *Voyage autour de ma chambre* (1794) van de 18de-eeuwse Frans-Savoyaardse graaf, militair en schrijver Xavier de Maistre. Die laatste was in 1790, op 27-jarige leeftijd, in dienst van het leger van het koninkrijk Piëmont-Sardinië. Nadat hij een duel met een Piemontese officier had uitgevochten, werd hij 42 dagen in huisarrest geplaatst (Howard 2016, vii). Opgesloten en in afzondering ondernam hij naar eigen zeggen een 'reis' door zijn kamer, een parodie op werkelijke (verhalen over) reizen waarbij De Maistre zigzagde van zijn fauteuil naar zijn bed en schilderij tot zijn bureau – objecten die in zijn relaas aanleiding gaven tot allerlei reflecties en herinneringen. Ook Biesheuvel bezoekt op zijn tocht door zijn kamer te Leiden ('drie bij vier meter' (379)) onder meer een 'foto van Nabokov' (326), zijn 'boekenkast' (339) en een geheimzinnig 'doosje lucifers' (354), die allerlei gedachten stimuleren. Een portret van Marilyn Monroe herinnert hem bijvoorbeeld aan de bioscoopbezoeken van zijn 16-jarige zelf ('Ik was krankzinnig verliefd op haar' (337)), terwijl een plastic miniatuurhondje hem terugvoert naar een eerder verblijf in Frankrijk bij zijn vriend Peereboom, die het hondje aan hem cadeau gaf.

De verhalen van Biesheuvel en De Maistre hangen op intrigerende wijze samen met de twee centrale aspecten uit dit eerste deel van mijn proefschrift. Hoewel ik, zoals ik in mijn inleiding aangaf, verderop in mijn genrestudie zal laten zien welke generische dimensies (naoorlogse, Nederlandstalige) reisromans met elkaar delen, moet het eerst voldoende duidelijk zijn welke teksten precies onder de vlag van het genre zouden kunnen worden geplaatst. Wanneer behoren verhalen (in dit proefschrift) tot de generische ruimte van de reisroman? Hoe kan je als lezer zulke imaginaire reisverhalen herkennen, zo je wil selecteren? En waar liggen dus de (dynamische) generische grenzen van reisfictie? Het zijn die vragen die in de twee hoofdstukken uit dit deel centraal staan.

Wie vertrekt van de basale definitie dat imaginaire reisverhalen fictionele vertellingen zijn waarin reizen centraal staan, die poneert in ieder geval het bestaan van twee (potentiële) generische grenzen en van twee criteria die de generische ruimte van de reisroman bepalen. Ten eerste is er de grens

tussen literatuur die niet ‘over’ reizen gaat en literatuur die dat wel doet. Die tweede groep voldoet aan wat ik het ‘reiscriterium’ zal noemen. Ten tweede is er is de grens tussen non-fictionele en fictionele, imaginaire reisliteratuur. De grens wordt daarbij bepaald door het zogenaamde ‘fictionaliteitscriterium’. Een heldere conceptualisering van beide criteria kan met andere woorden duidelijk maken welke teksten imaginaire reisverhalen kunnen genoemd worden. Dat dat echter problematisch is, belichtte ik al uitvoerig in mijn inleiding. Het wordt ook nog eens (indirect) geïllustreerd door de novelles van De Maistre en Biesheuvel. Enerzijds verkennen ze op komische wijze de literair-semantische reikwijdte van de reis. Je kan je afvragen of zo’n relaas – dat bovendien vol digressies zit – echt als (variant van) reisliteratuur moet worden opgevat. Anderzijds stelt zich de vraag of je de verslagen van hun reis als fictioneel (‘verzonnen’) dan wel als non-fictioneel (‘waar gebeurd’) moet beschouwen. Tonen de auteurs niet vooral dat je, om andere plaatsen/tijden te kunnen bezoeken en om een interessant verhaal over reizen te kunnen schrijven, de deur *niet* hoeft uit te gaan en aan je verbeelding genoeg hebt?[224]

In het eerste hoofdstuk bespreek ik de conceptualisering van de reis; in het tweede de kwestie van de fictionaliteit. In beide gevallen bouw ik gestaag een verhaaltheoretisch kader op. Zoals aan het einde van de inleiding reeds aangegeven, zorg ik daarbij steeds voor de nodige tussentijdse syntheses. De twee hoofdstukken uit dit deel worden gescheiden (en verbonden) door een kort intermezzo, waarin ik het (ver)nieuw(d)e concept van de ‘reisauteur’ introduceer.

[224] Gerrit Komrij schreef een essay over Xavier de Maistre en diens *Voyage autour de ma chambre* voor zijn boek *Verzonken boeken* (1986). Daarin noemt hij ‘de reis door onze kamer [...] een reis door onze verbeelding’ (49) en meent hij: ‘Geen wegennet is zo uitgebreid als dat van de verbeelding. En wie dáár doorheen reist kan zeker verongelukken, maar nooit verwondt hij een ander.’ (52)

Criterium 1
De reis

1.1. Inleiding

Hoe definieer je dat precies, 'reizen' in literatuur? En wanneer gaat een verhaal 'over reizen'? Aan het begin van zijn studie *Traveller's Tales of Wonder* (2013) vraagt Simon Cooke, in een poging het 'travel genre' (15) af te bakenen, zich af: 'What constitutes a journey: must it be physical and if so, how much distance must be covered to qualify the text as travel writing?' (17)[225] Net als vele studies uit mijn secundaire overzicht biedt Cooke zelf geen duidelijk antwoord op zulke vragen. Dat is niet verwonderlijk, aangezien het niet eenvoudig is de reis – en dus ook de idee van een reisgenre – te conceptualiseren. Voor sommige literatuurwetenschappers die, net als ik, een dynamische visie op genres centraal stellen, zou een niet al te strikte afbakening van de literaire reis als muziek in de oren kunnen klinken. Tegelijkertijd bleek dat een duidelijkere en beter onderbouwde conceptualisering noodzakelijk is voor een gedegen genrestudie van reisfictie. Alleen zo kan je immers vermijden dat het imaginaire reisverhaal potentieel onbegrensd wordt en dat een (mogelijke) generische eenheid onder druk komt te staan. Bovendien kan een grondig begrip van de literaire reis ook voor meer inzicht zorgen in de manier waarop verhalen over zulke reizen functioneren.

In dit hoofdstuk probeer ik een antwoord te vinden op voorgaande vragen en aldus het imaginaire reisverhaal vanuit het criterium van de reis te conceptualiseren. Dat doe ik aan de hand van voorbeelden uit de internationale reiscanon en uit mijn corpus van naoorlogse, Nederlandstalige romans. Mijn lezing van die teksten zal tot een meer coherente, zo je wil rigidere reisconceptualisering leiden, waarmee de generische ruimte van de reisroman gedefinieerd kan worden. Dat neemt niet weg dat ik op verscheidene manieren de nodige dynamiek zal implementeren. Ten eerste geldt dat ik, meer dan naar een erg strikte definitie te streven, een leidraad construeer om de literaire reis(roman) te

[225] Cooke focust zich in het bijzonder op reisboeken van Bruce Chatwin (*In Patagonia*, 1977), V.S. Naipaul (*The Enigma of Arrival*, 1987) en W.G. Sebald (*Die Ringe des Saturn*, 1955).

conceptualiseren. Die vertrekt van teksten, maar voor de eigenlijke toepassing ervan is de rol van de lezer belangrijk – iets wat ik op verscheidene plaatsen zal benadrukken. Aan de hand van het hier voorgestelde kader kunnen lezers inzicht verwerven in de narratieve (reis)structuur van romans. Ik sluit niet uit dat die interpretatieve oefening van de ene lezer tot de andere kan verschillen. Ten tweede zal ik op verscheidene plaatsen aangeven hoe sommige teksttypes slechts ten dele aansluiting vinden bij de hier voorgestelde krijtlijnen – en zich bijgevolg meer aan de rand van de generische ruimte bevinden – alsook hoe mijn kader verruimd zou kunnen worden. Meer algemeen gesteld geldt dus dat mijn leidraad niet zozeer moet beoordeeld worden op de mogelijkheid om bepaalde teksten als reisverhaal te klasseren, maar wel op de interpretatieve relevantie, die ervoor zorgt dat bepaalde teksten vanuit het perspectief van de reis beter en rijker geïnterpreteerd kunnen worden.

Laat ik, alvorens tot mijn eigenlijke conceptualisering over te gaan, hier reeds een aantal concrete uitgangspunten van mijn visie en aanpak samenvatten. Die uitgangspunten bieden een eerste inzicht in de dynamische contouren van het genre, en maken ook duidelijk hoe ik aansluit bij of net verschil van bepaalde generische perspectieven en opvattingen die in mijn secundaire overzicht aan bod kwamen.

Om te beginnen zal ik, zoals ik aan het einde van de inleiding al suggereerde, de reis nadrukkelijk verbinden met ‘feitelijke’, tijdruimtelijke verplaatsingen van personages. Die idee krijgt hier een verhaaltheoretische vertaling. Kort gesteld betreft de literaire reis een narratief-temporele accumulatie van steeds nieuwe verhaalruimtes. Het is een spatiotemporele dynamiek die niet alleen op het niveau van de verhaalreconstructie, maar ook op het niveau van de tekst zichtbaar moet zijn. In dat opzicht vormt mijn conceptualisering een scherpstelling van de standpunten van onderzoekers als Barbara Korte (1996, 13), Tim Youngs (2013, 6) en Sylvie Requemora-Gros (2012, 88), die het voor een reistekst belangrijk vonden dat die tekst ook echt ‘het verhaal van een reis’ vertelde, met een personage dat in de loop van de vertelling in beweging is. Voor mij is dat gegeven essentieel: het is de beweging van de ene naar de andere ruimte die aan iedere reis(roman) letterlijk en figuurlijk (een soortgelijke) dynamiek geeft, en die bijgevolg ook een impact heeft op de aanwezigheid van de generische dimensies die ik verderop in dit proefschrift nog zal bespreken.

Hoewel de literaire reis dus in de eerste plaats nieuwe ruimtes ‘linkt’, zal ik ook aandacht besteden aan het feit dat het reiskader, zoals onder meer Carl Thompson (2011, 18) en Percy G. Adams (1983, hfst. 7) terecht suggereerden, eveneens geschikt is voor en vaak aanleiding geeft tot een aaneenrijging van digressieve reflecties en ingelaste vertellingen. Voorts geldt dat er weliswaar heel wat reisromans zijn die zich richten op één centrale reis en die uitzaaien over de hele tekst, maar ik zal ook laten zien dat een verhaal meerdere reizen kan aaneenschakelen en inbedden – iets wat enkele onderzoekers in mijn secundaire overzicht uit de inleiding al lieten uitschijnen.[226] Voor het naoorlogse Nederlandstalige imaginaire reisverhaal is zo’n aaneenschakeling/ inbedding van reizen zelfs bijzonder

[226] Zie bijvoorbeeld Russell (paragraaf 3.2.2.) en de bespreking van de picareske roman (paragraaf 3.4.1).

gebruikelijk. Ik zal er dan ook niet alleen in dit hoofdstuk, maar ook in de bespreking van mijn generische dimensies regelmatig op terugkomen.

Mijn focus op de feitelijke verplaatsing van personages sluit aan bij de (intuïtieve) opvatting van het reizen als een fysieke beweging door de ruimte, zoals die ook in mijn secundaire overzicht dominant was.[227] Dat neemt niet weg dat binnen mijn conceptualisering ook plaats is voor (sommige) cognitieve reizen en tijdreizen. Ik zal, anders gezegd, in dit hoofdstuk tonen dat bijvoorbeeld ruimte- en tijdreizen – die, zoals we zagen, vaak van elkaar onderscheiden worden – dezelfde narratieve structuur (kunnen) hebben.[228] De aandacht voor de verplaatsing zorgt er wel voor dat het voor mij niet voldoende is dat een verhaal zich louter afspeelt 'in een ander land/gebied', zoals dat bijvoorbeeld door de in de inleiding genoemde bundel *Op reis met schrijvers* (Stichting CPNB, 1991) gesuggereerd werd. Niet alleen is het vrijwel onmogelijk om op basis van een dergelijk criterium teksten af te zonderen (ook Vlaanderen en Nederland bevinden zich voor (buitenlandse) lezers 'elders'), waardoor het gros van de romans uiteindelijk in aanmerking zou komen. Zoals zojuist aangegeven is het ook de beweging door ruimtes die aan imaginaire reizen letterlijk en figuurlijk hun dynamiek geeft.[229] Om soortgelijke redenen impliceert mijn blik dat een louter metaforische interpretatie van een (bepaald) plot(element) als innerlijke (ontwikkelings)reis niet voldoende is. Dat was bij sommige onderzoekers uit mijn secundaire overzicht wel het geval.[230] Zo'n visie zou er eveneens voor zorgen dat wel erg veel en erg uiteenlopende romans in aanmerking komen die maar moeilijk naast de reisromans uit mijn corpus geplaatst kunnen worden.[231] Wel zal ik aandacht besteden aan het feit dat de aanwezigheid van het letterlijke, spatiotemporele reizen in de roman de metaforische interpretatie van bepaalde aspecten van het plot 'als reis' kan beïnvloeden.

Dat ik het criterium van de reis in de eerste plaats tijdruimtelijk en verhaaltheoretisch opvat, impliceert dat ik me in dit hoofdstuk wat minder zal bezighouden met een thematische kijk op het reizen.[232] Die reserveer ik voornamelijk voor de bespreking van mijn generische dimensies. Ik zal hier dus ook geen heterogene, semantische taxonomie opstellen met types reizen als 'de ontdekkingsreis' of 'de zwerftocht' – iets wat bij sommige onderzoekers in mijn secundaire overzicht de voornaamste doelstelling was.[233] Een dergelijke kijk zorgt er immers voor dat de gemeenschappelijke, narratief-

[227] Zie bijvoorbeeld Le Huenen (paragraaf 3.1) en Bachtin (paragraaf3.3.1).
[228] Iedere reis die ik hier voorstel, zou je bijgevolg een fysieke en/of cognitieve reis door de ruimte en/of tijd kunnen noemen.
[229] Verhalen waarin een personage aan het begin van het boek naar een andere wereld reist, maar dat gebied niet 'doorreist', zullen speciale aandacht krijgen. Ze bevinden zich aan de rand van de generische ruimte.
[230] Zie bijvoorbeeld Stout (paragraaf 3.4.2).
[231] Je zou de metafoor van de reis bijvoorbeeld kunnen gebruiken om Jos Panhuijsens *Gewoon bespottelijk* (1956) te lezen, een roman waarin 'het bezinningsproces' van een getrouwde vrouw centraal staat (Smit 1956). Hetzelfde geldt voor Peter Verhelsts *Voor het vergeten* (2018), waarin de auteur in 'een eindeloze metamorfose' van beelden de traumatische herinnering aan zijn gestorven moeder vormgeeft (Vervaeck 2018). Zulke romans bestempel ik evenwel niet als imaginaire reisverhalen.
[232] Dat neemt niet weg dat het om een klemtoon gaat: je kan geen narratologische analyses maken zonder er inhoudelijke aspecten bij te betrekken.
[233] Zie bijvoorbeeld Requemora-Gros (paragraaf 3.2.2) en Vogel (paragraaf 3.4.2).

structurele basis die (ogenschijnlijk verschillende) reisverhalen delen, te zeer naar de achtergrond verdwijnt. Wel zal ik in mijn conceptualisering voldoende aandacht besteden aan de relatie tussen enerzijds (de presentatie van) de reis op het niveau van de tekst en anderzijds de reis op het niveau van de verhaalwereld (die lezers op basis van die tekst reconstrueren).

1.2. Verhaaltheoretische conceptualisering

Mijn queeste naar een conceptualisering van de reis(roman) zal in verschillende etappes plaatsvinden. Beginnen doe ik door het zonet gesuggereerde onderscheid tussen *de tekst en de gereconstrueerde verhaalwereld* te belichten. Nadien ga ik in eerste instantie dieper in op de basale spatiotemporele reconstructie en de tekstuele vorm van *één literaire reis* – en dus nog niet de reisroman als geheel. Ik beperk me daarbij tot reizen door de ruimte en focus niet op het onderscheid tussen fysieke of cognitieve reizen: reizen door de geest en door de tijd behoud ik voor een afzonderlijke bespreking aan het einde. De bouwstenen die ik op basis van mijn bespreking van één (ruimte)reis verworven heb, kan ik uiteindelijk inzetten om inzicht te verwerven in *de tekst en de reconstructie van de reisroman als geheel*. Die combineert, zoals eerder gesuggereerd, vaak verschillende reizen op diverse (inhoudelijke, temporele, narratieve) niveaus.

1.2.1. De tekst en de gereconstrueerde verhaalwereld

Om te beginnen grijp ik terug naar mijn eerdere uiteenzetting in de inleiding over narratieve werelden en *worldbuilding*.[234] Zoals gezegd vertrek ik voor mijn conceptualisering bij een centraal onderscheid tussen de *tekst* en de *gereconstrueerde verhaalwereld*. Onder 'tekst' versta ik de lineair-verbale uitdrukking zoals die aan de lezer gepresenteerd wordt – het boek dat de lezer leest dus. De 'gereconstrueerde verhaalwereld' is de fictionele wereld met zijn spatiotemporele eigenschappen, haar personages en haar gebeurtenissen, die lezers op basis van die tekst construeren (vgl. Ryan 2001, 91). Ik plaats me in dat opzicht in het verlengde van literatuurwetenschappers als Umberto Eco, Lubomír Doležel, Marie-Laure Ryan en David Herman, en sluit in bredere zin aan bij paradigma's als de *possible/fictional/narrative worlds theory* en de cognitieve literatuurwetenschap. Herman (2009, 17) stelt bijvoorbeeld dat lezers 'textual or semiotic cues used in the representing medium' aanwenden 'to reconstruct a storyworld', i.e. een model van 'the situations and events being recounted – of who did what to and with whom, when, where, why, and in what matter'. Of, anders verwoord, 'on the basis of the discourse (or *sjuzhet*)' genereren lezers 'a chronology for events (or *fabula*)', 'a broader temporal

[234] Zie paragraaf 3.3.1.

and spatial environment for those events (when in history did these events occur, and where geographically?)', en 'an inventory of the characters involved' (107).[235]

De reconstructie van werelden impliceert dus een interactie tussen de tekst en de lezer. Zoals heel wat onderzoekers aangeven, is in dat opzicht de kennis van de extraliteraire wereld die de lezer heeft, van belang. Eco (1979) – en in zijn spoor onder meer Doležel (1998, 177) en Alan Palmer (2004, 196) – spreken van een 'encyclopedie' van de actuele wereld.[236] De lezer gebruikt die encyclopedische kennis om de expliciet beschreven dimensies van de verhaalwereld vorm te geven en om de hiaten in de verhaalwereld in te vullen die niet expliciet beschreven worden.[237] Je zou kunnen zeggen dat voor de reis alles wat met geografie, spatiotemporaliteit en beweging te maken heeft in dat opzicht van bijzonder belang is. Wanneer we in een verhaal lezen dat een personage 'in de auto' of 'in het vliegtuig zit', dan zal de lezer er in principe van uitgaan dat dat stilzittende personage zich dynamisch door de verhaalwereld begeeft. Toponiemen die in de tekst gebruikt worden, bijvoorbeeld 'de Verenigde Staten', zullen dan weer bepaalde spatiale en culturele associaties met zich meebrengen, ook al worden die niet noodzakelijk in de tekst vermeld.

Omdat niet alle lezers dezelfde encyclopedische kennis van en visie op de actuele wereld hebben, is het mogelijk dat verschillende lezers van eenzelfde tekst andere verhaalwerelden reconstrueren. Die reconstructie wordt daarenboven ook beïnvloed door de literaire competentie van de lezer: de gemiddelde lezer leest een boek nu eenmaal anders dan de meer ervaren lezer.[238] Het is die combinatie van encyclopedische en literaire competentie die uiteindelijk ook de toepassing van het hier voorgestelde reiskader beïnvloedt: wanneer verschillende lezers met mijn leidraad aan de slag gaan, dan kan dat interpretatief tot andere resultaten leiden.

---

[235] Ik zal hier, op een enkele uitzondering na, niet verder naar de Russisch-formalistische distinctie tussen *fabula* en *sujet* verwijzen, noch naar het vergelijkbare *story* en *discourse* van Seymour Chatman (1978) of Genettes klassieke driedeling tussen *histoire*, *récit* en *narration* (zie o.a. Genette 1978, 72). Zoals Hermans toelichting al enigszins suggereert, valt de tweedeling tussen de tekst en de gereconstrueerde wereld niet rechtlijnig te verbinden met zulke methodologieën. Wanneer ik de reisroman 'als tekst' bespreek, dan zal ik daarvoor verwijzen naar dimensies die met *sujet*, *récit* en *narration* verbonden kunnen worden – de achronologische presentatie van de reis, bijvoorbeeld, of de digressieve uitweiding. Chatmans onderscheid tussen *events* en *existents* op het niveau van de *story* zou verbonden kunnen worden met de statische en dynamische reconstructie van de verhaalwereld, zoals ik dat verderop toelicht. Echter, Chatman situeert de *setting* op het statische *existent*-niveau, terwijl in mijn conceptualisering de (chronotopische) dynamiek waaraan de setting onderhevig is, net van groot belang is (Chatman 1978, 19-22; 101-107).

[236] Eco (1979) spreekt meer bepaald over 'encyclopedic competence': lezers interpreteren de 'text as expression' (200) en construeren hem tot een 'narrative world' (221), waarbij onder meer hun kennis van en ervaringen in 'the "real" world' van belang zijn.

[237] Een onderzoeker als Doležel (1998) noemt in dat opzicht iedere fictionele wereld 'incompleet', al kan die incompleetheid in gradatie verschillen: 'A necessary consequence of the fact that fictional worlds are human constructs is their incompleteness [...]. It would take a text of infinite length to construct a complete fictional world. Finite texts, the only texts that humans are capable of producing, are bound to create incomplete worlds. [...] But we should recognize that the fictional text's texture manipulates incompleteness in many different ways and degrees, determining the world's saturation. [...] If no texture is written (zero texture), a gap arises in the fictional-world structure' (169). Vgl. onder meer Palmer (2004, 34-36) en Ryan (2019, 74-81).

[238] Eco (1979) spreekt in dat opzicht van 'the naive reader' en 'the "smart" one' (33). Hij spreekt ook van een 'model reader', 'a model of the possible reader [...] supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them' (17).

Dat de idee van de wereld(reconstructie) de voor mij belangrijke dialectiek tussen tekst en lezer belichaamt, is slechts een van de redenen waarom ik hier – en in het verdere verloop van mijn proefschrift – nadrukkelijk het begrip 'wereld' zal hanteren. Er zijn er nog een aantal andere. Ten eerste impliceert een wereld, zoals al duidelijk werd in Hermans definitie, vierdimensionaliteit, en dus een aandacht voor zowel ruimtelijke als temporele dimensies. Narratieve werelden zijn 'totalities that encompass both time and space', schrijft Marie-Laure Ryan (2019, 63; vgl. Herman 2009, 128-132; Bartsch 2019, 179). Voor de literaire reis(roman) is die combinatie van ruimte en tijd essentieel. Eerder zagen we al dat de reis prototypisch en basaal opgevat kan worden als een fysieke beweging door de ruimte die zich in de tijd voltrekt. Naast ruimtereizen kwamen ook al tijdreizen aan bod, die hun fysische bestaansgrond vinden in de spatialisering van de tijd. En daarenboven zal nog blijken dat 'horizontale' ruimtereizen vaak een 'verticale' temporele inbedding of gelaagdheid krijgen.

Ten tweede veronderstelt een wereld een totaliteit met een bepaalde interne compositie. Daarbij kan je bijvoorbeeld niet alleen de precieze (topografische) relatie tussen verschillende spatiale objecten in het verloop van de tekst onderzoeken, maar ook 'different worlds' in (onder meer) 'the planetary or insular sense' onderscheiden (Ryan 2019, 64), 'smaller, discrete loci, defined by their own borders and boundaries' (Hynes 2018, 4; vgl. Wolf (red.) 2018, 153-205). In dat opzicht suggereerde ik in de inleiding al het verband tussen de reis en het overschrijden van grenzen tussen (sub)werelden.[239] Concepten als 'transworld travel' (Lavocat & Mikkonen (red.) 2013) en 'cross-world journeys' (Doležel 1998, 181)[240] bieden daarvan een (in)directe illustratie.

Tot slot, als belangrijkste punt, geldt dat de notie 'wereld' een 'macroperspectief' impliceert dat niet zonder de aandacht voor het 'microscopische' kan. Een wereld is een 'connected set of objects and individuals' (Ryan 2001, 91). Hij heeft bijvoorbeeld eigenschappen die voor 'the world as a whole' gelden, maar die ook kunnen verschillen 'from one person to another' (Doležel 1998, 118). De dialectiek tussen micro en macro is mijns inziens essentieel voor het imaginaire reisverhaal en voor een goed begrip van het genre. Sommige onderzoekers alluderen op die interactie in het licht van specifieke reistypes.[241] In dit proefschrift zal ik evenwel op verscheidene plaatsen laten zien dat het imaginaire reisverhaal in het algemeen gekenmerkt wordt door een nadrukkelijke interactie tussen het microniveau, i.e. het niveau van de reiziger(s), en het macroniveau van de verhaalwereld. De conceptualisering van de literaire reis(roman) die ik in dit hoofdstuk belicht, vormt een eerste belichaming van die dialectiek.

---

[239] Zie bijvoorbeeld de bespreking van Wolfs *imaginary worlds* in paragraaf 3.3.1.

[240] Voor Doležel (1998) is de 'cross-world journey' kenmerkend voor een 'divided world with rigid boundaries', waarbij een personage door het overschrijden van de grens het 'supernatural domain' (131) betreedt. Het procedé komt volgens Doležel in twee vormen voor: 'In the first, the visitor is, basically, an observer. Odysseus's visit to Hades [...] is the classic of this kind. [...] In the second version, exemplified by the myth of Orpheus, the human visitor is allowed into the netherworld to carry out a mission.' (131)

[241] Zowel James Orao als Alexandra Peat menen bijvoorbeeld dat de pelgrimage een reis is 'that emphasises the ongoing encounter between the individual traveller and the world' (Peat 2011, 7-8), de dialectiek tussen 'des persönlichen Lebens' en 'einem höheren Dasein' (Orao 2014, 19). David Wittenberg (2013, 64) stelt dan weer dat tijdreisliteratuur verhalen zijn 'about negotiating (or renegotiating) one's *personal* and *historical* origins' (mijn nadruk).

De macroconstructie van de verhaalwereld is bij het reizen immers sterk onderhevig aan de dynamische verkenning van nieuwe microsettings door de personages – een graduele, tekstuele vorm van *worldbuilding* die voor het reisverhaal van vitaal belang is.

1.2.2. De basale spatiotemporele reconstructie van één reis

1.2.2.1. Theorie: Zoran, Ette en Ronen

Om de basale tijdruimtelijke kenmerken van één literaire (ruimte)reis vorm te geven, maak ik binnen de reconstructie van de verhaalwereld nog een tweede onderscheid, namelijk tussen een meer 'statische' en een meer 'dynamische' blik. Ik doe dat in het verlengde van de bijdrage van Gabriël Zoran, waarop ik in de inleiding al alludeerde.[242] In zijn bekende artikel 'Towards a Theory of Space in Narrative' (1984) gaat Zoran concreet op zoek naar een 'general model of the structuring of space' (309).[243] Hij vertrekt daarbij eveneens van een onderscheid tussen 'the dimension of the text continuum' (328), i.e. 'the verbal medium' (319), en 'the "world" dimension' (328), i.e. de 'reconstructed world' (310). Daarbij onderscheidt hij verschillende (verticale) niveaus van reconstructie, waaronder een 'statische' en een 'dynamische'.

De statische reconstructie noemt Zoran het *topografische* structuurniveau. Het betreft 'a kind of map based on elements from the entire text' (316), die losstaat van de 'sequential arrangement of the text' (316) en die bestaat uit 'a series of oppositions' (zoals 'inside and outside, far and near, center and periphery, city and village' (316)). Ik neem die idee van een statische, topografische reconstructie over, maar beschouw ze iets algemener als het globale beeld van de verhaalruimte waardoorheen de personages zich bewegen. Hoewel deze 'kaart' in de eerste plaats een ruimtelijke constructie is, hangen er voor mij indirect ook temporele dimensies aan vast. Componenten als huizen, landen en regio's hebben niet alleen statisch-spatiale maar ook statisch-temporele coördinaten, omdat de lezer ze verbindt met een bepaalde tijdzone. Je kan in dat verband denken aan wat J.A. Dautzenberg (1980, 244) de 'historische tijd' van een verhaal noemt, de globale periode waarin een bepaalde vertelling zich afspeelt en die Dautzenberg dan ook als de 'pendant' van de topografische ruimte karakteriseert.[244] Hoewel

[242] Zie paragraaf 3.3.1.

[243] Zoran is in dat opzicht een pleitbezorger en representant van de in de inleiding genoemde *spatial turn*. 'The existence of space', stelt hij in zijn bijdrage uit 1984, 'is pushed into a corner. It is not altogether discarded, but neither does it have a recognized and clear-cut status within the text.' (310)

[244] Dautzenberg (1980, nt. 5) geeft aan dat 'het begrip "historisch" [...] natuurlijk niet letterlijk opgevat [dient] te worden in die zin dat de historische tijd ook echt bestaan moet hebben. Ook toekomstromans en sprookjes kennen een historische tijd'. Hij merkt voorts terecht op dat 'in verhaaltheoretische beschouwingen voortdurend de historische tijd buiten beschouwing' wordt gelaten (245). Een minimale uitzondering op die regel vinden we binnen de discoursanalyse, waar Joseph E. Grimes (1975, 102) met betrekking tot de 'temporal setting' van een vertelling stelt: 'Each tick of the clock changes the temporal setting. Nevertheless, it makes sense to speak of a single temporal setting whenever actions take place without mention being made of discontinuities in the temporal line.'

Dautzenberg het niet expliciet aangeeft, kunnen lezers vaak meerdere tijdlagen in een roman reconstrueren, waartussen dan een zekere temporele afstand bestaat.[245] Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer een 'ik-nu'-verteller herinneringen ophaalt aan een zekere 'ik-toen'-periode uit zijn of haar jeugd, of als een verhaal in afzonderlijke tekstdelen (delen, paragrafen..) verschillende personages in temporeel gescheiden verhaallijnen volgt.[246]

Naast de statische, topografische reconstructie spreekt Zoran over de dynamische reconstructie, die hij het *chronotopische* niveau noemt. In tegenstelling tot Bachtins conceptualisering van de *chronotopos* als 'the entire complex of space and time together' (Zoran 318) omvat de chronotopische reconstructie bij Zoran alleen 'what may be defined by an integration of spatial and temporal categories', zoals de 'motion' en 'rest' (318) van personages. Dautzenberg (1980, 244) zou de tijd die hier een rol speelt de 'narratologische tijd' noemen, 'de tijd die door de gebeurtenissen in beslag wordt genomen'.[247]

Op dit chronotopische niveau worden volgens Zoran onder meer 'axes of movement in space' bepaald, de precieze personagebewegingen in het verhaal met 'definite directions and a definite character' (319). Het lijkt in dat opzicht niet toevallig dat ook Zoran zijn *axes of movement* aan de hand van een reisverhaal, Homeros' *Odysseia* (8ste e.v.Chr.), toelicht. 'In the topographical space of the *Odyssey*', schrijft hij,

> Troy and Ithaca are two places, and there is a possibility of moving from one to the other. But the actual direction of movement is determined by the chronotopic structure; thus, one place is defined as the point of departure, another as the target, and others as stations on the way, deviations, etc. (319)[248]

Zorans 'axes of movement' brengen me bij een tweede secundaire bron die ik mijn inleiding reeds vermeldde en waarop ik in wat volgt een beroep zal doen: Ottmar Ettes 'Kartierung einer Welt in

[245] Er is opvallend weinig narratief onderzoek dat dit intuïtieve lezersproces theoretisch vat. Aansluitend bij Dautzenbergs opmerking uit de vorige noot, leidt de verhaaltheoretische bespreking van de tijdsdimensie van verhaalwerelden voornamelijk tot inzichten m.b.t. (de relatie tussen) de chronologisch gereconstrueerde *events* en de manipulatie van die tijd op het vertelniveau. Je zou kunnen trachten het lezersproces te beschrijven aan de hand van Palmers (2004) concept van het 'continuing-consciousness frame'. Palmer meent dat een lezer voor de personages 'all of the isolated references to a specific proper name in a particular text' verzamelt en 'a consciousness' construeert 'that continues in the spaces between the various mentions of that character' (176). Op soortgelijke wijze zou je van een of meerdere 'continuing-temporal frames' kunnen spreken, en kunnen onderzoeken welke tekstuele elementen een dergelijke lezing *triggeren*. Zo'n onderzoek valt evenwel buiten het bestek van dit proefschrift.

[246] Er bestaat geen rechtstreekse band tussen de aanwezigheid/ reconstructie van tijdlagen en de grammaticale tijd die de vertelinstantie gebruikt. Een roman waarin een (extradiëgetische) verteller voortdurend de verleden tijd hanteert, kan niet zelden als één dominante temporele laag gereconstrueerd worden, terwijl een roman met meerdere temporeel gescheiden verhaallijnen perfect voor al die verhaallijnen de onvoltooid tegenwoordige tijd kan gebruiken.

[247] De 'historische tijd' is voor Dautzenberg (1980, 244) de periode 'waarin de narratologische tijd gesitueerd is'.

[248] Zoran onderscheidt naast het *topografische* en *chronotopische* niveau nog een derde reconstructieniveau: het *tekstuele*. Het is 'the structure which is imposed on space by the fact that it is formed within the verbal text' (319). Zoran geeft aan dat sommige aspecten van de ruimte bijvoorbeeld vager of concreter worden beschreven dan andere, en dat bepaalde ruimtelijke objecten op de voor- dan wel de achtergrond geplaatst kunnen worden, wat de spatiotemporele reconstructie beïnvloedt. Het tekstuele reconstructieniveau valt voor Zoran in principe niet samen met de verbale tekst, omdat het ook een vorm van reconstructie is. Dat neemt niet weg dat het onderscheid hier en daar in zijn bijdrage vervaagt. Om die reden laat ik Zorans tekstuele reconstructieniveau voor mijn eigen conceptualisering achterwege, maar werk ik wel de tekstuele presentatie van de reis(roman) grondig uit.

Bewegung' (2001).[249] Ik suggereerde reeds dat Ette zogenaamde *Grundfiguren reiseliterarischer Bewegung* onderscheidde: dat zijn types van personagebewegingen die hij in reis-non-fictie terugvond en die sterk denken aan Zorans 'axes of movement'. Concreet definieert Ette vijf bewegingsvectoren, die telkens ook 'Bewegungen des Verstehens im Raum' (63) zijn:

- 'Der Kreis', met een ruimtelijke terugkeer aan het einde van de reis en waarbij 'das Vor-Gewußte' van de reiziger, 'in Form einer Bibliothek auf die Reise mitgenommen, [...] der hermeneutischen Kreisbewegung folgend auf die empirisch erfahrene Realität übertragen [wird]' (66);
- 'Das Pendeln' tussen twee of meerdere plaatsen: 'Bei diesem Modell liegt der Schwerpunkt nicht auf der Reise selbst, auf Abfahrt oder Ankunft, sondern auf der quasi-simultanen Existenz an räumlich und zeitlich voneinander getrennten Orten' (70). De 'Verstehensbewegung' (70) is hier van een heterogene aard, bijvoorbeeld omdat beide ruimtes zowel vertrouwd als onbekend zijn;
- 'Die Linie', de reis van vertrekpunt naar bestemming. Vaak gaat het hier om een mystieke reis (bijvoorbeeld de pelgrimage), waarbij de reis een 'Annäherung an das Absolute' (71) wordt en aldus een metaforische dimensie krijgt;
- 'Der Stern', die vertrekt van 'die Dialektik von Fläche und Zentrum' (75). Een reiziger maakt vanuit een centrum (bijvoorbeeld een stad) uitstapjes naar elders (bijvoorbeeld niet-stedelijke gebieden) om kennis te vergaren. Die beweging krijgt volgens Ette vaak een politieke dimensie;
- 'Das Springen': een 'Reisebericht (und ein Verstehensmodell), in welchem weder ein konkreter Ausgangspunkt noch ein konkreter Zielpunkt der Reise angegeben werden' (78). Toeval wordt hier de 'Motor des Geschehens' (78).

In wat volgt zal ik Zorans model verbinden met mijn eigen narratieve conceptualisering van zulke bewegingsvectoren. Ik refereer daarbij aan Ette, maar laat onder meer diens idee van 'Bewegungen des Verstehens' achterwege.

Tot slot zal ik ook regelmatig naar Ruth Ronens bijdrage 'Space in fiction' (1986, 435-436) verwijzen, die ik nog niet eerder vermeldde. Ronen theoretiseert in dat artikel ruimte eveneens nadrukkelijk binnen de dialectiek tussen een 'textual level' en een 'constructed level' (436). 'Space', zo schrijft ze, 'is a *semantic construct* built with linguistic structures by the literary text' (421).[250] Net als Zoran spreekt Ronen bijvoorbeeld ook over een 'topographical structure' (435), die het geheel is van de door de lezer gereconstrueerde ruimtes.[251] Tussen die ruimtes bestaan verschillende relaties: niet alleen

[249] Zie de inleiding, paragraaf 3.1.
[250] De 'fictionele' component uit haar titel behandelt Ronen nauwelijks. Haar inzichten lijken meer betrekking te hebben op narratieve teksten in het algemeen.
[251] Ronen noemt de door de lezer gereconstrueerde ruimtes 'frames' – een term die ik niet zal gebruiken omdat hij verwarrend werkt in het licht van de mentale *frames*, waarover onder meer binnen de cognitieve literatuurwetenschap gesproken wordt. Zie in dat verband bijvoorbeeld de contextuele frames in Catherine

spatiale relaties van nabijheid en afstand ('adjacency, proximity, distance'), maar ook spatiale relaties van 'containment': grotere ruimtes omsluiten kleinere ruimtes/objecten en creëren zo verschillende 'levels of comprehensiveness in the narrative domain of space'.[252] In het verlengde van mijn eerdere opmerking over de historische tijd spreekt Ronen, tot slot, over substitutierelaties. Die kunnen gedefinieerd worden wanneer ruimtes met 'identical locations in the topographical arrangement of the fictional space' zich volgens de lezer op 'two different points in time' bevinden (435).

Ik begin zo meteen bij de chronotopische reconstructie van de literaire ruimtereis. Reizen impliceert immers op een of andere manier dynamiek en beweging: de kern van mijn conceptualisering zit dan ook daar. Dat neemt niet weg dat de reis ook een kenmerkende topografische reconstructie heeft, en dat beide niveaus, hoewel ik ze in afzonderlijke paragrafen behandel, eigenlijk niet strikt te scheiden zijn. De topografische reiskaart is immers sterk afhankelijk van de dynamische beweging van een personage, en omgekeerd.[253] Pas nadat ik de chronotopische en topografische reconstructie afzonderlijk heb besproken, ga ik dieper in op de precieze tekstuele manifestatie die aanleiding geeft tot zulke reconstructies.

1.2.2.2. De chronotopische reconstructie: spatiotemporele accumulatie en bewegingsvectoren

Het ligt voor de hand de chronotopische reconstructie van de reis te verbinden met de idee van een 'route', van een door een personage afgelegde weg. Hoewel dat concept in wat volgt (op de achtergrond) meespeelt, wil ik, zoals eerder gesuggereerd, de basale chronotopische reconstructie van iedere literaire reis meer ruimte-theoretisch beschrijven, met name als *een (continue) opeenstapeling van steeds nieuwe verhaalruimtes*. Die verhaalruimtes worden met elkaar verbonden door *de beweging van eenzelfde personage*, die zich voltrekt binnen *de narratief-temporele voortgang* van het verhaal. De 'spatiotemporele accumulatie' gaat dan ook hand in hand met een *aantal specifieke types bewegingsvectoren*.

Laat ik die idee, alvorens het verder (theoretisch) uit te werken, basaal illustreren aan de hand van een canonieke reis: die uit Dantes *La Divina Commedia* (1320). Aan het begin van het epos komen

---

Emmotts *Narrative Comprehension* (1997), 'a mental store of information about the current context, built up from the text itself and from inferences made from the text' (121).

[252] Ronen verwijst daarbij naar een bijdrage van Lawrence O'Toole (1980). Vanuit een fenomenologische invalshoek meent die dat je op basis van de tekst verschillende semiotische dimensies van de narratieve (tijd)ruimte kan definiëren, die 'hiërarchisch' gestructureerd zijn. Ronen zelf (1986, 436) geeft het voorbeeld van een plaatsbeschrijving uit *L'Education sentimentale*: 'Une plain s'étendait à droite; à gauche un herbage allait doucement rejoindre une colline, où l'on apercevait des vignobles, des noyers, un moulin dans la verdure et des petits chemins au delà.' Daarbij geldt volgens haar, vereenvoudigd: 'Deux côtés de la rivière' (Niv. 1) = 'une plaine', 'une colline' en 'un herbage' (= Niv. 2), met 'une colline' = 'une moulin' en petits chemins' (Niv. 3).

[253] Ook Zoran (1984, 315) suggereert dat de niveaus niet strikt te scheiden zijn: 'The [...] levels of reconstruction do not represent different stages in a real act of reconstruction or of creation. The reader [...] is continually moving back and forth among the [...] levels and, moreover, he perceives them at once without being able to separate them.'

we te weten dat de ik-verteller van het 'goede pad' is afgeweken en in 'een donker woud' is beland (20). Nadat hij de dichter Vergilius aan de voet van een 'heuvel' (20) ontmoet heeft, daalt hij eerst af in de ondergrondse Hel, waar hij stapsgewijs de verschillende kringen met folterruimtes bezoekt. Vervolgens beklimt hij via diverse 'omgangen' de Louteringsberg (met steeds weer andere zielenruimtes), om uiteindelijk op te stijgen via de hemelen van het Paradijs naar het empyreum. De reiziger Dante bezoekt en betreedt al die genoemde ruimtes één voor één, en hij keert daarbij niet op zijn stappen terug. Enkel aan het uiterste begin van zijn tocht, wanneer hij de heuvel tracht te beklimmen maar zijn weg versperd wordt door drie dieren, moet hij rechtsomkeer maken – een significante scène die de noodzakelijke hellevaart en loutering van de zondige reiziger beklemtoont.[254]

Je zou kunnen zeggen dat Dantes reis in *La Divina Commedia* een accumulatie van (zo goed als) steeds nieuwe verhaalruimtes omvat. 'Nieuw' impliceert hier niet zozeer dat Dante niet vertrouwd is met de locaties die hij bezoekt. Wel betekent het dat de locaties die dankzij zijn verplaatsing opeengestapeld worden, aan twee verwante voorwaarden voldoen: binnen de topografische *map* van de verhaalwereld gaat het om ruimtes met andere spatiale coördinaten, en het zijn locaties die telkens nog niet eerder door dat personage op de tocht betreden werden. Zo wordt meteen duidelijk op welke manier de literaire reis zich laat onderscheiden van 'gewone' personagebewegingen: bij zulke bewegingen verplaatsen personages zich in principe van de ene naar de andere plaats en weer terug, zonder dat van zo'n continue spatiotemporele accumulatie sprake is.

Binnen de terminologie van Ottmar Ette zou je een dergelijke chronotopische reconstructie kunnen associëren met een 'lineaire' bewegingsvector. In tegenstelling tot Ette, die 'die Linie' niet alleen met een metaforische 'Verstehungsbewegung' maar ook met de aanwezigheid van een concreet vertrekpunt en een concrete bestemming associeert, definieer ik de lineaire vector algemeen als een personagebeweging over steeds verschillende ruimtes 'zonder terugkeer'. De eerste ruimte zou je de plaats van vertrek kunnen noemen, al zullen we nog zien dat verhalen dat idee van vertrek kunnen problematiseren. De laatste ruimte is in ieder geval niet per definitie een of andere (geplande) bestemming: wel is het de laatste nieuwe ruimte waarin een personage zich volgens de chronotopische reconstructie begeeft.

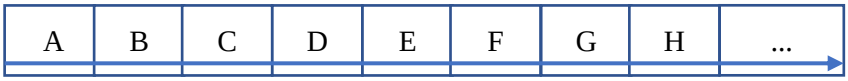
Merk op dat het begrip 'lineariteit' dus uitsluitend doelt op de lineair-cumulatieve verhaalruimte en op de afwezigheid van een terugkeer. Het impliceert niet dat de eigenlijke verplaatsing vanuit inhoudelijk oogpunt volledig ordelijk verloopt of een rechtlijnige route volgt. Dantes tocht door de Hel en het Vagevuur is bijvoorbeeld nadrukkelijk spiraalvormig.[255] Evenmin hang ik er onlosmakelijk een

[254] 'Gelijk de man, die gaarne geld verzamelt, / maar als de tijd komt, dat hij 't weer moet derven, / bedroefd wordt in zijn geest en weent en weeklaagt, / zó maakte mij dat ongedurig monster, / dat stap voor stap mij zocht terug te dringen / naar waar de zon in zwijgen ligt gedompeld. / En toen ik reeds terugweek naar de laagte, verhief zich voor mijn ogen een gestalte.' (Dante 1320, 22).

[255] Zie daarvoor bijvoorbeeld *Inferno*, canto XVII, waar Dante en Vergilius op Geryons rug 'cirklend neergaan' (107), en *Purgatorio*, canto IX: 'Thans zijt gij eerst het vagevuur genaderd: / zie 't rots-terras dat 't overal omgordelt' (252). Vgl. wat de spiraalvormige reis betreft tevens: Frye (1985, 418).

bepaalde interpretatieve of metaforische dimensie aan vast, ook al kan die er wel degelijk zijn. In sommige moderne romans wordt de lineaire spatiotemporaliteit van een reis bijvoorbeeld nadrukkelijk, vanuit een lineaire opvatting van de tijd, geassocieerd met het leven van de mens dat rechtlijnig loopt van een begin (bijvoorbeeld de geboorte) naar een zeker einde, de dood (Pierrart 2020b; vgl. Rennenberg 1982, 44-46). Het einde van de reis, daar waar de tocht definitief tot stilstand komt, kan dan de dood van de reiziger impliceren.

Een eenvoudige visualisatie van Dantes reis, die de bewegingsvector en de opeenstapeling van ruimtes met elkaar combineert – en die wat doet denken aan de routekaartjes die ik in de inleiding beschreef –,[256] ziet er als volgt uit:



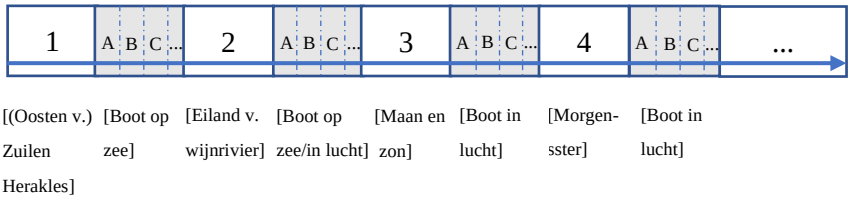
De lineaire opeenstapeling van nieuwe verhaalruimtes kan je niet alleen visualiseren. Je kan ze ook narratologisch omschrijven aan de hand van Ronens eerder genoemde bijdrage over fictionele ruimte. Een van de belangrijkste concepten die Ronen definieert, is namelijk dat van de 'setting', 'the *actual immediate* surrounding of an object, a character or an event' (423) die lezers op basis van triggers in de tekst reconstrueren.[257] Het is 'the zero point where the *actual* story-events and story-states are localized' (423): het kenmerkt zich dus door een sterke 'degree of immediacy in relation to [...] other elements of the story (e.g. actions, characters, etc.)' (425). Zoals Ronen aangeeft, kan die setting in de loop van de tekst veranderen, bijvoorbeeld bij 'a shift in the spatial arena of the story-events' (427). Het is die dynamiek die ook voor de imaginaire reis van belang is. De literaire reis zou je dus kunnen omschrijven als de opeenvolging/opeenstapeling van (zo goed als) steeds nieuwe settings, die de actuele omgeving vormen van steeds hetzelfde, bewegende personage.[258]

Zo'n conceptualisering brengt al enige helderheid, maar dient nog aangevuld en verfijnd te worden. Neem daarvoor, naast Dante, een ander canoniek reisverhaal: Lucianus' *Alēthē diēgēmata* (2de eeuw). Je zou Lucianus' route chronotopisch kunnen reconstrueren door terug te grijpen naar de verschillende locaties die de ik-verteller op zijn tocht met 'vijftig gelijkgestemde zielen' (9) bezoekt. Nadat hij voorbij 'de Zuilen van Herakles' (9) in westelijke richting gevaren is, bezoekt de ik-verteller verschillende eilanden op zee – onder meer een eiland met een 'rivier van wijn' (10-13), kaaseiland (41) en Kalypso's

[256] Bijvoorbeeld van Flannery O'Conners 'A Good Man is Hard to Find' (1953). Zie de inleiding paragraaf 3.3.1.
[257] De *setting* is voor Ronen een specifieke vorm van een *frame*, kort gesteld iedere ruimte waaraan een tekst refereert. Een ander type *frame* is bijvoorbeeld het 'inaccessible frame', i.e. 'those frames which, at a certain textual context or throughout the narrative, are not actualized as immediate surroundings because they cannot be, or are not entered by characters whose actions the narrative follows' (426). De top van de heuvel bij Dante zou je, althans in het begin van *La Divina Commedia*, als zo'n *inaccessible frame* kunnen reconstrueren.
[258] Het spreekt dan voor zich dat tussen twee opeenvolgende *settings* een 'nabijheidsrelatie' bestaat.

eiland Ogygia (61-62) –; hij verkent eilanden/planeten in de lucht – onder meer de maan en de zon (13-25), de 'Morgenster' (26) en 'Lampenstad' (26-27) –; en hij belandt in de buik van een walvis (28-40).

Een dergelijke cumulatieve reconstructie is evenwel niet compleet. 'Tussen' de voorgenoemde locaties bevinden de reizigers zich immers in hun boot, op locaties in zee of in de lucht.[259] Je zou de eerdere chronotopische reconstructie daarom op een wat andere manier kunnen visualiseren:



Een belangrijke reden voor een dergelijke hervisualisering betreft de dialectiek tussen beweging en stilstand. In mijn conceptualisering tot nu toe heb ik steeds de nadruk gelegd op 'beweging', waarmee ik doe uitschijnen dat stilstand nauwelijks aanwezig of onbelangrijk zou zijn voor de literaire reis(roman). Dat is echter niet waar: hoewel reizen in de eerste plaats met bewegen geassocieerd dient te worden, is ook de dialectiek tussen stilstand en beweging van vitaal belang voor een conceptualisering van de imaginaire reis (en bij uitbreiding het imaginaire reisverhaal).[260] De reis wordt immers prototypisch met zogenaamde 'haltes', rustplaatsen geassocieerd.[261] In de *Alēthē diēgēmata* worden de eilanden en planeten dankzij de verplaatsingen van de ik-verteller dynamisch aaneengeregen, maar tegelijkertijd dient het merendeel van de genoemde locaties als een stopplaats, als een locatie waar de reizigers – al dan niet gewild – letterlijk halt houden. Lucianus' reizigers blijven bijvoorbeeld 'dertig dagen en nachten [...] in Dromenland' waar ze zich 'slapend en wel uitstekend vermaakt hebben' (61), en ze verblijven meer dan zes maanden op het Eiland der Gelukzaligen. Een jaar en acht maanden worden ze zelfs vastgehouden in de buik van de walvis, en als ze na diens dood ontsnapt zijn, blijven ze er nog 'drie dagen [...] kamperen, want het was windstil' (40).

Wie wat beter kijkt, ziet dat een dergelijke dialectiek tussen beweging en stilstand ook Dantes reis door het hiernamaals kenmerkt. De Florentijnse dichter verplaatst zich gestaag van de ene ruimte naar de andere, maar niet zelden blijven hij en zijn gids, wanneer ze een nieuwe groep zielen tegenkomen, even staan, zodat de gids uitleg kan geven of zodat Dante met enkele bekenden een praatje kan slaan:

[259] Hoewel er meer dan bij de eerder genoemde *settings* tussen deze boot-scènes sprake is van enige 'spatiale' continuïteit en herhaling, zou je strikt genomen nog steeds van verschillende *settings* kunnen spreken: de personages bevinden zich immers telkens op locaties met schijnbaar verschillende spatiale coördinaten op de *map*.
[260] Ik bespreek de dialectiek tussen stilstand en beweging niet toevallig ook nog, vanuit een meer thematische invalshoek, binnen mijn generische dimensies.
[261] Wanneer de semioticus A.J. Greimas in zijn bekende essay over Guy de Maupassants *Deux Amis* (de tekstimmanente structuur van) de 'quête'-sequentie in die novelle elementair beschrijft, dan doet hij dat niet toevallig ook als volgt: '*Déplacement 1 ----> arrêt 1 ----> déplacement 2 ----> arrêt 2*' (Greimas 1976, 93).

Van brug tot brug nu gaande [...]
bereikten wij de top en bleven rusten
om 't volgend dal te zien der boze balgen
en 't nieuwe leed van hopeloze tranen. (124)[262]

Je zou kunnen zeggen dat in de visualisering de idee van beweging in de eerste plaats vervat zit in de grijs gemarkeerde (geletterde) ruimtes. Ik noem ze dan ook *transportatiesettings*: het zijn die plaatsen waar een personage in beweging is, al dan niet met behulp van een vervoersmiddel. De tweede groep (genummerde) ruimtes noem ik *haltesettings*, omdat ze aanleiding kunnen geven tot of meer geassocieerd worden met een tijdelijk of langer oponthoud van de globale verplaatsing.[263] Dat betekent niet dat haltesettings per definitie volledige stilstand van de personages teweegbrengen: zoals onder meer de luchtoorlog tussen de zon- en maanbewoners in Lucianus' vertelling duidelijk maakt, kunnen haltesettings aanleiding geven tot de nodige actie ter plaatse – iets waar ik zo meteen nog op terugkom.

De concrete idee van spatiotemporele accumulatie kan op twee manieren met voorgaande chronotopische reconstructie verbonden worden. Ze zit enerzijds bij de transportatiesettings: dankzij de verplaatsing worden verschillende ruimtes in sequenties opeengestapeld. De dialectiek tussen tijd en ruimte is hier in principe intensief: iedere nieuwe setting impliceert immers een opeenvolging van nieuwe tijdstippen in het gereconstrueerde narratieve tijdverloop.[264] Anderzijds wordt ze ook zichtbaar door de globale opeenvolging van genummerde ruimtes. Niet zozeer op zichzelf genomen maar wel samen weerspiegelen die eveneens de spatiotemporele dynamiek van de reis. Ik diep dat bij de tekstuele manifestatie van de reis nog verder uit, maar je kan wat die tweevoudige dimensie betreft denken aan een treinreis zoals de lezer die samen met Léon in Michel Butors *La Modification* (1957) onderneemt.[265] De trein rijdt van Parijs naar Rome met haltes in onder meer Dijon, Chambéry en Genua.[266] Die haltes suggereren samen de idee van spatiotemporele accumulatie en verplaatsing, en ook tussen de stopplaatsen schrijden andere stations, landschapstaferelen... door het raam van de trein voorbij:

[262] Die stilstand is opvallend genoeg nadrukkelijker aanwezig in de Hel dan op de Louteringsberg. Bij die laatste ruimte zitten er immers opvallend veel passages waarin Vergilius Dante aanmaant niet te treuzelen. Zie bijvoorbeeld: '"Waarom komt uw gemoed toch in beroering," / vroeg mij de meester, "dat ge uw gang vermindert? / Wat deert het u, dat zij daargings wat fluistren? / Treed in mijn spoor en laat de schimmen praten. / Sta vast zoals een toren staat, wiens spitse / niet beeft en trilt bij storm en onweersvlagen. / Steeds verder dwaalt de mens van zijn bedoeling, / als maar gedachten kiemen uit gedachten, / zodat ze elkanders kracht en vuur verstikken." / Wat kon ik anders dan "Ik kom" doen horen.' (227)

[263] Je zou evenwel ook kunnen zeggen, zoals Greimas (1976, 235) voor De Maupassants tekst aangeeft, dat ze zowel een 'aspect terminatif du déplacement qui le précède' hebben als een 'aspect inchoatif du déplacement qui le suit'.

[264] Umberto Eco (1979, 235) spreekt van opeenvolgende 'lapses of time (t_1....t_n)'. Christoph Bartsch (2019, 182) gebruikt in diens spoor en dat van David Lewis de term 'temporal parts'.

[265] Het Franse origineel heeft een 'vous'-verteller, waardoor de aangesproken reiziger Léon en de narratee/ lezer samenvallen.

[266] Zie in dat verband: 'Je zag de wijzerplaat bij de ingang waarvan de onbeweeglijke wijzers niet de tijd aanwezen maar het uur van vertrek van de trein, acht uur tien, en het bord met de belangrijkste stations waar de trein stopt, een rij die je uit je hoofd kent: La Roche, Dijon, Chalon, Mâcon, Bourg, Culoz, Aix-les-Bains, Chambéry, Modane, Turijn, Genua, Pisa, Rome-Termini, en verder nog (want deze trein gaat nog verder) Napels, Reggio, Syracuse.' (18)

> Het station van Saint-Julien-du-Sault gaat voorbij, met zijn lantaarnpalen en aanplakborden, de naam in grote letters tegen de zijkant van het gebouw, de kerktoren, de wegen, de velden, de bossen. Het jonge paar is in een gesprek gewikkeld over iets dat hij op de kaart aanwijst. Aan de andere kant van de gang zijn verspreide konijnenbergen en kleine dagen, daarvoor een weg waarover een vrachtauto rijdt, die zich verwijdert, weer dichterbij komt, achter een huis verdwijnt, achtervolgd wordt door een motorrijder die hem in een mooie wijde bocht passeert, dan bij hem achterblijft, evenals bij jouw trein en vervolgens van het toneel verdwijnt. (28)

Het onderscheid tussen transportatie- en haltesettings is om nog een andere reden van belang. Mijn eerdere stelling dat de reis een voortdurende opeenstapeling van (bijna) steeds nieuwe settings omvat, lijkt immers niet helemaal te kloppen als je bijvoorbeeld naar het verblijf van Lucianus' reizigers op het walviseiland kijkt. In eerste instantie verkent de ik-verteller weliswaar de omgeving, een exploratie die de vorm aanneemt van spatiotemporele accumulatie:

> Toen we eenmaal gewend waren aan de omstandigheden, nam ik zeven van mijn kameraden apart en trok met hen het bos in om de boel te verkennen. Ik had nog geen kilometer afgelegd of ik stuitte op een heiligdom van Poseidon (zoals uit het opschrift bleek). Een stukje verderop vond ik een hele rij graven, met grafstenen en al, en daar vlak in de buurt een bron met helder water. (30)

Niet veel later breekt evenwel een oorlog uit tussen Lucianus' reizigers en de plaatselijke bewoners van de walvis.[267] Vanaf dan is er van een opeenstapeling van steeds nieuwe settings geen sprake meer: de reizigers hollen op het eiland immers van hot naar her en weer terug om de tegenpartij te verslaan.

De conceptualisering van de literaire reis als een voortdurende opeenstapeling van verhaalruimtes lijkt hier dus alleen maar overeind te blijven als je de walvis-setting 'als een geheel' beschouwt, als een en dezelfde halte waarin personages 'vrij' kunnen bewegen. Je kan hierbij denken aan wat Ronen schreef over *containment*-relaties: de walvis-setting is op zichzelf genomen één ruimte die andere ruimtes omvat. Een dergelijke unificerende reconstructie is voor de idee van een haltesetting van vitaal belang. Het is de lezer die uiteindelijk beslist welke ruimtes hij/zij als een dergelijke eenheid interpreteert, en ieder onderdeel van de ruimte komt in principe voor een dergelijke reconstructie in aanmerking. Niettemin kunnen enkele voor de hand liggende types haltesettings genoemd worden:

- Niet zelden gaat het om ruimtes die binnen de in de inleiding genoemde *mobilities studies* als *'transfer points'* aangeduid worden, locaties 'involved in being mobile but immobilised in lounges, waiting rooms, cafés, amusement arcades, parks, hotels, airports, stations, motels, harbours. These transfer points necessitate a significant immobile network so that others can be on the move' (Urry & Sheller 2006, 219). Butors reis van treinhalte naar treinhalte is daar een voorbeeld van.

[267] Meer bepaald sluiten Lucianus' reizigers zich aan bij de Cyprioot Skintharos, die eveneens in de buik van de walvis gestrand is en een vete uitvecht met de plaatselijke bewoners van het walviseiland (onder meer de 'Scholvoeten' (33)).

- Soms nemen haltesettings de vorm aan van wat ik, bij gebrek aan een betere term, een '*subkosmos*' of '*areaal*' noem.[268] Dat is een locatie met relatief duidelijke grenzen, met specifieke bewoners of kenmerken en met een bepaalde interne (spatiotemporele) organisatie. Naast de eilanden en planeten van bij Lucianus en de folterplaatsen van Dante[269] kan je in dat opzicht denken aan geografische entiteiten die afgebakend worden door politieke grenzen, zoals landen, staten, steden, dorpen. Die duiken bijvoorbeeld op als haltesettings in canonieke reisverhalen als Apuleius' *Metamorphoses* (2de eeuw), Voltaires *Candide* (1759) en Mark Twains *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884).[270]

Ook de bewegingsvectoren moeten verdiept en uitgebreid worden. Tot nu toe heb ik immers enkel over een lineaire bewegingsvector gesproken, die ik definieerde op basis van de afwezigheid van een terugkeer. Die lineaire vector vormt dan ook de eenvoudigste illustratie van de spatiotemporele accumulatie die met de reis dient geassocieerd te worden. Er zijn echter nog twee andere bewegingsvectoren van belang, die min of meer aansluiten bij wat Ottmar Ette met betrekking tot de non-fictionele reisliteratuur 'der Kreis' en 'der Stern' noemde. In beide gevallen kan nog steeds van een opeenstapeling van nieuwe ruimtes gesproken worden, maar tegelijkertijd wordt de idee van terugkeer op een significante manier in de vector ingebouwd.

Aan de ene kant zijn er heel wat reizen waarbij reizigers verschillende locaties bezoeken, maar uiteindelijk terugkeren naar of weer belanden bij hun beginpunt. In narratologisch-chronotopische termen impliceert zo'n *cyclische vector* een gereconstrueerde opeenstapeling van verschillende settings, waarbij in ieder geval de laatste haltesetting dezelfde is als de eerste. Je kan in dat opzicht denken aan Jules Vernes *Voyage autour du monde en quatre-vingt jours* (1873), waarbij Phileas Fogg en Jean Passepartout per trein, boot en vliegtuig de wereld rondreizen en zowel vertrekken als aankomen in Londen. Voorts is er de middeleeuwse roman van *Walewein* (13de eeuw), waarbij Waleweins tocht op zoek naar het mysterieuze 'scaecspel' – net als vele andere ridderqueestes – begint en eindigt aan het hof van Koning Arthur 'te Carlicen in zine sale' (Penninc & Vostaert 13de eeuw, 9 & 8).[271]

In de *Walewein* zou de lezer, meer dan bij Verne, het geheel kunnen interpreteren als een combinatie van een 'heen- en terugreis': één haltesetting, in dit geval het kasteel van koning Assentijn

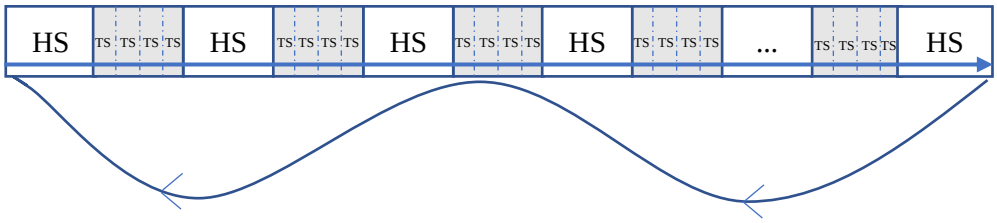
[268] Ik had hier de meer voor de hand liggende begrippen 'microkosmos' of 'microwereld' kunnen gebruiken. Echter, 'micro' suggereert te veel een beperkte omvang in verhouding tot de gehele verhaalwereld (wat niet noodzakelijk is) en werkt verwarrend in het licht van de eerder gesuggereerde dialectiek tussen micro en macro. Het gebruik van de term 'wereld' zou dan weer voor verwarring zou zorgen binnen de topografische reconstructie (waar ik van een 'bereisde wereld' spreek).

[269] Die haltesettings worden gescheiden door allerlei grenzen: rivieren (met boten), trapjes, ladders, bruggen...

[270] De zojuist genoemde 'transfer points' kunnen de gestalte van een subkosmos aannemen. Een hotel, bijvoorbeeld, kan in een roman tot een soort miniwereld verworden, met bepaalde bewoners, rituelen... Een Nederlandstalige reisroman waarin dat het geval is (en die ik in dit proefschrift nog zal behandelen), is Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018).

[271] Vgl. wat de relatie tussen de ridderqueeste en het cyclische betreft, tevens de in de inleiding vermelde studies van Gicquel (1986; een analyse van *Erec et Enide*) en Cooper (2004; over de Engelse *romance*).

te Endi, vormt in een dergelijk reconstructie het punt waarop de reiziger rechtsomkeer maakt. Naast enkele nieuwe ruimtes worden op die terugweg ook andere eerder bezochte (halte)settings – de kastelen van koning Wonder en Amoraen – eenmalig opnieuw betreden.[272] Je zou de cyclische tocht in het algemeen als volgt kunnen visualiseren (met HS = haltesetting en TS = transportatiesetting):

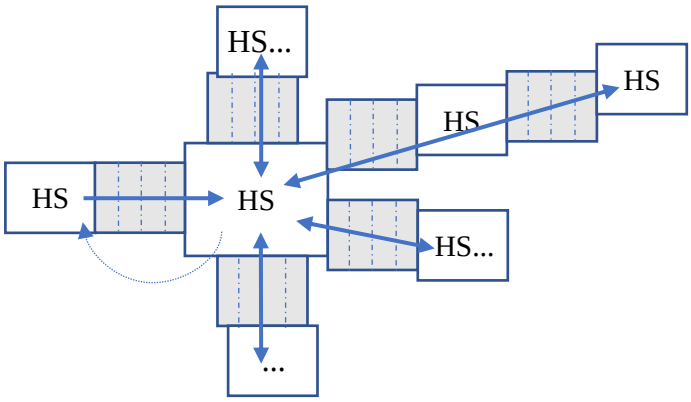


Merk op dat de cycliciteit van de reis, net als de lineaire vector, voor mij geen rechtstreekse interpretatieve dimensie heeft. Ze kan dat wel hebben: cycliciteit kan bijvoorbeeld een vorm van orde en evenwicht impliceren. In het verlengde van de lineaire tijdsopvatting is er bovendien ook de cyclische tijdsopvatting die, in tegenstelling tot eindigheid, (tijdloze) eeuwigheid en herhaling suggereert, zoals bij de steeds terugkerende cycli van de natuur (vgl. Pierrart 2020b). Voorts dient onderstreept te worden dat de overeenstemming tussen de eerste en laatste haltesetting van de cyclische vector louter berust op het feit dat de ruimtes dezelfde spatiale coördinaten hebben (vgl. supra). Het is immers mogelijk dat de eerste haltesetting gedurende het temporele verloop van de reis grondige wijzigingen heeft ondergaan, of dat het bewegende personage, wanneer hij weer naar het oorspronkelijke vertrekpunt terugkeert, de eerste (of een andere reeds bezochte) haltesetting niet langer op dezelfde manier ervaart, omdat hij na een spatiotemporele tocht-vol-ervaringen een bepaalde evolutie heeft doorgemaakt.

In zulke gevallen krijgt de cyclische reis weer een meer lineaire dimensie. Iets soortgelijks geldt voor een *nostos* (‘terugkeer’) zoals die van Odysseus in Homeros’ *Odysseia* (8ste e.v.Chr.).[273] Je bent geneigd die reis te reconstrueren als een lineaire tocht van Troje naar Ithaka via onder meer de eilanden van de cyclopen, Circe en Kalypso. Tot op zekere hoogte vertrekt de idee van een *nostos* evenwel van een cyclische vector: Odysseus is immers ooit van huis naar Troje gereisd, en moet in Homeros’ epos weer thuis zien te geraken. Het is dus duidelijk dat het onderscheid tussen reisvectoren niet strikt is: lezers kunnen sommige reizen vanuit verschillende vectoren interpreteren en daarbij zelf beslissen waar ze het meeste belang aan hechten.

[272] De reconstructie van de Walewein als een heen- en terugreis vinden we onder meer bij Pieter Minderaa (1958), Jozef Janssens (1980) en Toos Verhage-Van den Berg (1983).
[273] De Grieken gebruikten de term *nostos* om (een lied over) een terugkeer naar huis mee aan te duiden. Het vormde een belangrijk concept en thema in de Griekse cultuur, waarbij Odysseus’ terugreis als voornaamste literaire *nostos* kan worden beschouwd. Ze vormt het uitgangspunt voor de bespreking van diverse epische (zee)reizen in Thomas Biggs’ en Jessica Blums (red.) *The Epic Journey in Greek and Roman Literature* (2019; zie ook aldaar voor een conceptualisering van het begrip *nostos*).

Naast de lineaire en cyclische vector is er nog een derde type vector van belang: de *stervormige*. Daarbij neemt een personage een bepaalde haltesetting als tijdelijke verblijfplaats en uitvalsbasis, en bezoekt van daaruit verschillende ruimtes. Naar die ene haltesetting keren personages dus steevast terug alvorens ze nieuwe locaties verkennen. Aan het einde keert het personage al dan niet terug naar de oorspronkelijke haltesetting. Je zou die stervormige vector als volgt kunnen visualiseren:



Ik gebruik hier een roman uit de naoorlogse Nederlandstalige literatuur als voorbeeld: Hubert Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969). De concertpianist Kasper Bentheim belandt in dat verhaal in een naamloze stad, die zowel echo's vertoont van de havenstad Antwerpen als van de onderwereld, 'de wereld van de doden' (113) aan de 'Schelde' (15). Als een moderne Orpheus wil hij er zijn Euridike terugvinden, en hij vestigt zich daarom aan de rand van de stad, in de havenbuurt. Meer bepaald verblijft hij in een 'afgedankte kolenschuit' (22) vlakbij de herberg 'Het Palinghuis', waar hij onder meer bevriend raakt met de kastelein Jonathan, diens dochter Heleen en de journalist-dokter Molenaar. Vanuit die setting vol 'winterse gezelligheid' (104) onderneemt hij iedere dag 'verkenningstocht[en]' (32) in de stad: naar een circus (30-39); een museum (49-64); de Stedelijke Bibliotheek en het alchimistenlaboratorium van Benedictus (67-79); het kerkhof en de fabriekswijk (waar hij in de tennisclub het personeelsfeest van het Internationaal Metaalconcern bijwoont) (87-115); een vernielde kerk (116-122); en uiteindelijk het flatgebouw waar zijn 'Euridike' woont (134-153).

Bij deze stervormige vector kan je een kanttekening maken. Iedere verkenningstocht van de vector zou op zichzelf genomen immers weer chronotopisch gereconstrueerd worden als een cyclische reis. De gehele vector representeert op die manier niet zozeer één enkele reis, maar wel een aaneenschakeling van meerdere reizen (of 'reisjes'). Dat komt nog sterker naar voren in Italo Calvino's bekende *Le città invisibili* (1972). In het boek is de Venetiaanse koopman Marco Polo aan het hof van Kublai Kan beland, waar hij in opdracht van de keizer van het Mongoolse rijk 'onderzoekingstochten' (10, 66, 92) onderneemt naar talloze steden die zich in het Tartaarse rijk zouden bevinden. Al die steden hebben vrouwennamen als 'Isidora', 'Zoe', 'Octavia' en 'Cecilia'. Over die 'missies' (31) en 'reizen' (93) brengt Polo steeds verslag uit in 'het paleis van Kemnfù en de magnoliatuinen waar Kublai in de

schaduw rondwandelde' (30). Het zijn verhalen die weliswaar samen het beeld van het rijk schetsen, maar die tegelijkertijd als afzonderlijke 'reisverhalen' (163) worden bestempeld. Een dergelijke spanning – of beter, dialectiek – tussen de enkelvoudige en meervoudige reis is in zekere zin eigen aan dit type bewegingsvector. We zullen dan ook nog zien dat de inhoudelijke kenmerken van reizen met een stervormige vector nauw raken aan die van de meervoudige reis.

In aansluiting bij het voorgaande punt keer ik ook nog even terug naar mijn eerdere bespreking van Lucianus' *Alēthē diēgēmata*. Daar suggereerde ik dat de lezer binnen de walvis-haltesetting nog een tijdelijke vorm van spatiotemporele reconstructie kon onderscheiden. Je zou die observatie kunnen veralgemenen naar de literaire reis in het algemeen. Daarmee bedoel ik dat de lezer enerzijds een globale opeenstapeling van transport- en haltesettings kan reconstrueren volgens een bepaalde vector, maar anderzijds binnen de haltesettings nog (tijdelijke echo's van) een lineaire, cyclische en/ of stervormige vector kan herkennen – zeker wanneer die de vorm aannemen van zogenaamde 'arealen'. De lezer creëert dan als het ware twee spatiale niveaus: één waarop de algemene spatiotemporele accumulatie van de 'hoofdreis' zichtbaar is, en een onderliggend niveau met wat je 'uitstapjes' zou kunnen noemen.

Echo's van de stervector vinden we niet toevallig vaak in verhalen waarin toeristen, vakantiegangers en hotels opduiken, zoals Virginia Woolfs *The Voyage Out* (1915) of de Nederlandstalige roman *Tot aan de brug naar nergens* (1987) van Gaston van Camp. In dat laatste boek reizen de ik-verteller Harry en zijn vrouw Isabelle naar en door Pakistan. Ze verblijven onder meer in steden als Gilgit en Gulmit, en bezoeken regio's als de Kalash-valleien. Op een bepaald moment trekken ze naar het dorpje Passu, waar ze verblijven in het Shisper Hotel Passu. Ze beleven er niet alleen zalige 'dagen van niets doen' (99), maar ze verkennen vanuit het hotel ook de regio: zo ondernemen ze een 'gletsjerwandeling' naar de Passu-gletsjer (96-99), een 'gletsjertocht' naar de Batura-gletsjer (102-106) en een bezoek aan het eigenlijke dorp, met de Agha Khan School (107-109). Een minder voor de hand liggende echo van een stervector zie je in de eilandepisode uit Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719). Nadat de *self-made man* Robinson een volledig nieuw thuis op het eiland gebouwd heeft, bezit hij 'a great Desire to make a more perfect Discovery' en 'a more particular Survey of the Island it self' (Defoe 1719, 84).[274] Hij onderneemt daarom vanuit zijn kamp verscheidene uitstapjes. Sommige gaan over land: op een van zijn tochten (84-86) trekt hij bijvoorbeeld via 'a little Brook' (84) en 'Savana's' (85) naar een paradijselijke vallei met heel wat fruitbomen en -struiken. Met een zelfgebouwde kano vaart hij ook het eiland rond om 'other Parts of the Coast' (116) te kunnen zien – een echo van een cyclische vector.

Een cyclische vector kan eveneens ingebed worden in een andere lineaire of cyclische vector, onder meer wanneer een personage op zijn of haar reis via verschillende arealen (landen, eilanden, steden) op een van die locaties een enkele *tour* maakt. Een voorbeeld is Ludvig Holbergs *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (1741). In het boek stort Klaas Klim tijdens een afdaling in 'een wijde en steile openinge' (15) van de Noorse berg Fløyen neer, en hij ontdekt zo een onderaardse 'Waereld, kleinder

[274] Robinson onderneemt trouwens ook verscheidene uitstapjes naar het wrak van zijn boot, dat na de schipbreuk op een klip gespoeld is, om daar mogelijk nuttige goederen te verzamelen.

dan de onze, en een andere Hemel, door eene Zonne, Sterren en mindere Planeten onderscheiden' (21).[275] Een van de belangrijkste haltes op zijn reis is de planeet Nazar: die verkent hij grotendeels door vanuit het vorstendom Potu 'de gantsche Planeet' (167) – die 'in zynen omtrek naauwlyks twee honderd Duitsche mylen' beslaat (90) – te 'omwandelen' (167). Op die manier ontdekt hij 'nieuwe Waerelden' (179), waarbij 'ieder stuk lands zyne byzondere hoedanigheid heeft' (164).

Een voorbeeld van een ingebedde lineaire vector zagen we, tot slot, al bij Lucianus. Je zou hem eveneens kunnen herkennen bij Dante, zij het dan op een wel erg geïntensifieerde wijze. Dat komt omdat de lezer bij Dante op meerdere spatiale niveaus in elkaar ingebedde arealen kan onderscheiden die elkaar omvatten en waarbij er steevast op elk niveau (en dus ook binnen de globale reis) sprake is van spatiotemporele accumulatie: van de wereld der levenden (i.h.b. Firenze) gaat het naar het Hiernamaals, van de Hel gaat het over de Louteringsberg naar het Paradijs, van de ene zielenruimte gaat het naar de andere.[276]

Een dergelijk voorbeeld laat zien dat de chronotopische reconstructie van de literaire reis niet los gezien kan worden van de topografische reconstructie. Niet alleen wordt de chronotopische reconstructie beïnvloed door de manier waarop een lezer de statische vormgeving van de verhaalwereld verbeeldt (bijvoorbeeld met betrekking tot de aanwezigheid van arealen); de globale topografische reconstructie van de literaire reis vloeit ook voort uit de chronotopische beweging van het reizende personage. Dat sluit aan bij de eerder genoemde interactie tussen micro en macro en de *worldbuilding*: door de steeds weer verschillende opeengestapelde settings wordt gradueel de veelzijdige wereld opgebouwd die typisch is voor de literaire reis.

Om de chronotopische bespreking te vervolledigen zijn nog drie opmerkingen van belang. Een eerste heeft betrekking op temporaliteit, en in het bijzonder op de relatie tussen tijd op het niveau van de chronotopie (wat Dautzenberg de 'narratologische tijd' noemde) en de tijd op het niveau van de topografie (Dautzenbergs 'historische tijd'). De chronotopische accumulatie die ik hier besproken heb, impliceert een opeenvolging van ruimtes met andere spatiale coördinaten binnen een bepaald tijdsverloop. Dat laatste impliceert echter niet dat die ruimtes ook andere statisch-temporele coördinaten hebben. Integendeel: in principe hebben alle ruimtes van de reis dezelfde temporele coördinaten: een reis speelt zich dus globaal genomen in eenzelfde tijdzone af. Er is maar één echte uitzondering op die regel, en dat is de tijdreis. Die behandel ik dan ook in een later stadium.

Een tweede opmerking betreft de combinatie van transportatie- en haltesettings. Reizen wordt, zoals gezegd, in de eerste plaats geassocieerd met een verplaatsing, en je kan je dan ook afvragen of er een bepaald minimum of maximum aantal haltesettings met de reconstructie van een reis geassocieerd kan/moet worden. Het is een complexe vraag, die ten dele samenhangt met de tekstuele manifestatie van

[275] Anton Haakman (1988) noemt Holbergs roman 'een bijzondere combinatie van ruimte- en dieptevaart' (36).
[276] Je zou zelfs van nog een extra niveau kunnen spreken: vaak gaat de 'tocht' immers van de ene schim naar de andere.

de reis. Hoewel een reistekst vaak een evenwichtig aandeel van haltesettings omvat, geldt in theorie dat (de vertelling van) een reis oneindig veel haltesettings kan omvatten maar evengoed een reizend personage kan verbeelden dat nergens halt houdt. In dat laatste uiterste kun je ervan uitgaan dat een lezer in principe wel één initiële haltesetting reconstrueert, i.e. de plaats van 'vertrek', al betekent dat niet dat een tekst die hoeft te beschrijven. Je zou je een vertelling kunnen inbeelden die *in medias res* begint op een varend schip, zonder dat ooit toegelicht wordt hoe het personage op dat schip beland is. In zo'n vertelling wordt de (structurele en thematische) spanning tussen stilstand en beweging geïntensifieerd – een idee dat ik in mijn bespreking van de generische dimensies nog verder zal uitwerken.

Een derde en laatste aanvulling betreft mijn eerdere stelling dat de opeengestapelde settings de actuele omgeving moeten vormen van steeds hetzelfde, bewegende personage. De vraag daarbij is of er ook van meerdere reizigers sprake kan zijn. Een reis als die van Lucianus, waar de ik-verteller door talloze kameraden vergezeld wordt, doet alleszins uitschijnen van wel. Belangrijk daar is echter dat het om personages gaat die hetzelfde traject op hetzelfde moment afleggen, waardoor de spatiotemporele continuïteit van de reis gegarandeerd wordt. Zodra dat niet het geval is – bijvoorbeeld wanneer nadrukkelijk meerdere 'bewegende' personages opgevoerd worden die verschillende ruimtes verkennen – kan niet langer van dezelfde (chronotopische gereconstrueerde) reis gesproken worden. Er kan dan wel, zoals ik nog zal laten zien, sprake zijn van meerdere reizen door meerdere reizigers.

De chronotopische reconstructie van één reis omvat dus de opeenstapeling van settings waarbij *minstens één personage* voor dynamische continuïteit zorgt. Het eventuele gezelschap van dat personage hoeft tijdens de reis niet per se constant te blijven. Dante wordt op zijn tocht achtereenvolgens vergezeld door drie gidsen: Vergilius, Beatrice en Bernardus van Clairvaux. In Arthur C. Clarkes *2001: A Space Odyssey* (1968) reist dan weer een groep astronauten van de aarde richting Saturnus, op zoek naar de makers van een mysterieuze monoliet. Hoewel ze aan het begin van de reis met vijf wetenschappers en een (kwaadaardige) AI-computer op het ruimteschip aanwezig zijn, blijft aan het einde enkel nog Dr. David Bowman over. Alleen hij ontdekt een nieuwe monoliet op de Saturnussatelliet 'Japetus', die hem naar een onbekend sterrenstelsel voert.

Ik vat de belangrijkste inzichten samen. Voor de chronotopische reconstructie van één literaire (ruimte)reis geldt het volgende:

- De lezer reconstrueert de beweging van **eenzelfde personage of groep personages** als een **spatiotemporele accumulatie van verhaalruimtes**. Dat betekent basaal genomen dat de beweging loopt via ruimtes die zich (bijna) steeds op andere topografische locaties in de verhaalwereld bevinden en die in de vertelling nog niet eerder door dat personage betreden werden. De ruimtes hebben **andere spatiale coördinaten, maar dezelfde temporele coördinaten**.

- De lezer construeert zowel **transportatiesettings** – plaatsen waar personages in beweging zijn – als **haltesettings** – locaties waar de reiziger tijdelijk halt houdt. Niet zelden nemen die haltesettings de vorm aan van zogenaamde *transfer points* of arealen/subkosmoi.
- De verplaatsing van een of meerdere personages krijgt, binnen de reconstructie van de lezer, de vorm van **een lineaire, cyclische of stervormige vector**. Die vectoren laten zich onderscheiden door de specifieke manier waarop de idee van terugkeer in de vector wordt ingebouwd. In het geval van de lineaire vector geldt een 'aanhoudende' opeenstapeling van ruimtes, waarbij het personage niet op zijn of haar stappen terugkeert. Bij de cyclische vector keert het personage uiteindelijk terug naar de oorspronkelijke haltesetting. En bij de stervormige vector dient één haltesetting als vertrekpunt voor verschillende uitstapjes.
- **De interpretatie van de individuele lezer** speelt op verschillende manieren een rol. Zo veronderstellen haltesettings dat de lezer een vorm van spatiale coherentie construeert. Soms kunnen personagebewegingen als verschillende vectoren geïnterpreteerd worden. En de lezer kan ook verschillende spatiale niveaus reconstrueren, waarbij hij naast de hoofdvector ook op ingebedde niveaus (echo's van) reisvectoren herkent.

1.2.2.3. De topografische reconstructie: dyadiek en grenzen

Zoals gezegd vormt de chronotopische reconstructie – en vooral de dynamische, spatiotemporele accumulatie – de kern van mijn reisconceptualisering. Ook met betrekking tot de topografische reconstructie van de reis kan evenwel een zekere eenheid in verscheidenheid gedefinieerd worden. Eenvoudig gesteld geldt dat de literaire reis steevast aanleiding geeft tot een essentiële tweedeling binnen de verhaalruimtelijke kaart. Ik spreek van een *dyadische topografie*,[277] die samenhangt met de aanwezigheid (en de overschrijding van) grenzen.

In mijn secundaire overzicht in de inleiding bleek al dat de literaire reis niet zelden (indirect) met het bestaan van 'twee werelden' geassocieerd wordt. Behalve bij onderzoekers als Wolf (2012) en Lavocat (2016) was dat met name het geval bij de conceptualisering van avontuurlijke en fantastische

[277] Ik ontleen het concept van de dyadiek aan Lubomír Doležels *Heterocosmica* (1998), maar gebruik het op een bredere manier. Doležels boek omvat een veelzijdige bespreking van fictionele werelden, waarbij de literatuurwetenschapper zich niet alleen toelegt op de fictionaliteitskwestie en op 'the elementary buildings of narrative worlds' (113), maar ook op narratieve modaliteiten, i.e. 'formative factors' die de 'rudimentary and inescapable constraints' bepalen 'which each person acting in the world faces' (113). Voorbeelden zijn bijvoorbeeld de alethische modaliteit – wat is mogelijk, onmogelijk en noodzakelijk in een verhaalwereld? – en de deontische – wat is toegelaten, verboden en verplicht?. Een dyadische verhaalwereld is voor Doležel 'one fictional world of two domains in which contrary modal conditions reign' (128), zoals bijvoorbeeld een mythologische wereld, die vanuit de alethische modaliteit een natuurlijk en bovennatuurlijk domein heeft. Voor mij impliceert dyadiek louter de hierboven beschreven tweeledige aard van de verhaalruimte, al zou die ook gestalte kunnen krijgen binnen een modaal-heterogene verhaalwereld. Dat blijkt met name uit Doležels idee van de 'cross-world journey' (131), waarbij een personage van een natuurlijke naar een bovennatuurlijke verhaalwereld gaat.

reizen. Binnen die optiek wordt dan gesproken van een vertrouwde, gewone wereld (Campbells (1949) 'the world of common day'; Fryes (1976) 'idyllic world'; vgl. Wolfs (2012) 'Primary World')) tegenover de vreemde wereld van chaos, avontuur en fantasie (respectievelijk 'a region of supernatural wonder'; een 'night world'; een 'Secondary World').[278] De tocht van de ene naar de andere wereld gaat gepaard met de overschrijding van een 'treshold' (Campbell 1949). Ook buiten de literatuurwetenschap duikt die impliciete associatie van (bepaalde types) reizen met het bestaan van twee werelden af en toe op. In zijn artikel 'Out of Practice' (2015) beschrijft antropoloog Christopher Howard de buitenlandreis aan de hand van de concepten 'home world' en 'alien world', die door de fenomenoloog Edmund Husserl gemunt werden. De eerste wereld is de 'familiar, taken for granted cultural order [...] *from which* we experience', terwijl die tweede 'the foreign environment [...] we experience' omvat (2).[279] 'Encountering alien worlds', schrijft Howard, 'not only exposes travellers to the new or Other, but [...] also lies in its ability to reorder perceptions and understandings of the home world.' (2)

Ik beschouw de dyadiek van de verhaalruimte als een fundamenteel kenmerk van niet één bepaald type reis, maar van de topografische reconstructie van de literaire reis in het algemeen. De eerste ruimte/wereld noem ik de *oorspronkelijke wereld*. Vaak is dat het 'thuis' van het personage, al vermijd ik dat begrip liever omdat het erg beladen en subjectief is. In reisverhalen kan de idee geproblematiseerd worden, en is het niet uitgesloten dat een personage op zijn reis een vroegere thuis bezoekt of een (tijdelijk) nieuw thuis vindt.[280] Neutraler kan je stellen dat de oorspronkelijke wereld de ruimte is die de initiële woon- en verblijfplaats van de reiziger omvat. Die ruimte hoeft niet samen te vallen met pakweg één huis. In het verlengde van de idee van *containment*-relaties kan de oorspronkelijke verblijfplaats van de reiziger in ruimer-spatiale zin opgevat worden – iets waar ik zo meteen nog op terugkom. De tweede wereld noem ik de *bereisde wereld*. Ze omvat alle andere ruimtes waardoorheen de reiziger zich dynamisch begeeft. In principe is die bereisde wereld een wereld waarmee de reiziger minder vertrouwd is en die voor hem of haar enigszins vreemd aanvoelt. We zullen echter nog zien dat reisromans een sterke dialectiek tussen 'vertrouwd' en 'vreemd' teweeg kunnen brengen – bijvoorbeeld wanneer personages terugreizen naar een plaats waar ze in hun jeugd gewoond hebben maar die in tussentijd grote veranderingen heeft ondergaan.

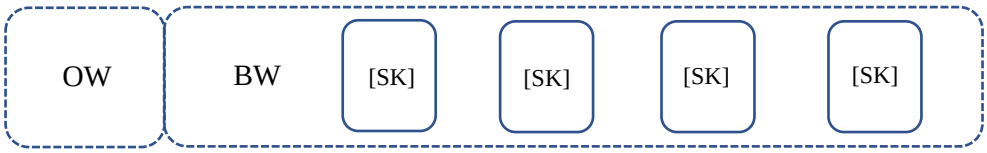
Iedere reis wordt op die manier een vorm van 'transgressie', een overschrijding van grenzen tussen werelden. Net zoals de spatiotemporele accumulatie tot verwante reisvectoren leidde, zo kan ook de transgressie licht andere vormen aannemen. Die variatie hangt samen met de verhouding tussen de

[278] Vgl. onder meer Greimas (1976, 97): 'En restant fidèles à la tradition proppienne, les sémioticiens russes, tels que E. Meletinsky et son équipe, considèrent que le départ du héros correspond à la disjonction: *espace familier* vs. *espace étranger* marquant la séparation du héros de son "chez soi" habituel et sa pénétration dans un "ailleurs" étranger et ennemi. Sans être fausse, une telle interprétation semble ne correspondre toutefois qu'à une certaine classe de récits – comprenant notamment les contes merveilleux russes.'

[279] Howard refereert hier eveneens aan Anthony Joseph Steinbocks *Home and beyond: Generative phenomenology after Husserl* (1995), die reeds met Husserls concepten aan de slag gegaan was.

[280] Zo zijn er reizen waarbij personages verhuizen, of is er het nieuwe 'thuis' dat Robinson Crusoe op zijn eiland bouwt. Zie wat dat laatste voorbeeld betreft: Fan (2011).

gereconstrueerde oorspronkelijke en bereisde wereld, en met de aanwezigheid van feitelijke grenzen en arealen in een verhaal. Ten eerste zijn er *gematigd dyadische literaire reizen*, waarbij het verlaten van de verblijfplaats niet noodzakelijk de overschrijding van een duidelijke topografische grens omvat, maar wel een vertrek naar wat je 'de wijde wereld' zou kunnen noemen. De spatiale omvang van de oorspronkelijke wereld, haar 'grootte', is eerder beperkt te noemen in verhouding tot de bereisde wereld, die vaak uit meerdere, op zichzelf begrensde subkosmoi bestaat.[281] Je zou de gematigd dyadische reis dan ook als volgt kunnen visualiseren:[282]



Verhaalinhoudelijk kan de spatiale beperking hand in hand gaan met andere vormen van gebondenheid, zoals een gebrek aan vrijheid of autonomie. Een goed voorbeeld van een dergelijk reis is die van Huck en de slaaf Jim in *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884). Huck woont in eerste instantie, samen met Jim, bij de weduwe Douglas en haar zus, juffrouw Watson. Het is echter een 'rough living in the house' (185): de weduwe is 'dismal regular and decent (185) en verbiedt Huck onder meer te roken, terwijl de strenge juffrouw Watson (die Huck onderwijst) zodanig 'kept pecking' (187) dat het 'tiresome and lonesome' (187) wordt en Huck vurig wenst 'ergens anders heen te gaan' (7). Dat laatste zal hij uiteindelijk ook doen, wanneer hij met Jim – die eveneens 'a free man' (259) wil worden – de Mississippi afvaart en daarbij op verscheidene plaatsen in diverse staten, onder meer Kentucky en Arkansas, aan land gaat.[283]

Ten tweede bestaan er *sterk dyadische literaire reizen*. Dat zijn reizen waarbij de bereisde wereld in haar volledigheid gereconstrueerd kan worden als een subkosmos (al dan niet met spatiaal-ingebedde arealen) en waarbij je als lezer geneigd bent de oorspronkelijke wereld als een soortgelijke subkosmos te reconstrueren. Tussen de twee subkosmoi bestaat een duidelijke grens.[284] Een visualisatie van deze reis ziet er eerder zo uit:

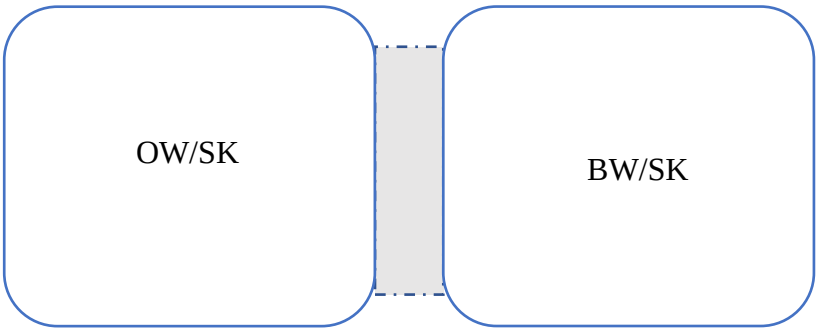
---

[281] Met 'omvang' doel ik hier dus op de feitelijke grootte van de subwereld, zoals die door de lezer gereconstrueerd wordt. Ze verschilt *strictu sensu* van wat Ryan (2019) de 'size' of densiteit van een verhaalwereld noemt, 'a function of the amount of information it gives about the world it purports to describe. A thousand-page narrative, a series of novels, or a transmedial franchise has a large storyworld, unless it is highly repetitive; a three-hundred-page stand-alone novel has a medium storyworld; and a short story, a joke, or a text of microfiction has a small storyworld' (68). Dat neemt niet weg dat bij zulke werelden (de beschrijving van) de oorspronkelijke wereld in principe slechts een beperkte tekstuele ruimte in beslag neemt, terwijl (de beschrijving van) de bereisde wereld veel uitgebreider plaatsvindt.

[282] OW = oorspronkelijke wereld; BW = bereisde wereld; SK = subkomos.

[283] Alvorens hij die tocht onderneemt, belandt Huck eerst nog bij zijn vader, door wie hij gevangengenomen wordt. Je zou vanuit die optiek meerdere reizen in de roman kunnen aanduiden – iets waar ik later nog op terugkom.

[284] Het onderscheid tussen gematigd dyadische en sterk dyadische reizen doet misschien denken aan Bachtins onderscheid tussen verhalen waarin de *wegchronotoop* centraal staat en die waarin 'a function analogous to the road is played by an "alien world"' (Bakhtin 1937/1938, 245). Bij Bachtin (hoewel hij vaag blijft) lijkt het onderscheid echter vooral een onderscheid tussen reizen door de 'alledaagse' wereld en reizen door een 'exotische'



De grens tussen de oorspronkelijke en bereisde wereld kan heel wat verschillende vormen aannemen. Ik wijs hier op de vier belangrijkste categorieën:

- Om te beginnen is er de eerder genoemde *(socio)politieke grens*. Dat is een (artificiële) grens *tussen twee werelddelen, landen, steden...* Een voorbeeld van een reis met een dergelijke grens en een bijbehorende topografisch-dyadische reconstructie vinden we in Jules Vernes *Cinq semaines en ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais* (1863). Zoals de ondertitel duidelijk maakt, is de hoofdrol in dat boek weggelegd voor drie mannen (Doctor Samuel Ferguson, zijn dienaar Joe en zijn vriend Dick Kennedy) die allen afkomstig zijn uit Engeland. Zij verkennen per luchtballon Midden-Afrika. Het is die bereisde wereld die tegenover de oorspronkelijke wereld Engeland (of breder: Europa) komt te staan.
- Daarnaast zijn er *natuurlijke* en *geofysische grenzen*. De belangrijkste representant van deze categorie zijn *watergrenzen*, zoals rivieren en oceanen. Die vormen onder meer de dyadische grens bij alle reizen waarbij een personage van het vasteland naar een eiland trekt, zoals in *Krinke Kesmes* (Smeeks 1708). Daarnaast kan ook de *aardkorst* als een natuurlijke grens beschouwd worden. Die deelt onderaardse reizen, zoals die van Klaas Klim (Holberg 1741), op in een bovengrondse en in een ondergrondse wereld. Tot slot is er nog *de interplanetaire ruimte*: die vormt de grens bij alle reizen waarbij een personage zich tussen twee planetaire entiteiten beweegt – bijvoorbeeld de aarde en de 'ondermaan' uit Willem Bilderdijks *Kort verhaal van eene aanmerklijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking* (1813).

wereld te zijn. Voor mij speelt dat onderscheid hier geen rol. Reizen met een sterk dyadische structuur zou je bovendien vaak vanuit de idee van de wegchronotoop kunnen interpreteren. Meer raakpunten vertoont het onderscheid met Sicks' distinctie tussen reisromans die over 'das Reisen selbst' verhalen tussen vertrek en bestemming, en verhalen waarin de vertelling 'weitgehend oder ganz am fremden Ort [entfalt]' (Sicks 2009, 344-345). Voor mij staat het onderscheid tussen beide types evenwel los van motieven als vertrek en bestemming (laat staan 'Mobilität' en 'Verweilen' (ibid. 345)), en heeft het ook niet noodzakelijk te maken met 'die unterschiedliche Azentuierungen der Reisephasen' (ibid. 345). Sowieso richt Sicks zich op de reisroman als geheel, terwijl ik hier de reis *an sich* belicht.

- Een derde categorie grenzen is de *ontologische grens* (vgl. McHale 1987, o.a. 38 & 90; Ryan 1991a, 175-177). Die is om te beginnen aanwezig bij verhalen waarbij een *natuurlijke wereld*, die aan de fysieke en logische wetten van onze menselijke realiteit voldoet, komt te staan tegenover een *onnatuurlijke wereld*, waar dat niet het geval is.[285] Die tweede wereld kan bijvoorbeeld een wereld vol magie zijn; evengoed kan, zoals bij hellevaarten, een onderscheid gecreëerd worden tussen '*de wereld van de levenden*' en '*de wereld van de (sprekende) doden*'. Een ander type ontologische grens vinden we bij reizen waarbij een personage in *een literaire/fictionele/artificiële wereld* belandt. Dat is bijvoorbeeld het geval in een neo-avant-gardistisch/postmodern boek dat ik in dit proefschrift nog zal bespreken, K. Schippers' *Waar was je nou* (2005). Daarin verdwaalt het hoofdpersonage letterlijk in een foto.[286] Tot slot bestaat er ook een ontologisch onderscheid tussen *de wereld die door een personage als 'werkelijk' wordt ervaren* en *een schijnbaar gedroomde wereld*. Zoals gezegd kom ik op zulke droomreizen later in dit hoofdstuk terug.
- Die laatste stelling geldt ook voor een vierde type grens: de *temporele grens*. Die vormt het onderscheid tussen het heden en een tijdvak uit het verleden, of tussen het heden en een toekomstsetting.

Ik stel de types grenzen hier afzonderlijk voor, maar zoals uit de voorbeelden blijkt combineren reizen vaak verschillende vormen van transgressie. In de inleiding zagen we bijvoorbeeld al dat de traditionele hellevaart een geofysische grens tussen boven- en onderwereld regelmatig combineert met een dubbele ontologische grens: die tussen leven en dood en tussen de werkelijke realiteit en een droomwereld. Reizen naar utopische eilandmaatschappijen, zoals het genoemde *Krinke Kesmes* (Smeeks 1708), combineren dan weer de natuurlijke grens van de oceaan met een politieke grens tussen 'twee naties'. En in Godfried Bomans' klassieker *Erik of het klein insectenboek* (1941) belandt Erik Pinksterblom in de magische insectenwereld Wollewei uit het schilderij op zijn kamer: die biedt een welgekomen ontsnapping voor de dagelijkse realiteit – 'Nooit geen proefwerken meer over insecten, want iedereen is daar zelf insect.' (22) De reis lijkt uiteindelijk wel eerder gedroomd te zijn dan in werkelijkheid te hebben plaatsgevonden.

Er is nog een tweede nuance van belang. Ik spreek hier immers over 'grenzen', maar niet zelden is het beter om over grens*gebieden* te spreken, over *overgangs- en tussenruimtes* waarin de reiziger zich

[285] Zie voor een conceptualisering van het 'onnatuurlijke', die de basis vormt voor de zogenaamde *unnatural narratology*, in het bijzonder het werk van Jan Alber. In *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama* (2016), bijvoorbeeld, omschrijft Alber het onnatuurlijke als 'physically, logically, or humanly impossible [...] scenarios and events that challenge our real-world knowledge. The unnatural (or impossible) in such narratives is measured against the foil of "natural" (real-world) cognitive frames and scripts that have to do with natural laws, logical principles, and standard human limitations of knowledge and ability' (3).

[286] Het sluit aan bij wat Lavocat (2013) het bestaan van een 'real-world-in-fiction' en een 'fictional-world-in-fiction' noemde, zoals bij *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie* (Bougeant 1735). Zie in dat verband: paragraaf 3.3.1 in de inleiding.

begeeft wanneer hij van de oorspronkelijke (begrensde) wereld naar de bereisde (begrensde) wereld trekt. Je zou hier, met een term uit de antropologie, van 'liminale ruimtes' kunnen spreken.[287] Het concept van de liminaliteit wordt vandaag de dag zowel binnen de literatuurwetenschap als erbuiten evenwel aangewend om zowat iedere situatie of ruimte te benoemen die geassocieerd kan worden met de idee van 'betwixt and between' (Thomassen 2012, 23). Vanuit een dergelijke optiek kan liminaliteit verbonden worden met bijzonder veel onderdelen van de reis: haltesettings zoals de statische *transfer points* die ik eerder noemde – luchthavens (Huang, Xia & Wang 2018) en hotels (Pritchard & Morgan 2006) –; transportatiesettings zoals de straat (Matthews 2003); arealen als de stad (Brandt 2009) of Crusoe's eiland (Joseph 2011)...

Hoewel de lezer grenzen en overgangsgebieden op verschillende plaatsen van de reis kan reconstrueren,[288] beperk ik het gebruik van de term 'liminale ruimte' tot het fysieke grensgebied tussen de oorspronkelijke en de bereisde wereld. Wat de eerder genoemde grenstypes betreft, nemen in ieder geval (maar niet uitsluitend) geofysische grenzen de gestalte aan van grensgebieden. In Jules Vernes *Cinq semaines en ballon* (1863) bijvoorbeeld, reizen de Engelsen met het transportschip 'de Resolute' van Greenwich naar hun Afrikaanse vertrekpunt Zanzibar. Het is een periode op zee die niet alleen als een ruimtelijke maar ook als 'epistemologische' overgang voor de bemanningsleden en de lezer lijkt te fungeren. Zo houdt 'doctor [Ferguson] een waren cursus van aardrijkskunde' wanneer hij de officieren verhaalt over 'de ontdekkingen, die sedert 40 jaren in Afrika waren gedaan', en vertelt hij tevens 'tot in de kleinste bijzonderheden' over de wetenschappelijke werking van een luchtballon (35). In Holbergs roman zweeft Klaas Klim dan weer, nadat hij in de bergkloof is gevallen, eerst drie dagen 'hangende en als zwemmende in de lugt' (10) alvorens hij met behulp van een griffioen op Nazar landt. In het verlengde van de nadrukkelijke aanwezigheid van cyclische vectoren in Holbergs boek (cf. supra), geeft de verteller expliciet aan dat zijn lichaam in die interplanetaire ruimte een evenwichtige 'krings-beweging' maakt, waardoor hij zich een der 'Planeten van den eersten rang' (11) voelt.[289] Daarmee

[287] De term *liminaliteit* werd geconceptualiseerd door de Franse etnoloog Arnold van Gennep, in het bekende *Les rites de passage* (1909). In dat boek bespreekt Van Gennep de idee van *rites de passage* in culturen, 'toutes les séquences cérémonielles qui accompagnent le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre' (20). Van Gennep spreekt in dat opzicht van drie verwante categorieën: 'les rites préliminaires' of 'les rites de séparation du monde antérieur'; 'les rites liminaires' of 'les rites exécutés pendant le stade de marge'; en 'les rites postliminaires' of 'les rites d'agrégation au monde nouveau' (20, 30). Van Gennep verbindt die triptiek nadrukkelijk met een feitelijke reis/passage: het vertrek uit de wereld, de verplaatsing/overgang, en de aankomst in een nieuwe wereld. Het gebied tussen twee werelden is in vele culturen een 'zone neutre' – bijvoorbeeld een woestijn, een moeras, een bos. 'Quiconque passe de l'un à l'autre', schrijft Van Gennep, 'se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale: il flotte entre deux mondes' (28).
Van Genneps ideeën over liminaliteit werden verder uitgewerkt en gepopulariseerd door de Schotse antropoloog Victor Turner (Wels e.a. 2011). Die definieerde het als 'the midpoint of transition in a status-sequence between two positions' (Turner 1974, 237). Binnen de literatuurwetenschap maakt onder meer Joseph Campbell (1949) gebruik van Van Genneps inzichten, wanneer hij de 'hero's journey' definieert als een opeenvolging van 'departure', 'initiation' en 'return'. (zie de inleiding, paragraaf 3.4.1)

[288] Vgl. bijvoorbeeld de gematigd dyadische reizen, waarbij de bereisde wereld uit begrensde arealen kan bestaan.

[289] Daarnaast wordt ook over het 'ei-ronde' (11) brood gesproken, dat Klaas Klim uit zijn zak neemt en wegwerpt.

wordt al vooruitgewezen naar het einde van het boek, wanneer Holberg tot 'Keizer van *Quama*, Koning van *Tanachi*, van *Arctonië*, van *Alectorië*' en 'Groot-Hertog der *Kispuciaanen*' (447) wordt uitgeroepen.

De liminale ruimtes tussen twee werelden kunnen nog andere vormen aannemen. Bij vliegreizen zou je de luchthaven (die voor een groot deel juridisch niemandsland is) en het internationale luchtruim als een transitiegebied kunnen zien tussen twee politiek-topografische entiteiten.[290] In Lampo's eerder genoemde *De goden moeten hun getal hebben* (1969) bevindt Kasper zich in eerste instantie eveneens in een 'overgangsgebied naar het land van generzijds' (6), alvorens hij door de deur van de herberg 'in een ander land' belandt (18). Het overgangsgebied valt samen met de haven, die door havenwerken en graafmachines de vorm aanneemt van een industriële 'zandvlakte' (6) met 'ingewikkelde lussen, kronkels, enclaves en zelfs vlottende, desgevallend aan andere dimensies participerende zones tussen twee elkaar vreemde werelden' (12). Het is een doods, 'van leven verstoken' (6) 'maanlandschap' (6), waar Kasper slechts één mysterieuze arbeider ontmoet. Het gebied wijst op die manier vooruit naar de wereld der doden waarin Kasper zal belanden. Daarnaast geeft het tussengebied ook al blijk van de dialectiek tussen schijn/verbeelding/geest en werkelijkheid, die in de rest van het boek centraal komt te staan. Zo bieden de graafmachines voor Kasper de aanblik van 'in staal nagebootste sauriërs' (6), en meent hij:

> Het was de bedrieglijke schijn, dat hij niets te vrezen had van hem of van de op het eerste gezicht onschuldig toehappende graafmachines. [...] Was het mogelijk, dat de monsters, waarmee hij onwillekeurig rekening hield, zo duidelijk op échte, door ingenieurs bedachte tuigen konden lijken? Had zijn verbeelding laten af weten? Was zij niet bij machte àndere gedrochten te herkennen dan deze, uit de menselijke geest zélf geboren? Had het hem tot de speelbal gemaakt van averechtste hallucinaties, welke de wezens uit een onzichtbare, doch gevaarlijke nabije hellewereld in zielloze, aan gaspedalen, koppelingen en hefbomen ondergeschikte hijs- en graaftuigen veranderden? (8)

In Lampo's magisch-realistische roman neemt de dyadische idee van 'twee werelden' uiteindelijk een centrale en veelzijdige plaats in – iets wat ook nog later in dit proefschrift zal blijken. Kasper, 'die in twee werelden tegelijk [leeft]' (98), reist van de 'wereld van de levenden' (113) naar de 'wereld van de doden' (121). Die wereld van de levenden is de werkelijke wereld met het 'krankzinnigengesticht' (141) waaruit Kasper ontsnapt is.[291] De dodenwereld is de stad (Antwerpen), die nadrukkelijk met het geestelijke en temporele wordt verbonden. Niet alleen wordt de hallucinerende Kasper gedreven door zijn verbeelding, waardoor hij regelmatig lijkt te dwalen door 'een of ander donker gebied van zijn geheugen' (15). De stad is ook 'het spiegelbeeld van de stad, die hij vroeger had gekend' (32) en dus 'een land overwegend uit eigen herinneringen opgebouwd' (14). Niet toevallig dus omschrijft de

[290] In haar studie *Air Travel Fiction and Film* (2020) noemt Erica Durante de 'airworld' – met vliegvelden, vliegtuigen en het luchtruim – eveneens een 'in-between space' (19). De luchthaven is bijvoorbeeld vaak 'neither inside nor outside the city' (19), terwijl personages in de lucht een 'dual personality' aanmeten: 'during the in-between segment of the flight, passengers are already engaged in a double dynamic of both deterriorialization and dechronologization' (77).

[291] De stad Geel nabij Antwerpen staat bekend als een stad met een historische traditie om voor psychiatrisch zieken te zorgen.

alchemist Benedictus de stad als ‘een embroglio [sic] van twee werelden, een bekende en een onbekende, twee volstrekt van elkaar gescheiden, hoewel innig verknoopte krachtvelden’ (69), waarbij hij aan Kasper zegt: ‘Die tweede wereld zit ergens binnen in je’ (98).

Een dergelijke doorgedreven versie van dyadiek is voor de reis niet noodzakelijk. Wel is het zo dat de topografische indeling van de reis/ de verhaalwereld niet zelden samenhangt met andere interpretatieve kwesties. Zo geldt bijvoorbeeld dat een sterk dyadische constructie van de verhaalwereld hand in hand gaat met een inhoudelijke dialectiek tussen de twee werelden en met bijvoorbeeld veelvuldige reflecties over de precieze gelijkenissen en verschillen tussen de oorspronkelijke en bereisde wereld. Ik kom daar later in dit proefschrift nog op terug, bij mijn hoofdstuk over maatschappelijke reflectie in reisfictie. Evengoed is het mogelijk dat de ruimtelijke transgressie samengaat met andere vormen van grensoverschrijding. Dat blijkt indirect bijvoorbeeld uit de ontologische spanning tussen een natuurlijke wereld (met de ‘begrensde’ capaciteiten van de mens) en een onnatuurlijke wereld (waar die grenzen overschreden worden). In Apuleius’ *Metamorphoses* (2de eeuw) wordt het hoofdpersonage Lucius dan weer getransformeerd en gedegradeerd tot ezel. Op zijn reis wordt hij op verscheidene momenten mishandeld (bijvoorbeeld door de vrouw van de bakker bij wie hij belandt) en komt hij in contact met allerlei vormen van seksuele transgressie: overspel, sodomie, bestialiteit, pedofilie.

Ik eindig weer met een aantal opmerkingen. Een eerste opmerking is van een literair-historische en subgenerische aard. In de inleiding gaf ik bij mijn bespreking van de reisgenres aan dat sommige types reizen, zoals de hellevaart, de robinsonade en de maanreis, zowel gestalte kunnen krijgen als episode in reisverhalen als als ‘autonome’ subgenres – waarbij literatuur-historisch de episode vaak vooraf gaat aan de autonomie. Op basis van de dyadische structuren die ik hier heb voorgesteld valt dat onderscheid te verbinden met het onderscheid tussen het gematigd dyadische en sterk dyadische reistype. Lucianus’ *Alēthē diēgēmata* (2de eeuw) stemt grotendeels overeen met het eerste topografische type: de maan is daar dan ook één van de subkosmoi in de bereisde wereld. In H.G. Wells’ *The First Men in the Moon* (1901) reizen de protagonisten Bedford en Cavor naar één areaal, de maan, binnen een reis die de vorm aanneemt van het sterk dyadische type.

Een tweede (reeks) opmerking(en) heeft een meer narratief karakter en sluit aan bij de lezersdynamiek die ik ook bij de chronotopische reconstructie benadrukt heb. Ik heb bij mijn uiteenzetting van de twee dyadische varianten doen uitschijnen dat ze strikt gescheiden zijn, maar dat is uiteraard niet het geval. Het onderscheid is veeleer gradueel en hangt af van de interpretatie van de lezer. Lucianus’ *Alēthē diēgēmata*, bijvoorbeeld, stemt grotendeels overeen met het eerste topografische type. Tegelijkertijd is in het boek wel sprake van een relatief duidelijke grens tussen de oorspronkelijke wereld en de wijde wereld die de ik-verteller en zijn manschappen bereizen. De ‘Zuilen van Herakles’ – de moderne Straat van Gibraltar tussen de Middellandse Zee en de Atlantische Oceaan – vormden in de antieke oudheid immers het grensgebied tussen de op dat moment bekende en onbekende wereld (Eppinger 2020, 88; Lauter 1980-1981, 51). Michel Butors *La Modification* (1957) zou eveneens als een

voorbeeld van het eerste type gelezen kunnen worden. Echter, Butor genereert een duidelijke tegenstelling en interactie tussen twee arealen: Parijs, Léons vertrekpunt, dat in hoofdzaak geassocieerd wordt met zijn vrouw Henriette en het verleden; en zijn toekomstige bestemming Rome, waar zijn minnares Cécile woont. Bij een sterk dyadische reconstructie zou je de hele treinreis dus vanuit de idee van de liminale ruimte kunnen interpreteren. Die zou een interessante achtergrond bieden bij bijvoorbeeld Léons voortdurende schipperen tussen de werkelijke wereld en de wereld van de geest (dromen, nachtmerries, herinneringen, reflecties) (vgl. Bauer 2015).

Aansluitend bij die lezersinterpretatie geldt ook hier dat de lezer op lagere 'spatiale' niveaus in de verhaalwereld echo's van de dyadische reconstructie kan herkennen. Wanneer in Holbergs *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (1741) Klaas Klim een rondvaart maakt op de planeet Nazar, dan zou je ook daar een onderscheid kunnen construeren tussen de oorspronkelijke wereld, het vorstendom Potu – waar Klim zich vertrouwd maakt met wetten en gebruiken en zelfs als 'Postlooper' (157) van de vorst werkt – en de bereisde wereld, met plaatsen als de provincie 'Quamfo' en het Prinsdom 'Kimal'. Zoals Holbergs voorbeeld suggereert, is de herkenning van dyadische topografieën op lagere spatiale niveaus nauw vervlochten met de herkenning van bewegingsvectoren. Uiteindelijk gaat het dan ook om de chronotopische én topografische lezersreconstructie van 'reizen'. Die kan zowel op een globaal verhaalruimtelijk niveau plaatsvinden als op eventuele ingebedde spatiale niveaus.

Dat brengt me bij een laatste aanvulling, die de relatie tussen de chronotopische en topografische reconstructie betreft. Hoe kunnen die met elkaar verzoend worden? Concreet zou je het onderscheid tussen transportatie- en haltesettings als volgt met de dyadische topografie kunnen verbinden:

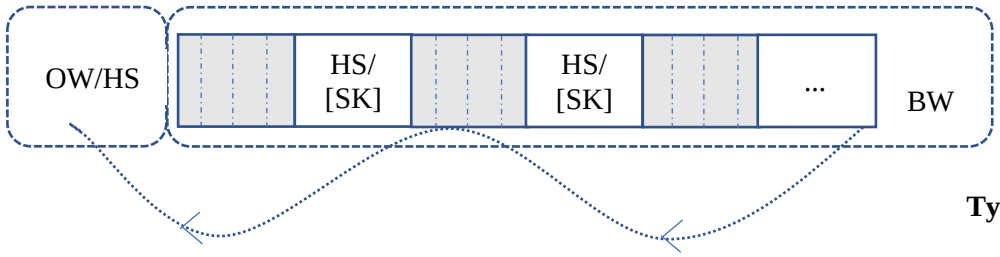
- De *oorspronkelijke wereld* valt in principe samen met de eerste haltesetting van de chronotopische reconstructie (op het globale) spatiale niveau.
- De *liminale ruimte* kan de vorm aannemen van transportatiesettings (bijvoorbeeld de zeereis in Vernes *Cinq semaines en ballon*, 1863), haltesettings (bijvoorbeeld een *transfer point* als de luchthaven), of een combinatie van de twee (bijvoorbeeld het overgangsgebied in Lampo's *De goden moeten hun getal hebben*, 1969).
- De *bereisde wereld* omvat alle (overige) transportatie- en haltesettings die de reiziger op zijn of haar tocht betreedt. Bij het gematigd dyadische type impliceert dat vaak, zoals gesuggereerd, dat verschillende haltesettings de vorm aannemen van arealen/subkosmoi. Het sterk dyadische type is in dat opzicht complexer. Je zou de bereisde wereld namelijk kunnen reconstrueren als een en dezelfde haltesetting op het hoogste spatiale niveau.[292] Dat impliceert dat er geen spatiotemporele accumulatie noodzakelijk is in de bereisde wereld om van een 'reis' te kunnen spreken. Dat klopt, al zullen we nog zien dat de tekstuele praktijk een impact heeft. Ik zal namelijk benadrukken dat bij (extensieve) reisvertellingen de spatiotemporele accumulatie ook op het niveau van de tekst gereflecteerd moet worden.

[292] Vgl. in dat opzicht de eerdere literatuur-historische noot.

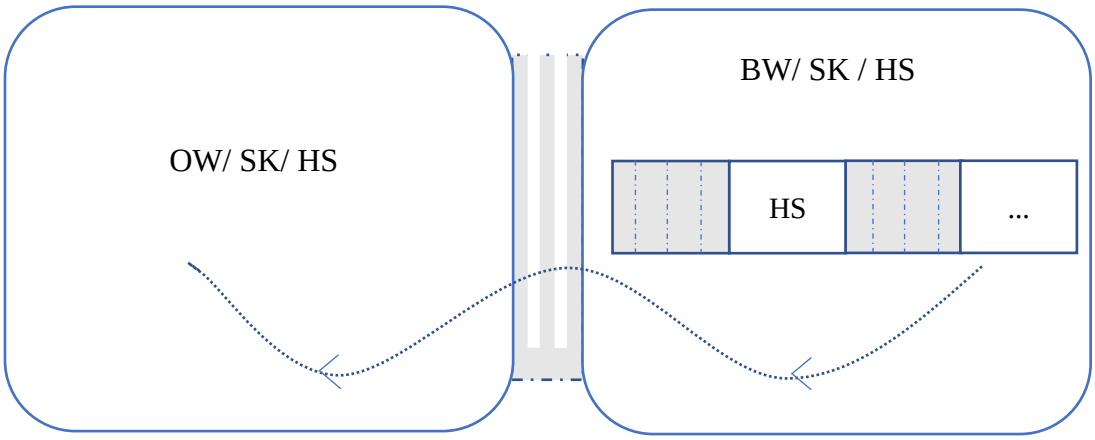
Dat betekent concreet dat bij romans die een sterk dyadische reis centraliseren – zoals de hier genoemde teksten – de reiziger in principe ook door die tweede subkosmos reist, waardoor je daar eveneens een opeenstapeling van transportatie- en haltesettings krijgt. Later kom ik wel nog terug op verhalen die een sterk dyadische structuur hebben maar die weinig tot geen spatiotemporele accumulatie in de tweede subkosmos omvatten. Voor mij bevinden zulke teksten zich eerder aan de rand van de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal.

Wat de vectoren betreft, geldt in principe dat de aanwezigheid van een lineaire, cyclische of stervormige vector in een tekst niet rechtstreeks samenhangt met de aanwezigheid van een gematigd dyadische dan wel sterk dyadische topografische reconstructie. Wel durf ik, op basis van mijn lectuur van primaire teksten, te suggereren dat het eerste topografische type meer gecombineerd wordt met een lineaire of cyclische vector, terwijl het tweede type wat vaker met een cyclische of stervormige vector voorkomt. Zoals ik eerder al aangaf, is de stervormige vector een ideale manier om een personage een bepaalde subkosmos te laten verkennen.

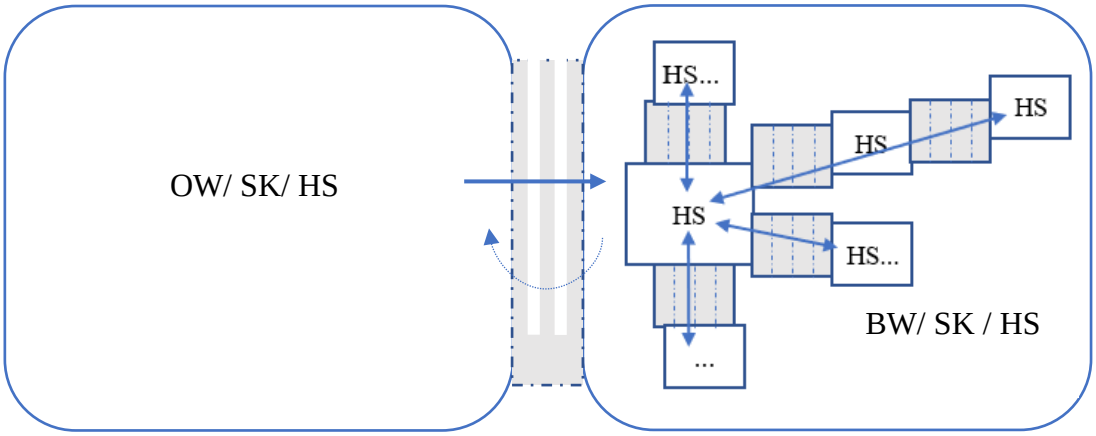
De 'verenigde' topografische en chronotopische reconstructie zou je daarom als volgt kunnen visualiseren. Het zijn visualisaties die als een synthese mogen gelden wat de reconstructie betreft van één literaire ruimtereis:



Type *Twain*



Type *Dante*



Type *Lampo*

Samengevat geldt voor de topografische reconstructie van één literaire (ruimte)reis:

- De lezer reconstrueert de verhaalruimte van de reis op een dyadische manier: hij maakt een onderscheid tussen de **oorspronkelijke wereld**, de ruimte die de initiële woon-/ verblijfplaats van de reiziger omvat, en de **bereisde wereld**, de andere ruimtes die de reiziger betreedt.
- De lezer reconstrueert die tweeledigheid als een **gematigd dyadische topografie**, waarbij een beperkte, oorspronkelijke wereld tegenover de wijde, bereisde wereld komt te staan (en waarbij die bereisde wereld vaak uit meerdere arealen bestaat) en/of als een **sterk dyadische topografie**, waarbij de oorspronkelijke en de bereisde wereld gereconstrueerd kunnen worden als twee soortgelijke arealen.
- Bij het sterk dyadische type bestaat tussen de arealen een strikte **grens.** Die is van een politiek-sociale, geofysische, ontologische en/of temporele aard. Niet zelden is het wenselijker van een **liminale ruimte** te spreken, een door de lezer gereconstrueerd overgangsgebied tussen de twee werelden. De lezer kan uiteraard ook op andere plaatsen in de verhaalruimte grenzen en liminale ruimtes definiëren – bijvoorbeeld bij de subkosmoi van het gematigd dyadische type.
- De topografische en chronotopische reconstructie worden door de lezer uiteindelijk met elkaar **vervlochten**. De lezer reconstrueert een bepaalde personagebeweging als een **opeenstapeling van verschillende settings binnen een dyadische verhaalruimte**. Het is een interpretatie die hij of zij op verschillende niveaus kan toepassen – iets waar ik in de volgende paragrafen nog dieper op inga.

1.2.3. Van reis naar reisroman: over spatiotemporele tekstdynamiek

De topografisch-chronotopische reconstructie van de reis die ik in de vorige paragraaf besprak, zou je kunnen beschouwen als het belangrijkste handvat van lezers om romans vanuit het perspectief van de reis te vatten. Toch is daarmee niet alles gezegd. Want hoe krijgt de topografische en chronotopische reconstructie gestalte op het tekstuele niveau? Hoe ziet (de reconstructie en de tekst van) de gehele reisroman er uit? En wat impliceert dat voor dat wat ik eerder de 'generische ruimte' van het imaginaire reisverhaal genoemd heb?

In wat volgt richt ik me in eerste instantie op de *tekstuele* manifestatie van reizen. Ik begin bij de tekstuele vorm van één reis, maar mijn uiteenzetting zal naadloos overgaan in die van de reisroman als geheel. Ik zal daarbij heel wat concrete tekstfragmenten gebruiken. Dat betekent echter niet dat ik tot diepgaande cognitief-linguïstische analyses over zal gaan in het verlengde van studies als die van Landau & Jackendoff (1993) en Hickmann & Robert ((red.) 2006). In dat geval zou ik bijvoorbeeld minutieus laten zien hoe verschillende teksten (in verschillende talen) aan de hand van het woordgebruik ruimtes construeren die op de mentale kaart van de lezer andere topografische coördinaten hebben of die in elkaar zijn ingebed.[293] Hoewel zulke processen bij de herkenning van reizen in teksten van belang zijn, houd ik het hier – met het oog op de praktische toepassing van mijn conceptualisering – wat algemener.

Je zou voor de tekstuele manifestatie van één reis een continuüm kunnen opstellen, dat gaat van meer summiere tot meer extensieve tekstuele verschijningsvormen. Neem, om te beginnen, volgende passage uit het tweede hoofdstuk van Hendrik Smeeks' *Krinke Kesmes* (1708), waarin over het leven van Juan de Posos wordt verhaald vóór hij op het eiland Krinke Kesmes belandt:

> Mijn Patroon, die ook zeer sterk op Sivilia handelde, zond my daarwaarts by zijn Neef, een magtig rijk Koopman, die met hem in kompagnye op America handelde. Ik bragt een brief aan hem van mijn Patroon, en een van mijn nieuwe Spaanse Neef den Boeren waard Juan de Posos. Hy ontving my met alle liefde en goedheid, en deed my alles wat ik kon verwagten. Ondertussen dat ik tot Sevilia was, wierd alles klaar gemaakt, zo de koopmanschap, als mijn persoon aangaande. Ik vertrok dan met de Gallioenen in 't jaar 1679. Bevel hebbende, dat ik eerst tot Porto Bello, en dan tot Carthagena moest huis houden, daar ik behouden aan kwam, en mijn zaaken tot vergenoegen van mijn Patronen verrigtede. [...] Ik kwam dan, na twee jaren tot Porto Bello gewoond te hebben, tot Carthagena, van waar ik na verloop van een jaar, weeder tot Kadix met een goede handeling die mijn beide Patroonen welbehaagden, behouden aan kwam, in 't jaar 1682. (84-85)

In bovenstaand fragment zitten alle elementen vervat die ik bij mijn topografisch-chronotopische reconstructie belicht heb. Of, anders verwoord, aan de hand van de bouwstenen die ik in mijn voorgaande paragrafen heb toegelicht, kan de lezer bovenstaande passage als reis reconstrueren. De lezer kan een cyclische vector herkennen (vgl. 'weeder tot Kadix'). Cadix, waar de protagonist bij zijn

[293] Voor een overzicht van onderzoek naar de interactie tussen taal/tekst, ruimte en cognitie, zie: Herman (2002, 269-296).

‘Patroon’ blijkt te wonen, staat als oorspronkelijke wereld gematigd dyadisch tegenover de (wijde) bereisde wereld. En steden als Sevilla, Porto Bello en Carthagena treden als subkosmoi en haltesettings op (vgl. ‘moest huis houden’).[294] Omdat het om een relatief kort fragment gaat, waarin de verteltijd (de lengte van het fragment) veel beknopter is dan de vertelde tijd (de duur van de reis),[295] doet de passage nadrukkelijk een beroep op de lezer. Aan de hand van zijn geografische kennis kan die niet alleen de verschillende steden als dusdanig herkennen, maar zich ook een beeld vormen van de opeenstapeling van ruimtes tussen die steden (bijvoorbeeld transportatiesettings over de Atlantische Oceaan).

Niet alle aspecten van de topografisch-chronotopische reconstructie hoeven dus expliciet of uitgebreid in een tekst beschreven te worden opdat een lezer een reis in een tekst kan herkennen. Aansluitend bij die idee van ‘lezersinput’ zou je hier nog kortere (potentiële) reisfragmenten kunnen vermelden. Zo is er volgende passage uit een van de verhalen van de Nederlandse auteur Jan Brokken, waarbij de lezer een lineaire vector, een dyadische structuur (Marquez’ toenmalige verblijfplaats en Mexico), en alvast één extra haltesetting – de luchthaven – zou kunnen reconstrueren:

> Toen hij ongeveer op de helft van *De herfst van de patriarch* was, kon García Marquez niet verder. Het schrijven stagneerde. Hij wilde weg zonder te weten waarheen. Hij nam het vliegtuig naar Mexico, waar het koud was. (Brokken 2009, 61)

Het kan zelfs nog beknopter en suggestiever. Als een tekst aangeeft dat een personage ‘in de trein zit’, zal de lezer waarschijnlijk zijn encyclopedische kennis van het vervoersmiddel gebruiken om er een hele topografisch-chronotopische reisreconstructie bij te verbeelden, met een oorspronkelijke en een bereisde wereld, met transportatie- en haltesettings.[296]

Ik ontken niet dat zulke summiere passages aanleiding kunnen geven tot de topografisch-chronotopische reconstructie die ik heb opgebouwd. Ik kom er dan ook verderop nog op terug. Desalniettemin is het, met het oog op de conceptualisering van de reisroman als geheel, belangrijker om hier te wijzen op uitgebreidere tekstuele manifestaties van de reis. Met ‘uitgebreid’ doel ik op passages die een grotere verteltijd hebben, waarin met andere woorden meer tekst wordt gebruikt om over een reis te verhalen. Terwijl bij beknopte reispassages voornamelijk vragen rijzen met betrekking tot de interactie tussen tekst en lezer, roepen uitgebreide tekstuele manifestaties van een reis andere vragen op die meer te maken met de dynamiek van een vertelling. Die vragen zullen me hier tot een zekere vorm van tekstuele normativiteit nopen.

Samengevat zal ik in wat volgt laten zien dat het voor een reisverhaal belangrijk is dat dat wat ik eerder de chronotopische kern van mijn conceptualisering genoemd heb, namelijk de spatiotemporele accumulatie en beweging, ook nadrukkelijk en gestaag in de tekst weerspiegeld wordt. Alleen zo kan

[294] Je zou het fragment ook meer sterk dyadisch kunnen interpreteren. Het Europese Spanje staat dan tegenover het genoemde ‘America’; de Atlantische oceaan is de natuurlijk-fysische grens.
[295] In genettiaanse termen is er sprake van een ‘sommaire’, waarbij ‘le temps de récit’ korter is dan ‘le temps d’histoire’. Zie hiervoor: Genette (1972, 128-133)
[296] Vgl. bijvoorbeeld de openingszin uit Michael Tophoffs *Vertrektijden* (1968): ‘Of de sfeer in een trein varieert met het uur van de dag – ik weet het niet, het interesseert me niet, op vrijdagavond is het drukker dan anders.’ (5)

een tekst de idee van de reis centraliseren en de reisdynamiek op het niveau van de reconstructie én dat van de tekst brengen. Concreter betekent dat dat ik twee richtlijnen zal vooropstellen. Enerzijds moet een vertelling, niettegenstaande allerlei (potentiële) vormen van 'stolling' in de tekst, steeds weer terugkeren naar de dynamiek van de reis, bijvoorbeeld door te tonen dat een personage in een nieuwe ruimte is beland. Anderzijds moet een lezer mijn opgestelde topografisch-chronotopische model kunnen gebruiken om het merendeel van de tekst (i.e. de verteltijd) als 'reis' te interpreteren. We zullen in het licht daarvan zien dat een lezer mijn model ook meerdere keren kan gebruiken, en bijgevolg een reismultipliciteit kan construeren – iets wat ik vooral in de volgende paragraaf verder zal uitwerken.

Laat ik dit toelichten door in eerste instantie terug te grijpen naar mijn onderscheid tussen transportatie- en haltesettings. Aansluitend bij wat ik toen schreef, zou je kunnen zeggen dat een tekst in ieder geval op twee complementaire manieren de chronotopische reisdynamiek naar het tekstuele niveau zou kunnen brengen: aan de hand van passages die transportatiesettings genereren, of door personages in steeds nieuwe haltesettings te laten belanden.

Voor de tekstuele vorm van passages die *transportatiesettings* genereren, geldt over het algemeen dat ze enerzijds gebruik maken van bewegingswerkwoorden ('rijden', 'gaan', 'lopen', 'fietsen'...; vgl. soortgelijke constructies als 'een tocht maken') en/of verwijzingen naar transportmiddelen (bijvoorbeeld 'het vliegtuig' of 'de auto').[297] Anderzijds tonen ze de spatiotemporele accumulatie ofwel expliciet, door een opeenstapeling van verschillende spatiale beschrijvingen en topografische referenties, ofwel indirect, via tekstuele 'vectorsuggesties' waarbij bijvoorbeeld aangegeven wordt dat een personage zich in eenzelfde richting verplaatst of zich 'voort'-beweegt.[298] Een meer expliciet spatiotemporele transportatiepassage vind je in volgend fragment, uit het eerder genoemde *Tot aan de brug naar nergens* (Van Camp 1987):

> We *rijden* door een charmant *dorp*. Aan beide zijden *ruwe rotsmassieven* die, kapotgevreten door de erosie, naar *besneeuwde pieken* omhoogklimmen. Een vuilwitte gletsjertong hangt uit een firnbekken. Smelt- en regenwater hebben overal diepe kloven uitgeslepen. Gulmit lees ik op een bord. [...] De weg maakt scherpe bochten, passeert *een woest schuimende smeltwaterrivier* waarover een stenen brug spant. We *rijden* een *kale, onbewoonde vallei* in zonder één spriet groen. (31; mijn nadruk)

Een meer indirecte vorm van spatiotemporele accumulatie komt niet alleen tot uiting in een *Odysseia*-vers als 'Vandaar voeren wij verder met droefheid in het hart' (489), maar ook in volgende passage uit Paulo Coelho's bekende *O Alquimista* (1988). In die roman reist de jonge herder Santiago met een karavaan door de Noord-Afrikaanse woestijn van Tanger naar Egypte:

[297] Vgl. wat de talig-cognitieve dimensie betreft Leonard Talmy's (1985, 1991) bekende typologie van *motion verbs* (waaronder Talmy niet alleen bewegingswerkwoorden maar ook positiewerkwoorden rekent). In sommige talen kunnen werkwoorden zowel de 'beweging' uitdrukken als de 'wijze' waarop dat gebeurt – bijvoorbeeld het Engelse *to roll* (en het Nederlandse rollen). In andere talen, zoals het Spaans, worden beweging en wijze vaak gescheiden. Vgl. Kopecka (2006).

[298] Bij sommige transportmiddelen, zoals de trein of het vliegtuig, is die associatie onvermijdelijk.

> De karavaan *vertrok in oostelijke richting*. [...] De woestijn bestond nu eens uit zand, dan weer uit stenen. Als de karavaan bij een rots of rotsmassief *uitkwam*, *trokken* ze er in een grote boog omheen. Als het zand te fijn was voor de hoeven van de kamelen, zochten ze een plek waar het steviger was. Maar *hoeveel bochten en omwegen de karavaan ook moest maken, ze bleef steeds naar hetzelfde punt koersen*. (90-92; mijn nadruk)

Zoals eerder werd aangegeven impliceren *haltesettings* op zichzelf genomen geen spatiotemporele dynamiek.[299] Neem daarvoor een andere scène uit *O Alquimista*, waarin de karavaan bij een oase halt houdt:

> De nieuwkomers werden onmiddellijk naar de stamhoofden van Al-Fayoum gebracht. De jongen kon zijn ogen niet geloven: in tegenstelling tot een put met een paar palmbomen eromheen – zoals hij ooit had gelezen in een geschiedenisboek – was de oase stukken groter dan veel dorpen in Spanje. Ze telde driehonderd putten, vijftigduizend dadelpalmen en daartussenin talloze gekleurde tenten. [...]
> De eerste dag sliep iedereen van vermoeidheid, ook de Engelsman. De jongen was een eind verderop terechtgekomen, in een tent met vijf jongens van ongeveer zijn leeftijd. Het waren echte woestijnbewoners en ze wilden verhalen horen uit de grote stad. De jongen [...] wilde net over zijn belevenissen in de kristalzaak beginnen, toen de Engelsman de tent binnenkwam. 'Ik heb je de hele morgen gezocht', zei hij, terwijl hij hem mee naar buiten nam. 'Je moet me helpen uit te vinden waar de alchemist woont.' [...] 'Misschien kunnen we het beter aan iemand vragen,' zei de jongen. [...] De jongen liep naar een vrouw die bij de waterput een schapenleren zak aan het vullen was. 'Goedemiddag mevrouw. Kunt u mij misschien zeggen waar hier in deze oase een alchemist woont?' vroeg de jongen. De vrouw zei dat ze daar nog nooit van gehoord had en liep weg. [...] Ten slotte daagde er een meisje op dat niet in het zwart gekleed was. [...] Op hetzelfde moment was het alsof de tijd stilstond en de ziel van de wereld zich met geweld openbaarde aan de jongen. [...]
> De volgende dag keerde de jongen terug naar de put om te wachten op het meisje. [...] Iedere dag ging de jongen naar de put om op Fatima te wachten. [...] Toen hij al bijna een maand in de oase zat, riep de karavaanleider alle reizigers bijeen voor een vergadering. 'We weten niet wanneer de oorlog zal eindigen en kunnen niet verder reizen,' zei hij. [...] De mensen verspreidden zich. De jongen ontmoette die middag Fatima weer en vertelde over de vergadering. (104-113)

Naast beweging ('liep', 'daagde op'...) wordt in het fragment ook stilstand gesuggereerd ('slapen', 'zitten', 'wachten'). Van een reisvector is geen sprake – getuige daarvan bijvoorbeeld de dagelijkse terugkeer van Santiago naar de waterput.

Door de combinatie van verschillende haltesettings kan een tekst wel reisdynamiek genereren. Net als bij de eerder beschreven expliciete spatiotemporele accumulatie maakt een tekst dan aan de hand van spatiale beschrijvingen, toponiemen... duidelijk dat het om verschillende topografische locaties gaat. Bij Coelho is 'de oase' met 'driehonderd putten' voor Santiago de eerste belangrijke haltesetting sinds 'Tanger', waar hij in een kristaalzaak werkte. Van Camps busrit begint dan weer in de stad 'Gilgit' (26), houdt halt op onder meer 'een idyllisch plekje onder schaduwrijke abrikozebomen' (26), in 'een adembenemend groot berglandschap' (27) en bij een overstroomde 'gletsjerrivier' (44), alvorens in het 'boerengat' 'Sost' (46) aan te komen.

[299] Ik zal deze stelling later nog nuanceren.

Zeker bij de tekstuele weergave van subkosmoi wordt de haltesetting meestal niet alleen spatiaal beschreven. Daarmee bedoel ik dat behalve de ruimtelijke vormgeving ook andere aspecten van een bepaalde plaats – haar socioculturele inrichting, haar bewoners, haar geschiedenis... – direct of indirect tekstuele aandacht krijgen. Bij Coelho wordt de karavaan bijvoorbeeld al snel 'omringd door kinderen, die nieuwsgierig keken naar de dieren' (105) en wordt aangegeven 'dat oases als neutraal gebied beschouwd werden, omdat er hoofdzakelijk vrouwen en kinderen woonden' (105). In een 18de-eeuws utopisch reisverhaal als Ludvig Holbergs *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (1741) is die beschrijving nog wat extremer. Wanneer Klaas Klim in Potu is aangekomen, krijgen we niet alleen een hele uiteenzetting over 'den aart des landschaps Potu' (89), maar bijvoorbeeld ook over 'den Godsdienst des volks Potu' (98), 'den Staatkunde' (109) en 'de Letter-oefeningen' (423).

Je zou het voorgaande nog anders kunnen omschrijven: bewegingswerkwoorden en transportreferenties, indirecte vectorsuggesties en referenties aan/ beschrijvingen van andere plaatsen zijn belangrijke ingrediënten van een vertelling om de spatiotemporele reisdynamiek op het niveau van de tekst te brengen. De expliciete spatiale referenties zou je misschien wel het belangrijkst kunnen noemen. Sommige teksten blijken de spatiotemporele dynamiek immers vooral op te wekken aan de hand van zulke spatiale omschrijvingen. Een goed voorbeeld daarvan zijn reisdagboeken, zoals het cahier van Modest Tsjaikovski uit Arthur Japins roman *Kolja* (2017). De hoofding van iedere dagboekpassage suggereert steevast dat we ons op een andere locatie bevinden, maar de feitelijke verplaatsing tussen die steden wordt niet altijd verhaald:

> *Grankino, Oekraïne*
> *12 december 1875*
>
> De jongen gezien. Het zal niet meevallen. Zijn wereld is klein en angstig. [enz...]
>
> *Parijs, Franse Republiek*
> *20 januari 1876*
>
> Goocheltrucs, gekke bekken, snoepgoed, alles haal ik uit de kast om oogcontact te krijgen. [enz...] (30 & 60)

Ook in meer experimentele teksten – die, zoals we later nog zullen zien, niet toevallig vaak de thematische spanning tussen stilstand en beweging op scherp stellen – kunnen het vooral referenties aan steeds verschillende ruimtes zijn die de spatiotemporele dynamiek genereren. In Italo Calvino's *Le città invisibili* (1972) bijvoorbeeld, krijg je weliswaar bewegingswerkwoorden in de passages aan het hof van Kublai Kahn, maar het is vooral de aaneenschakeling van verschillende stadsbeschrijvingen in de andere hoofdstukken die voor de eigenlijke reisdynamiek in de tekst zorgt:

> Clarice, een roemrijk stad, heeft een woelige geschiedenis. Meerdere malen raakte het in verval en bloeide het weer op. [...]
>
> Er is geen stad meer geneigd van het leven te genieten en inspanningen te ontvluchten dan Eusapia. En om de sprong van leven naar dood minder bruusk te maken hebben de inwoners onder de grond een precieze kopie van hun stad gebouw. [...]
>
> In Bersabea heerst dit oude geloof: dat er in de hemel nog een Bersabea bestaat, waar de deugden en de hoogste gevoelens van de stad toeven, en dat als het aardse Bersabea het hemelse Bersabea als voorbeeld neemt, het er dan een eenheid mee zal vormen. [...] (111-116)

Je zou in dat opzicht kunnen refereren aan wat Lars Bernaerts (2017, 65) 'a succession of spatial snapshots' noemt. Bernaerts ziet die verteltechniek als een pendant van 'motion verbs' om een 'movement through space' (65) te genereren. Ze komt volgens hem tot uiting in een scène uit Ivo Michiels' roman *Orchis Militaris* (1968). Daarin wordt een blinde man door een naamloze vrouw rondgeleid in een stad, waarbij de vrouw achtereenvolgens de verschillende plaatsen beschrijft die ze voorbijlopen:

> Toen vroeg hij opnieuw: wat zie je nu? De brug, zei ze, we zijn nu vlak bij de brug gekomen. [...] Toen vroeg hij opnieuw: wat zie je nu? Een man, zei ze. Hij is zopas uit een auto gestapt. [...] Toen vroeg hij opnieuw: wat zie je nu? De barakken, zei ze. En geen levende ziel eraan of omtrent. [enz...]. (95-98)[300]

Bernaerts noemt de scène niet expliciet een 'reis'; voor mij is ze dat in ieder geval wel.[301] Michiels maakt weliswaar ook gebruik van bewegingswerkwoorden/-constructies om het beeld van de reis te genereren. Zo lezen we bijvoorbeeld dat een man 'een eindweegs met hen *opliep'* (87; mijn nadruk), dat het duo 'op een paar passen na de brug *genaderd* [was]' (95; mijn nadruk), en dat het meisje de jongen aanmaant om 'gauw door [te] *lopen'* (97; mijn nadruk). Dat gebruik van bewegingswerkwoorden is niet onlogisch: mochten ze ontbreken, dan zou je er voor de reconstructie van bovenstaande fragmenten niet per definitie vanuit moeten gaan dat de personages in beweging zijn.

De voorgaande uiteenzetting kan op een aantal manieren geproblematiseerd worden, en dan vooral in het licht van wat je de globale tekstdynamiek zou kunnen noemen. Voor die dynamiek is het namelijk bijzonder belangrijk op welke manier de 'verteltijd' precies wordt ingedeeld: welke aspecten van het (gereconstrueerde) verhaal krijgen welke tekstuele aandacht toebedeeld? Heel wat voorbeelden suggereren in ieder geval dat in extensieve reisvertellingen de scènes die zich afspelen op een bepaalde haltesetting vaak meer verteltijd in beslag nemen dan de transportatiescènes.[302] In het licht van de idee

[300] In eerste instantie is het meisje blind en wordt zij rondgeleid door een man aan wie ze vragen stelt. Ik kom op die wisseling van perspectief later in dit proefschrift nog terug, wanneer ik Michiels' diepgaander bespreek.
[301] In tegenstelling tot was bij Japin en Calvino het geval is, lijkt het hier niet om een opeenstapeling van halte-settings maar van transportatiesettings te gaan.
[302] Dat blijkt bijvoorbeeld ook uit een reisverhaal als de *Odysseia*. De passages die zich afspelen in 'de hoog gelegen stad van Lamos, Telephylos, in het land van de Laistrygonen' (502) en op 'het eiland Aia' (503), nemen respectievelijk 50 en 440 verzen in beslag; de eigenlijke verplaatsing maar zes. De prozavertaling van die verzen luidt: 'Zij, met de dood voor ogen, deden allen tezamen hoog opspatten het zeeschuim. Gelukkige ontvluchtte mijn schip de overhangende rotsen en bereikte de volle zee: maar alle anderen kwamen daar om. Tegelijk verheugd

van plotontwikkeling lijkt dat vanzelfsprekend: haltesettings zijn immers plaatsen waar de reiziger nieuwe personages ontmoet, allerlei gebeurtenissen meemaakt...

De tekstuele manifestatie van de haltesetting draagt echter ook een potentieel 'probleem' in zich. Zoals het oasefragment uit Coelho's *O Alquimista* (1988) illustreerde, verdwijnt de reisdynamiek bij één enkele haltescène in principe even naar de achtergrond. Je zou daarom kunnen stellen dat hoe meer verteltijd een tekst aan eenzelfde haltesetting spendeert, hoe minder sterk de spatiotemporele accumulatie en beweging op het niveau van de tekst weerspiegeld wordt. Een boek als Simon Vestdijks *De kellner en de levenden* (1949) kan dat illustreren. In de eerste twee hoofdstukken lezen we hoe twaalf personages vanaf een flatgebouw in een auto annex 'touringcar' (13) naar een 'schel verlichte bioscoop' (30) worden gereden, die fungeert als hiernamaals (vgl. Vervaeck 2006, 267-312). Via een 'labyrint van vervallen gangen' (63) en met 'liften' (33) gaat het naar een 'bibliotheek' (64), waarna ze aan het einde van het tweede hoofdstuk in een soort 'spoorwegemplacement' (67) belanden. De hoofdstukken 3 tot 9 spelen zich daar af, meer bepaald in de wachtkamer van dat spoorwegemplacement, waar ze onder meer reflecteren over God en het Laatste Oordeel. Pas in de laatste twee hoofdstukken vervolgen ze hun reis.

Doordat de personages een groot deel van het boek in diezelfde haltesetting van het spoorwegemplacement verblijven, is de spatiotemporele dynamiek van de reis veel minder op het niveau van de tekst aanwezig. Een nog extremer voorbeeld daarvan zou een hypothetische alternatieve versie van Odysseus' *nostos*-verhaal zijn. In die versie zou Odysseus zijn hele tocht in enkele zinnen samenvatten maar bijzonder uitgebreid ingaan op (bijvoorbeeld) zijn verblijf van één maand op het Aiolisch eiland, in het paleis van koning Aiolos. Ook dan zou de reisdynamiek in zijn vertelling veel minder aanwezig zijn.

Er is een uitzondering denkbaar op die regel: wanneer Odysseus op het Aiolisch eiland zelf nog een grote tocht zou maken die hij wel uitgebreid zou verhalen. In het verlengde van wat ik eerder schreef, zou dat impliceren dat de lezer (echo's van) de topografisch-chronotopische reconstructie binnen dezelfde haltesetting kan herkennen. In Vestdijks roman zie je dat ten dele terug in het zesde hoofdstuk, waar Richard Haack de wachtkamer verlaat en een uitstapje maakt over 'de brug naar het 500e perron' (165). Op dat moment kan de lezer op een lager spatiaal niveau opnieuw halte- en transportatiesettings creëren, die er op het tekstuele niveau voor zorgen dat de spatiotemporele dynamiek weer in de vertelling aanwezig is.

Meer in het algemeen wil ik wat betreft mijn leidraad en conceptualisering volgende 'voorwaarde' aangeven: een (extensieve) tekst moet, over het geheel van de verteltijd, *regelmatig terugkeren naar de reisbeweging, naar de spatiotemporele reisdynamiek*. Daarmee bedoel ik dat het verhaal te gepasten tijde het personage (vectorieel) in beweging moet tonen (vgl. de transportatiesettings) of op een nieuwe plaats moet laten belanden (vgl. de haltesettings). Doet hij dat

over onze redding en bedroefd over het verlies onzer vrienden zetten wij de reis voort, totdat wij kwamen op het eiland Aia.' (503)

niet, dan wordt de reisdynamiek zodanig 'gestold' dat het verhaal, althans voor mij, geen reisvertelling meer kan genoemd worden.

Dat idee van 'tekstueel terugkeren' naar de reisdynamiek is om nog een andere reden van belang. Iedere vertelling bevat immers heel wat bouwstenen die niet noodzakelijk betrekking hebben op (nieuwe) ruimtelijke omschrijvingen of op bewegingen van personages: gesprekken tussen personages, bijvoorbeeld, of reflecties van de protagonist.[303] Ook om die reden is het van belang dat de tekst regelmatig terugkeert naar de spatiotemporele dynamiek. Neem in dat opzicht de recente Nederlandse toekomstroman en *road novel De goede zoon* (2018) van Rob van Essen. In die roman rijdt een naamloze ik-figuur met zijn oud-collega Lennox met de auto richting een andere vroegere kennis, Bonzo/ De Meester, die 'zijn geheugen kwijt is' (21). Onderweg reflecteert de ik-verteller veelvuldig en de twee voeren ook gesprekken, waardoor een stolling van de spatiotemporele dynamiek kan optreden. Doordat de personages echter regelmatig halthouden in (verschillende) hotels en wegrestaurants en doordat de vertelling vaak – niet zelden aan het begin van ieder hoofdstukje – refereert aan het autorijden en het veranderende landschap, wordt gegarandeerd dat de reisdynamiek continue in de tekst aanwezig is:

> [3.IV] Als reusachtige vitrages trekken regenvlagen van links naar rechts over de snelweg en de weilanden. Het landschap begint te veranderen, langzaam komt er reliëf in, zachte glooiing, ronde heuvels, de grafheuvels van de reuzen die de regenvitrages hebben opgehangen; daarna grotere heuvels, met hier en daar een rijtje natte bomen. [...] Wat zit je te kijken, vraagt Lennox. Misschien zouden we weer eens samen naar een museum moeten gaan, zeg ik. [enz.]
> [3.V] Hoeveel regen kan een landschap verdragen? De ruitenwissens blijven gaan, het heuvellandschap is ondertussen minder tijdloos geworden, we komen langs grotere steden, industriegebieden, alles doorweekt, natte schoorstenen, natte afritten, natte opritten, natte auto's, sissende autobanden. Lennox schraapt zijn keel. Je begrijpt hopelijk wel dat je hier niet over mag schrijven. Over waar we het net over hadden? vraag ik, over inloggen in elkaars gedachten en zo? [enz.]
>
> [3.VI] Ik sta voor het raam van mijn hotelkamer en blaas mijn meditatiekussen op. Opeens heb ik behoefte om op dat kussen te zitten. [enz.] (161-176)

Sommige types tekstpassages compliceren mijn eerdere 'basale' topografisch-chronotopische reconstructie nog wat sterker aan de andere. Het zijn interpolaties, die aan de ene kant nauw verbonden zijn met de idee van een reisvertelling maar tegelijkertijd een sterk (potentieel-)digressief karakter hebben. Daarenboven kunnen ze de lezer zelfs wegvoeren van de eigenlijke tijdruimtelijke setting van de reis. Ik noem vier van zulke interpolaties, die niet strikt van elkaar te scheiden zijn:

1. In het verlengde van de dialoog is er, ten eerste, de *ingebedde vertelling* (vgl. Adams 1983, 210). Bij een ingebedde vertelling vertelt de reiziger zelf of een van de figuren die hij op zijn reis ontmoet, een relatief uitgebreid (en vaak coherent) verhaal. Dat verhaal kan zich in een andere tijd afspelen, kan de achtergrondgeschiedenis van een bepaald personage omvatten of kan zich in een of andere verzonnen verhaalwereld afspelen.[304] Aansluitend bij de

[303] Ze kunnen dat uiteraard wel doen: ik kom daar verderop op terug.
[304] Wanneer een personage aan het woord komt die niet de verteller op het hoogste niveau is, gaat het om een intra(-intra-...)diëgetische vertelinstantie (Herman & Vervaeck 2019, 88-90).

ingebedde vertelling zijn er ook *ingelaste vertellingen* mogelijk. In tegenstelling tot bij de ingebedde vertelling is er dan geen sprake van een sprekende vertelinstantie (de reiziger is in principe wel de externe/ interne focalisator van het fragment). Je kan hier denken aan een ingelast dagboekfragment of een geïnterpoleerde brief (vgl. Herman & Vervaeck 2019, 95).[305]

2. Ten tweede is er de *herinnering* aan of *terugblik* op een of andere gebeurtenis/periode – in het bijzonder uit een ver verleden, uit een andere 'historische tijd' dus. We zullen nog zien dat de band tussen de reis en de herinnering van velerlei aard is. Locaties die een personage onderweg betreedt kunnen bijvoorbeeld herinneringen oproepen aan het verleden. En meer in het algemeen wordt wel eens gezegd dat bewegingen van het lichaam en van de geest nauw met elkaar verbonden zijn: 'Om vanbinnen in beweging te komen, moet ook de buitenkant bewegen' (Hulst 2014, 18).
3. Aansluitend bij de cognitieve dimensie van de herinnering zijn er, ten derde, *dromen en fantasieën*. Die kunnen, zoals Marie-Laure Ryan (1991a, 119) aangeeft, een nieuwe wereld of een ander universum genereren.[306]
4. Tot slot zijn er *uitgebreide reflecties en associaties*. Een reiziger kan naar aanleiding van de betreden ruimtes of de gebeurtenissen op de reis over allerlei zaken extensief reflecteren. Dit type sluit aan bij de eerder genoemde spatiale beschrijving, die op zichzelf genomen ook digressief kan zijn – denk aan het voorbeeld van *Nicolaii Klimii Iter Subterraneum* (Holberg 1741).

Het is mogelijk dat verhalen bijzonder veel verteltijd aan zulke interpolaties besteden. Daardoor dreigt de spatiotemporele reisdynamiek erg sterk naar de achtergrond te verdwijnen en lijkt de relevantie van het topografisch-chronotopische model onder druk te komen staan – net zoals dat het geval is wanneer een vertelling uitvoerige aandacht besteedt aan eenzelfde haltesetting. Die potentiële stolling blijkt bijvoorbeeld uit reis-raamvertellingen zoals *The Canterbury Tales* (14de eeuw). In de verteltijd van Chaucers boek wordt aan de eigenlijke reisvertelling (de bedevaart van London naar Canterbury) nauwelijks aandacht besteed, terwijl de ingebedde vertelling die de reizigers vertellen wél bijzonder uitgebreid aan bod komt. Twee voorbeelden van reis-raamvertellingen uit de Nederlandse literatuur zijn Aya Zikkens *Hut 277* (1962) en Frans Kellendonks *De nietsnut. Een vertelling* (1979). In Zikkens boek reist een naamloze schrijfster met een boot naar Israël. Die verhaallijn krijgt iets meer aandacht dan de reis bij Chaucer, maar ze is nog steeds ondergeschikt aan de vele ingebedde verhalen in het boek. Onderweg voert de schrijfster immers gesprekken met haar zes hutgenoten, die haar de hele roman lang

[305] In sommige gevallen zou je van een combinatie van de twee kunnen spreken, bijvoorbeeld als een vertelinstantie beslist een gedicht voor te dragen dat ook als dusdanig in het boek wordt ingevoegd.
[306] Ryan (1991a, 119) noemt zulke mentale constructies 'F-Universes'. Naast fantasieën en hallucinaties (die aansluiten bij dromen) vallen ook 'fictional stories told to or composed by the characters' (119) volgens haar onder deze categorie.

‘de verhalen over hun leven in flarden’ (11) vertellen. In de zes hoofdstukken van het boek staan die zes gesprekken centraal. Het hoofdstuk over ‘Judith’ begint bijvoorbeeld als volgt:

> ‘Ik ben nu achtendertig,’ zei Judith. Na haar tweede glas cognac begon ze meestal zonder enige inleiding te praten. ‘Tot mijn vijfendertigste bleef ik thuis. Ik heb nooit willen trouwen. Het was ondenkbaar, zie je, dat ik onze vier-eenheid zou kunnen doorbreken, die gehate en geliefde vier-eenheid: vader, moeder, Granny en ik.’ Het waren eigenlijk zelden gesprekken die ik met Judith voerde, maar monologen van haar kant met een enkel, snel door haar weggewuifd, gebaar van mij er tussendoor. Soms luisterde ik uren achtereen naar haar omdat ik was geboeid. Al snel leerde ik het af haar vragen te stellen. Dat verbrak de spanning, ze zweeg dan opeens of liep weg. ’s Avonds laat zaten we aan de bar. [...] Het haar dat ze vrij lang droeg was rood, ze sprak zacht, snel en opgewonden. ‘We woonden in het Zuiden van Engeland tot Granny stierf. [...]’
> (73-74)

In *De nietsnut* onderneemt Frits Goudvis ‘een soort pelgrimstocht’ (11) met de auto van Amsterdam naar Hotel Eden te Mohrbach-St.-Hubert. Zijn vader is er gestorven door moord dan wel door zelfmoord (de vraag die centraal staat in een nakende rechtszaak waar Frits moet getuigen). Dat kaderverhaal komt vooral aan het begin en aan het einde van het boek aan bod. Onderweg worden herinneringen aan vroeger ingelast, die Frits al dan niet volledig aan zijn reisgenoot Ben (een lifter) vertelt.[307] In veel van die herinneringen voert Frits op zijn beurt gesprekken met andere personages over zijn vader – met zijn moeder op de dag van de begrafenis, met zijn oom Richard en met de psychiater Willem Kieft. Die nadrukkelijk vormelijke opzet sluit aan bij Frits’ wens om zijn ‘verbrokkelde herinneringen die [hij] onmogelijk tot een geheel kon passen’ (6) en die ‘te echt gebeurd’ zijn om te vormen tot een ‘verhaal’ met ‘samenhang’ (28), waarin zijn vader enige ‘genade’ krijgt (106). ‘Ik moet een vorm vinden voor zijn leven, ik moet er een verhaal van maken’ (80), zegt hij, de ‘feiten blijven in me rammelen zolang ze niet in een verhaal zijn gezet’ (30).[308] Het verhaal van een reis reikt in dat opzicht in ieder geval één kader aan dat voor enige samenhang zorgt.

Je zou die kwestie van de verteltijd nog wat kunnen veralgemenen. Neem bijvoorbeeld Arnon Grunbergs roman *Tirza* (2006). Vanuit het topografisch-chronotopische model zou je in ieder geval één ietwat uitgebreidere reisvertelling in die roman kunnen ontwaren: Jörgen Hofmeesters reis naar Namibië. Die reis is tegelijkertijd een zoektocht naar Tirza én een poging te ‘verdwijnen’ (483). Hoewel de lezer tijdens die passage in het boek de werkelijke gebeurtenissen te lezen krijgt – Jörgen heeft zijn dochter en haar vriend vermoord – neemt de scène slechts een beperkt deel (ongeveer 1/3de) van de verteltijd van het boek in beslag.

---

[307] Aan het begin stelt Frits: ‘Ik weet dat ik een bezopen toon aansla. [...] Maar ik kan het allemaal uitleggen. Je moet het me laten vertellen, het is een lang verhaal.’ (11) Niet veel later lezen we echter: ‘We hadden intussen anderhalf uur in elkaars gezelschap vertoefd en elkaar nauwelijks aangekeken, niet meer dan de hoogst noodzakelijke woorden gewisseld. Net toen ik had aangekondigd hem alles te zullen vertellen waren we een stortbui binnengereden.’ (26) Ook elders blijkt Ben niet erg in het verhaal van Frits geïnteresseerd: ‘Waar ik [na deze rit] aan terug zal denken’, zegt Ben, ‘is hoofdpijn. En aan een zeurstem die tegen mijn rug iets onduidelijks probeert te vertellen.’ (79)

[308] Frits beseft uiteindelijk dat hij daarvoor een beroep moet doen op zijn verbeelding: hij moet de samenhang ‘verzinnen’ (106).

Om al de bovenstaande redenen wil ik aan mijn conceptualisering van de reisvertelling nog een tweede adagium toevoegen. Naast het feit dat een tekst regelmatig moet terugkeren naar de spatiotemporele dynamiek, *moet de lezer mijn topografisch-chronotopische leidraad ook kunnen gebruiken om het merendeel van de verteltijd als reis te reconstrueren*. Die twee bepalingen gelden niet alleen voor de extensieve reisvertelling an sich, maar *ook voor de reisroman als geheel*. Enkel die teksten die aan die twee voorwaarden voldoen, beschouw ik als imaginaire reisverhalen en zal ik in dit proefschrift aan bod laten komen.

Toch betekent dat niét dat romans als Zikkens *Hut 277* of Kellendonks *De nietsnut*, waarin nadrukkelijk dialogen, ingelaste vertellingen of herinneringen aanwezig zijn, per definitie niet als reisverhaal gelden. Niet alleen is het mogelijk dat een roman een beperkt primair kader heeft waarin niet gereisd wordt, terwijl het merendeel van het boek een ingebedde reisvertelling omvat. In het verlengde van de herkenning van spatiotemporele accumulatie op verschillende spatiale niveaus, geldt namelijk ook dat de lezer mijn leidraad *meerdere keren kan toepassen*, op verschillende (narratieve, temporele) niveaus of binnen verschillende (uitgebreide dan wel beknopte) tekstpassages. Op die manier kan hij/zij meerdere reizen in een roman reconstrueren: een reis in het 'heden', maar ook reizen in herinneringen, in ingebedde verhalen, door andere personages... Meer nog, we zullen in de volgende paragraaf zien dat net heel wat imaginaire reisverhalen zo'n reismultipliciteit omvatten. Net daarom is dit een bijzonder belangrijke nuance bij mijn eerdere uiteenzetting. Om hier alvast een voorbeeld van die reismultipliciteit te geven: bij Zikken zou je verschillende verhalen, waaronder dat van Ruth (107-133), die met haar man en zoon ooit naar Israël is gereisd, als reisvertelling kunnen reconstrueren. Daardoor wordt de reisdynamiek van het gehele boek alsnog gewaarborgd en kan je de roman wel degelijk als imaginair reisverhaal beschouwen en bestuderen.

Het bovenstaande maakt duidelijk welke teksten onder de vlag van het imaginaire reisverhaal kunnen geëxploreerd worden en welke niet – of, anders gezegd, welke teksten voor mij tot de generische ruimte van de reisroman behoren en welke daarbuiten vallen. Hugo Claus' *Omtrent Deedee* (1963) bijvoorbeeld, kan je maar moeilijk topografisch-chronotopisch als reisroman reconstrueren. Het boek speelt zich de hele roman lang af in het fictieve West-Vlaams dorpje Memmel, en dan nog hoofdzakelijk in de pastorij, waar de familie Heylen samenkomt. Van een uitgezaaide spatiotemporele dynamiek is dus geen sprake.

Kader Abdolahs *Salam Europa!* (2016), daarentegen, kan wel duidelijk als imaginair reisverhaal gelden. In het meer dan 400 pagina's tellende boek vertelt en reconstrueert een Nederlandse docent Oriëntalistiek, Sjeed Damal, de tocht van een Perzische sjah, die in de 19de eeuw vanuit Perzië naar Europa reist. De roman wisselt tussen de vertelling in het heden en die in het verleden. Vooral de zogenaamde 'hekajats' over de sjah, die het merendeel van de verteltijd in beslag nemen, zorgen ervoor dat de spatiotemporele accumulatie en reisbeweging over de hele roman wordt uitgezaaid. We keren er telkens naar terug, waarbij we ons steeds in een volgende fase van de reis bevinden en vaak ook op een

nieuwe locatie.[309] Een dergelijke opzet zou in principe al volstaan om als reisroman te gelden, en in het heden vinden we dan ook niet één dominante extensieve reisvertelling terug. Toch kan je, aansluitend bij de idee van de reismultipliciteit, in dat heden wel meer summiere passages topografisch-chronotopisch als reis reconstrueren. Met zijn studente Iris rijdt Sjeed bijvoorbeeld naar plaatsen waar de sjah en zijn gevolg ooit geweest zijn (zoals Keulen en Parijs); er wordt verwezen naar enkele historische reizen (zoals Stalins bezoek aan Teheran); én we lezen over de vele hedendaagse Syrische vluchtelingen die 'met duizenden tegelijk hun land uit[vluchten] en proberen via Turkije met krakkemikkige rubberboten Griekenland te bereiken om voet op Europese bodem te zetten. (150).

Minder voor de hand liggend is een boek als Willem Elsschots *Het dwaallicht* (1946). Intuïtief zou je misschien niet geneigd zijn dat boek een 'imaginair reisverhaal' te noemen. Je zou echter Frans Laarmans' tocht door Antwerpen als spatiotemporele reis kunnen reconstrueren, net als een roman als die van Abdolah of Dantes reis door het hiernamaals. Laarmans' tocht begint als een Odysseus-achtige *nostos* 'naar huis' (73) maar wordt al snel een 'tocht met hindernissen' (97) samen met drie Afghanen op zoek naar 'Maria'. [310] De halte- en transportatiesettings volgen elkaar daarbij gestaag op. Het gaat van de krantenwinkel (73) naar de tram(halte) (78). Lopend 'in de richting van de derde rechts' (79) en 'de tweede links' (80) tot bij de 'bloemenwinkel' (81), gaat het naar 'nummer 15' in de Kloosterstraat, 'een winkel [...] waar niets anders te koop is dan vogelkooien' (84). De politie stuurt hen vanaf het politiebureau (92) via de 'tweede rechts en eerste links' (98) richting het 'Carlton Hotel' (98), waar de spatiotemporele reisdynamiek even stolt. Aangezien Maria ook daar niet te vinden is, lopen zij door de 'leeggestorven stad' (113) richting 'de werf' (115). Daar nemen Frans en de Afghanen afscheid. Laarmans loopt wel nog door de 'Lange Ridderstraat' (118) tot bij het nummer 'Eenenzeventig' (118) – ook al maant hij zichzelf aan: 'Loop door.' (119)[311]

Ik doe hier alsof het onderscheid tussen reisverhalen en niet-reisverhalen een zwart-witkwestie is, maar dat is niet het geval. Aan het begin van dit hoofdstuk gaf ik al aan dat ik een meer dynamische blik wil hanteren. Over sommige romans, zoals bijvoorbeeld het eerder genoemde *De kellner en de levenden* (Vestdijk 1949), zou je kunnen discussiëren. Ik beschouw het boek, vooral dankzij het uitstapje

[309] Samen met de sjah bezoeken we locaties in Rusland (o.a. Saratov (57) , Moskou (75) en Sint-Petersburg (99)); Polen (i.h.b. Warschau (141)), Duitsland (o.a. Berlijn (159), Essen (194) en Keulen (204)), België (i.h.b. Brussel (230)), Nederland (o.a. Rotterdam (270), Den Haag (282) en Amsterdam (315)), Engeland (i.h.b. Londen (328)) en Frankrijk (i.h.b. Parijs (385)). Er zijn ook scènes waarin de sjah met de koets over de Russische steppe (42) trekt, waarin we met de trein in een 'gloednieuwe, Duitse keizerlijke treincoupé (156) en langs Vlaamse 'landerijen vol maïskolven' (258) rijden, en waarin we varen we met de boot op 'de territoriale wateren van Groot-Brittannië' (323).

[310] Vanuit topografisch oogpunt kan je de oorspronkelijke en bereisde wereld anders reconstrueren voor Laarmans en de drie Afghanen. Voor Laarmans is de oorspronkelijke wereld zijn thuis (vgl. de cyclische *nostos*-vector), en het Antwerpse havenkwartier de gematigd dyadische bereisde wereld. Voor de Afghanen is er een sterk dyadische structuur: hun thuis (Indië, meer bepaald 'het hooggebergte bij de grens van Turkistan' (104)) staat tegenover de bereisde wereld, Antwerpen. Ook het schip de *Dheli Castle*, waaraan uitvoerig gerefereerd wordt en waar de Afghanen heel wat van hun tijd doorbrengen, zou als oorspronkelijke wereld kunnen gelden.

[311] Alsof dat nog niet genoeg is, vertellen de drie Afghanen ook over hun tochten op zee (104-105), terwijl Laarmans zich herinnert hoe hij zelf ooit 'door het hart van Bombay slenter[de], lusteloos en gebroken' (78), 'op zoek naar het nestje van Fathma' (119).

van Richard Haack halverwege de stationsscène, toch als imaginair reisverhaal. Dat neemt niet weg dat een andere lezer die mijn leidraad toepast, een andere generische beslissing kan nemen. Zoals hier al aan het begin aangegeven, geldt sowieso dat mijn leidraad niet louter aanzet om teksten al dan niet als reisverhaal te 'klasseren', maar ook en vooral lezers helpt om interpretatief inzicht te verwerven in het reiskarakter van een vertelling.

Ik wil hier nog twee andere vormen van dynamiek in mijn model binnenbrengen. Ze liggen min of meer in het verlengde van de twee adagia die ik eerder opstelde. Het eerste punt, waarop ik eerder al alludeerde, betreft dat wat ik *dyadische wereldverhalen* zou willen noemen. Het zijn verhalen die aansluiting vinden bij reisverhalen met een sterk dyadische, topografische structuur. Echter, in tegenstelling tot die reisverhalen is er hier in de tweede subkosmos niet nadrukkelijk sprake van chronotopische en tekstuele spatiotemporele dynamiek. Eenvoudig gesteld: het gaat om romans waarin een personage in een andere wereld belandt, maar hij of zij bereist die wereld niet.

Aansluitend bij wat sommige onderzoekers van non-fictionele reisliteratuur schreven (Youngs 2013; Wester 1992), zijn veel van zulke dyadische wereldverhalen romans waarin personages voor hun vakantie, voor hun werk of om een andere reden 'langdurig op een andere plaats verblijven'.[312] Je ziet zo'n opzet regelmatig terug in korte(re) verhalen als Els Moors' 'Aan de voet van de berg' (in: *Vliegtijd*, 2010), maar ook in romans als Marnix Gijsens *Joachim van Babylon* (1947) en Adriaan van Dis' *Tikkop* (2010). Eerder wees ik daar in de inleiding ook al op in mijn bespreking van ('sub')genres als de koloniale roman, de migratieroman of de robinsonade.[313] Voorts vind je een dergelijke opzet regelmatig in *fantasy*-romans. Daarin scheidt een ontologische grens de menselijke wereld van een magische wereld, maar fungeert die laatste louter als 'haltesetting' waar de personages allerlei avonturen beleven. Je kan in dat opzicht denken aan internationale boeken als J.K. Rowlings *Harry Potter*-reeks (1997-2007). Hoewel er in de eigenlijke Zweinsteinpassages af en toe echo's van reisvectoren terug te vinden zijn,[314] is van een echte spatiotemporele accumulatie geen sprake.[315]

Ik neem zulke romans in principe niet op in mijn corpus: ze hebben voor een deel dan ook een eigen (generische) identiteit. Tegelijkertijd meen ik wel dat ze nauw verwant zijn aan het imaginaire reisverhaal zoals ik het hier geconceptualiseerd heb. Ze bevinden zich meer aan de rand van de

[312] Vgl. in dat opzicht Patricia Craigs inleiding op de bloemlezing *The Oxford Book of Travel Stories* (1996). Daarin beschrijft ze, in het licht van Anthony Trollopes *Tales of Many Countries*: 'These Tales, in common with a lot of other Victorian fiction set abroad [...] tend to get the protagonist into the foreign setting and then merely recount an episode in the life of some distinctive person encountered there: nothing to do with travel in any sense. A travel story is not, strictly speaking, a holiday story, or an expatriate story, or a story about the inhabitants of a foreign country.' (xi)

[313] Zie daar: paragraaf 3.4.1.

[314] Meestal aan het einde van de boeken, wanneer Harry (en de anderen) bijvoorbeeld op zoek gaan naar de Steen der Wijzen (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997), de Geheime Kamer betreden (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1998) of in het Ministerie van Toverkunst binnendringen (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 2003).

[315] Dat geldt voor de eerste zes romans. De zevende roman (2007), die de zoektocht naar Voldemorts *horcruxes* omvat, heeft wél nadrukkelijk een reisstructuur (van het gematigd dyadische type).

generische ruimte.[316] Gezien die verwantschap vind je in zulke teksten niet zelden een aantal van de generische dimensies terug die ik in de rest van dit proefschrift bespreek – niet in het minst facetten als de buitenstaander en de maatschappelijke, dyadische reflectie. Het kan, kortom, soms de moeite lonen om mijn leidraad ook op zulke teksten toe te passen.

Ik voeg nog daar nog een kanttekening aan toe. De voorwaarde die wil dat een personage bij een sterk dyadische reis die wereld doorreist, geldt enkel als die topografische structuur extensief over de hele vertelling wordt uitgezaaid. Wanneer een roman verschillende reizen met elkaar combineert, kunnen zowel meer extensieve als meer summiere passages opduiken, en met name die laatste kunnen ook 'gewoon' sterk dyadisch zijn. Het kan bijvoorbeeld gaan om een personage dat, terwijl hij een avontuurlijke trektocht door Schotland maakt, zich kort (in enkele zinnen) herinnert hoe hij ooit op luilekkervakantie is geweest in Spanje en later op diezelfde tocht, in een café, een soortgelijk kort verhaal van een klant hoort. Uiteindelijk is het bij reismultipliciteit zo dat niet louter de extensieve reisvertelling, maar ook de opeenvolging van verschillende reizen mee voor spatiotemporele dynamiek zorgt, omdat de tekst steeds 'terugkeert' naar personages die vectorieel in beweging zijn (vgl. infra).

Een tweede vorm van dynamiek, die eveneens een bredere reikwijdte van mijn generisch model impliceert, sluit aan bij mijn eerdere voorbeeld van Grunbergs *Tirza* (2006). Ik neem zo'n boek niet in mijn studie van het imaginaire reisverhaal op, omdat de reis meer als 'episode' fungeert dan als centrale kern van het boek. Dat neemt niet weg dat de lezer in zulke verhalen wel nog steeds een reisvertelling met een zekere verteltijd kan onderscheiden. Ik durf in dat opzicht te vermoeden dat de rest van het generisch model dat ik in dit proefschrift zal opstellen, eveneens op een meer 'tekstueel-microscopisch' niveau zou kunnen toegepast worden, binnen een bepaalde tekstpassage dus. Ook dat kan vruchtbare resultaten opleveren. Ik kom daarop, alsook op de dyadische wereldverhalen, in de conclusie van dit proefschrift nog even terug.

Om dit hoofdstuk over de tekstuele vormgeving van de reis af te sluiten, zijn nog twee belangrijke uitweidingen van belang: over *temporele manipulatie (achronie)* en over *vertelperspectieven*.

We zagen daarnet al dat reisvertellingen herinneringen aan of ingebedde vertellingen over een (ver) verleden kunnen inlassen. Een vraag die echter nog niet aan bod is gekomen, is of en hoe er sprake kan zijn van temporele manipulaties zoals *analapsis* en *prolepsis* bij de tekstuele weergave van één reis. Op basis van mijn secundaire overzicht en vanuit de stelling dat de spatiotemporele dynamiek ook op het niveau van de tekst zichtbaar moet zijn, zou je geneigd zijn de tekstuele vorm van de reis te verbinden met een chronologische vertelling. 'L'ordre du voyage', schreef Roland Le Huenen (1990, 25) 'est avant tout chronologique'.[317] Je kan in dat opzicht ook denken aan Linde en Labovs *tour*-principe (1975) dat

[316] Niet toevallig schreven de genoemde auteurs ook ('strikte') reisverhalen.
[317] Ook Grimes & Glock (1970, 419) stellen met betrekking tot het Saramakaanse reisverhaal: 'The order in which the events are mentioned is strictly parallel to the order in which they happen.'

ik in de inleiding toelichtte: die omvatte een appartementbeschrijving waarbij iemand lineair en stapsgewijs van de ene ruimte naar de andere geleid wordt.[318]

Het klopt dat voor imaginaire reisverhalen de chronologische vertelvorm dominant is. Hoe meer een lezer gevorderd is in de tekst, hoe verder het personage zich dan op zijn of haar reis bevindt. Een dergelijke samenkoppeling verhoogt vanzelfsprekend de leesintensiteit. De meeste voorbeelden die ik al genoemd heb, worden dan ook hoofdzakelijk chronologisch verteld. Toch is een strikt chronologische vertelling zeker niet noodzakelijk. Heel wat vertellingen – om niet te zeggen, het merendeel – beginnen namelijk ergens in een vroeg stadium van de reis, om dan relatief snel in een of meerdere korte terugblikken de 'spatiotemporele leemte' op te vullen. Arjen van Veelens roman *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (2017), waarin een naamloze schrijver een reis naar Alexandrië onderneemt, begint in het vliegtuig – 'Er valt soms een moment van stilte in een vlucht' (5). Pas enkele pagina's later lezen we:

> Het was cafépraat geweest, een plan dat nooit bedoeld was om daadwerkelijk uit te voeren. Maar dingen lopen soms anders, mensen gaan dood, enzovoorts, en op een middag zit je op een veranda van een houten huis in St. Louis en je veegt wat op je mobiel. [...] Maar alleen de reis blijkt al een tour de force: eerst naar Chicago, daar een nachtvlucht naar Frankfürt, vandaar door naar Caïro. (18)[319]

Het eerder genoemde *Tot aan de brug naar nergens* (Van Camp 1987) begint dan weer met de woorden 'Gilgit! Gilgit, verdomme. We zijn er.' (7) Enkele zinnen later blijkt al dat de hoofdpersonages vanuit Islamabad 'over Pakistans beste weg, de *Karakoram Highway*' (7) in een busreis van 16,5 uur tot daar gereisd zijn. Na een aantal pagina's wordt het overgrote deel van de spatiotemporele leemte opgevuld:

> - Vandaag de malariapil nemen, zoetelief, zeg ik.
> - Morgen, zegt Isabelle. Het is zaterdag. [...]
> Op de vingers natellen. Dinsdag op Schiphol vertrokken. Woensdagmorgen aangekomen in Islamabad. Eén overnachting in Rawalpindi – de herinnering aan die nacht in het hotelletje aan de Grand Trunk Road jaagt een rilling over mijn rug. [...] Donderdag met de NATCO-bus – en Shersha – naar Gilgit. (24)

De eerste haltesetting van Harry en Isabelle komen we op meer indirecte wijze te weten:

> We volgen de geeuwende receptionist tussen de charpoy's door naar onze kamer. Hij licht bij met een flauwe zaklamp.
> - Sorry, sir, no electricity, zegt hij. America?
> - Belgium, zegt Isabelle. Brussels. Anderlecht. (11)

Dat gebeurt wel vaker: dat je als lezer op basis van indirecte aanwijzingen in de (verdere) vertelling de oorspronkelijke wereld of de eerste haltesetting moet reconstrueren. Dat zagen we al bij Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969) – die roman begint immers in het 'overgangsgebied' naar de

[318] Zie voor Le Huenen en Linde & Labov respectievelijk: paragraaf 3.1 en 3.3.1 in de inleiding.

[319] Het vliegtuig landt in Caïro, waarna de verteller de trein naar Alexandrië neemt. Ook die treinrit wordt in een terugblik verhaald. Na de vliegtuigscène lezen we: 'Vroege avond, hotelkamer. Een loom wiekende ventilator. Aan de muren zwart-witfoto's van Alexandrië. [...] Eerder vandaag lag ik ook zo, op het tafeltje in de treincoupé. Voor me zaten twee jonge vrouwen samen over een telefoon gebogen. Naast me zat een oudere man te knikkebollen [enz....].' (7)

onderwereld – en blijkt bijvoorbeeld ook in een roman als *Nooit meer slapen* (Hermans 1966). De vertelling begint meteen te Oslo met de befaamde openingszin 'De portier is een invalide' (7). Doordat Issendorf niet veel later aangeeft dat hij van professor Sibbelee 'in Amsterdam' (7) een brief voor Nummedal heeft meegekregen en doordat Nummedal zelf Alfred 'a Netherlander' (10) noemt, kan de lezer de oorspronkelijke wereld alsnog reconstrueren.

Er zijn nog andere temporele manipulaties mogelijk. Een vertelling kan bijvoorbeeld ook op een veel later punt in de reis beginnen, vervolgens op een chronologische manier terugblikken op de reis om aan het einde van de vertelling nog een eventueel slot van de tocht (chronologisch-spatiotemporeel) te verhalen. Het bekendste voorbeeld in dat opzicht is de *Odysseia* (Homeros 8ste e.v.Chr.). Wanneer we Odysseus voor het eerst ontmoeten, bevindt hij zich immers op het eiland van Calypso (boek V). Nadien reist hij door naar Scheria, waar hij vanaf boek IX in de vorm van een ingebedde vertelling aan de Phaiaken zijn reis van Troje tot Calypso's eiland (boek XII) vertelt. Nadien vervolgt hij zijn tocht tot aan zijn paleis te Ithaka (XIII-XIX).[320]

Het kan nog complexer. Neem daarvoor twee romans uit de naoorlogse Nederlandse literatuur: Ivo Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951) en Leon de Winters *Vertraagde roman* (1982).[321] Michiels boek speelt zich af tijdens de Tweede Wereldoorlog. In de openingsscène bevinden we ons met Rom en enkele andere Vlaamse jongeren in de Rhônevallei, 'op twee kilometer van Avignon en op twaalfhonderd van Antwerpen' (5).[322] Rom heeft het gevoel zichzelf 'kwijt' (6) te zijn, en hij wil dan ook 'de ogen sluiten en Rom gaan zoeken' (7) in zijn (Vlaams-Nationalistische) jeugdjaren. Die zoektocht blijkt evenwel zinloos: zijn denken keert immers steeds terug naar een schijnbaar traumatisch treinongeluk nabij Rouen, het 'tragisch einde en nutteloos begin' waar 'alle bruggen' naar het verleden werden 'opgeblazen' (11).

Meteen na die openingsscène maken we een sprong terug in de tijd en in de ruimte. De groep jongelingen bevindt zich, klaarblijkelijk op een eerder tijdstip, in het station van Rijsel (16). Dat is echter niet de oorspronkelijke haltesetting van de reis. Aan de hand van subtiele, uitgebreide, associatieve en ingebedde terugblikken wordt de spatiotemporele leemte ingevuld. De jongeren blijken als rekruteringsreserve opgeroepen te zijn om deel te nemen aan de oorlog; ze zijn vertrokken uit Antwerpen (28), waarna ze via Roeselare (30), het Ieperse plein (39) en een naamloos Frans dorpje (met 'hooizolder' (36) en een 'dorpsstationnetje' (37)) in Lille zijn beland. Ook in de rest van de vertelling blijft het procedé van de (ingebedde) terugblik aanwezig om spatiotemporele leemtes op te vullen. Wanneer de roman in het ene hoofdstuk verhaalt over het treinongeluk nabij Rouen en de jongens in de volgende scène toont in het Franse dorpje Fergaise, komt de lezer via een terugblik te weten dat ze vanuit

[320] Ook in die laatste fase van de reis is er, in tegenstelling tot wat de traditionele samenvatting van Odysseus' tocht doet vermoeden, nog spatiotemporele accumulatie: Odysseus trekt immers op 'lineaire' wijze tot bij Penelope, waarbij Eumaios' hut als belangrijkste haltesetting onderweg geldt.
[321] Zie voor een uitgebreide analyse van Michiels' roman: Pierrart (2021b).
[322] Op basis van die referentie aan Antwerpen zou de lezer meteen de eerste haltesetting van de jongens kunnen reconstrueren.

Rouen ‘een week lang’ in een ‘pestige trein’ (99-100) naar daar gereisd zijn. Dat voortdurende gebruik van flashbacks heeft een interpretatieve relatie: het sluit aan bij het thematische belang van het verleden in de roman, in het bijzonder de (chaotische) traumatische (oorlogs)herinnering.

In een dergelijk voorbeeld is de spatiotemporele accumulatie dus wel op het niveau van de tekst aanwezig, maar de verschillende settings duiken niet allemaal in een strikt chronologische volgorde op.[323] Dat betekent dat de lezer, om de reis topografisch-chronotopisch te reconstrueren, dus wel wat inspanningen moet leveren.[324] Dat is nog meer het geval voor Leon de Winters *Vertraagde roman* (1982). In dat boek maakt een Nederlandse schrijver een reis door Europa en Noord-Afrika in het kader van een nieuwe roman *Hoffman's honger*, over de diplomaat Felix Hoffman.[325] Hij onderneemt daarbij in feite twee reizen – een eerste naar Italië, en nadien een via het Sudanese Khartoum, Caïro en Praag tot in Wenen.[326] De verschillende scènes in het boek zijn echter danig door elkaar gehaspeld: de roman begint en eindigt bijvoorbeeld in Wenen;[327] daartussen zijn er hoofdstukken die zich nu eens op het vliegtuig naar Rome of aan het meer van Bracciano afspelen, dan weer in de straten van Praag of tijdens een taxirit naar de luchthaven van Caïro. Ook binnen die hoofdstukken is regelmatig sprake van *flashbacks*.[328] ‘Er zijn dan ook’, zo lezen we, ‘verhalen die zich niet aan de tijd storen en als kangoeroes door de kalender en over de werelddelen springen’ (47).

---

[323] In het verlengde van wat ik eerder schreef, wordt iedere terugblik an sich wel lineair-chronologisch verteld.

[324] Vgl. in dat verband de idee van de literaire competentie, die ik aan het begin van dit hoofdstuk toelichtte.

[325] De Winter schreef zelf een roman met die titel in 1990. Het naamloze hoofdpersonage in *Vertraagde roman* zou je dan ook als een alter ego van de auteur kunnen beschouwen.

[326] Je zou daar nog drie andere reizen aan toe kunnen voegen: (1) de zwerftocht van de diplomaat Hoffmann, die ‘in Khartoum begon en via Caïro, het Italiaanse Bettona en Praag in Parijs eindigde’ (19) en waarover de schrijver in de loop van het boek veelvuldig reflecteert; (2) de reis van zijn vader naar een hotel te Wenen, waar hij zelfmoord pleegde (en waar slechts indirect naar wordt verwezen); en (3) een eerder bezoek van de schrijver aan Praag, aan het graf van Kafka (115).

[327] De openingswoorden zijn ironisch genoeg: ‘Eindelijk was hij dan in Wenen.’ (7)

[328] De topografisch-chronotopische reconstructie gecombineerd met de verschillende hoofdstukken ziet er zo uit:

1) De reis naar Italië/Rome (sterk dyadisch; combinatie van cyclische en stervormige vector):
   - (Bezoek aan diplomaat te Den Haag) (terugblik in hfst. 2);
   - Reis met het vliegtuig naar Rome (hfst. 3);
   - Bezoek (na een taxirit) aan de ex-ambassademedewerkster Henriëtte Scholten in het Romeinse dorpje Anguillara (hfst. 2 & 4);
   - Bezoek met Maaike aan het meer van Bracciano (hfst. 8-9);
   - Verblijf van een week in het Pension Calabria (hfst. 11). Vandaaruit ‘bezoek’ aan het Trattoria del Pantheon (hfst. 15), het Piazza le Napoleone (hfst. 16) en het dure restaurant Sabatini (hfst. 17);
   - Terugreis naar het Nederlandse Brabant (18 & 20), met nog een bezoek aan zijn tante in Den Bosch.
2) De tweede reis (gematigd dyadisch, globaal lineair/cyclisch, met echo’s van andere vectoren):
   - Het Sudanese Khartoem, waar de schrijver naartoe vliegt (hfst. 9) en waar hij op de laatste dag een dwaaltocht door de stad onderneemt (hfst. 10 & 12). In de hoofdstukken over die dwaaltocht lezen we, in een terugblik, onder meer dat de schrijver in verschillende hotels in de stad heeft verbleven;
   - Caïro (hfst. 14): tijdens de taxirit naar het vliegveld lezen we in een terugblik over de zoektocht van de schrijver naar het Anglo-American Hospital;
   - Praag (hfst. 21), waar de schrijver de ambassade en het graf van Kafka bezoekt en waarbij, uit een terugblik, blijkt dat hij ook naar de diplomatenclub en naar ‘een straat in het noorden van de stad’ (118) is getrokken. Hij vertrekt er met de trein naar Wenen (terugblik in hfst. 1 & 7);
   - Wenen: aan de luchthaven neemt hij de taxi (hfst. 1 & terugblik in hfst. 13) naar het ‘Hotel Alpha’ (hfst. 7), waar zijn vader ooit zelfmoord heeft gepleegd. Vandaar trekt hij met de tram naar de Rosensteigstrasse, waar de ex-nachtportier van het hotel woont (hfst. 13), en reist hij met een bevriende Oostenrijkse schrijver met de auto naar ‘een Burschenschank op een van de heuvels rond Wenen’ (119).

Die vorm van de vertelling is niet toevallig. De vader van de schrijver heeft ooit zelfmoord gepleegd in het hotel in Wenen waar de protagonist zelf belandt. Uiteindelijk wil hij, net als de protagonist bij Kellendonk, in het boek 'vorm geven' aan die zelfmoord. Hij wil de banale, 'zinloze' (81) werkelijkheid, die onder meer tot uiting komt in de 'stompzinnige' afscheidsbrief (106) van zijn vader, omvormen tot 'een verhaal' dat de realiteit tegelijkertijd op afstand houdt én 'betekenis' (81) geeft. Niet toevallig stelt de schrijver expliciet dat hij vooral op zoek is naar 'een vorm' (76, 90) voor zijn Hoffman-vertelling: hij heeft 'de vormen van de literatuur nodig [...] om zijn eigen leven vorm te geven' (121). 'Misschien maak ik een reisverhaal', concludeert de schrijver veelzeggend aan het einde, zou hij dan wel 'in de chronologie' snijden (91).[329]

Om de bespreking van de temporele manipulatie af te sluiten, is nog een korte kanttekening over *prolepses* van belang. In de strikte zin van de term worden bij een *prolepsis* gebeurtenissen verhaald die *zeker* in de toekomst zullen plaatsvinden. In die vorm komt de *prolepsis* af en toe voor in imaginaire reisliteratuur. Dat kan dan bijvoorbeeld zijn bij verhalen waar een verteller vanuit het ik-nu terugblikt op een of andere (vaak fatale) reis uit het verleden. Een Nederlandstalig voorbeeld daarvan is Kamiel Vanholes *O heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002). In het boek blikt de migrant René in een herinneringsverslag terug op de treinreis door Europa die hij heeft ondernomen, waarbij hij aan het einde een moord heeft gepleegd. Gezien het omineuze karakter hoeft het weinig te verbazen dat hij in zijn herinneringsverslag zinnen inlast als 'Pas later zal ik me kunnen voorstellen wat hij op deze glorieuze lentedag gevoeld moet hebben. Net als ik en net als die andere pipo's met wie ik binnen de kortste keren kennis zal maken, is hij pas in Lissabon neergestreken' (19) en 'Het zal nog tot op de nachttrein naar Bordeaux duren voor ik oog in oog kom te staan met de organisator van de reis.' (65)

Een andere vorm van 'tekstuele toekomstdynamiek' is voor het genre nog wat belangrijker: de (korte) tekstuele vooruitwijzing naar settings die de reiziger in de toekomst zal betreden. Het is het moment in de roman waarop de reiziger zich bijvoorbeeld een bestemming als doel stelt, een of andere volgende haltesetting kiest, of een bepaalde route plant. Met een term van Ruth Ronen kan je hier spreken van 'spatio-temporally distant frames' (Ronen 1986, 427). Dat zijn tekstpassages die verwijzen naar ruimtes die zich op een bepaalde afstand van de eigenlijke setting bevinden, maar die wel dankzij 'a shift in the spatial arena of the story-events' (427) kunnen bereikt worden. Een bijzonder nadrukkelijk voorbeeld van zo'n route-vooruitwijzing vinden we in Dantes *La Divina Commedia* (1320). In het *Inferno*, aan het begin van het 11de Canto, beschrijft Vergilius namelijk aan Dante de structuur van de héle hel alvorens ze die eigenlijk betreden.[330]

[329] De roman eindigt in Wenen, maar suggereert niet dat de schrijver terugkeert naar Nederland. Hoewel de vorm van de vertelling dus een cyclische structuur suggereert, staat inhoudelijk een lineaire vector centraal. Die echoot de idee van de dood en van zelfmoord (vgl. supra), die als een rode draad door de roman loopt.

[330] 'Zoon, binnen deze rotsen / bevinden zich drie minder ruime kringen / die trapsgewijze elkaar, als de andre volgen. / [...] Heel de eerste kring is vol geweldenaren; / maar wijl geweld geschiedt aan drie personen, / bestaat die kring uit drie verscheidene ronden / [...] en dus ziet ge in de tweede kring zich nestlen / de huichelaars, de vleiers en die toovren [enz.]' (Dante 1320, 71-72)

Een tweede punt betreft het gebruik van *vertelinstanties* en *focalisatie* in een reisvertelling. In het verlengde van de dominante chronologische vorm zou je met betrekking tot (de persoon van) de vertelinstantie kunnen stellen dat een ik-verteller het vaakst voorkomt in imaginaire reisverhalen. Alle genoemde voorbeelden – Lucianus, Apuleius, Dante, Van Camp, Van Meenen, Van Essen... – zijn ik-vertellers. Je zou dat eventueel kunnen verbinden met de idee van de reis*beleving*, die in imaginaire reisverhalen prominent aanwezig is. Tegelijkertijd geldt ook hier dat er in principe geen restricties zijn. Hij-vertellers komen ook regelmatig voor. Dat kan zowel in een meer 'consonante', betrokken vorm, zoals in Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969) – 'Op de weg vóór hem ontwaarde hij in de verte een man in blauwe overall, die een gele plastic helm op het hoofd droeg.' (6) – als in een meer 'dissonante', afstandelijke, becommentariërende vorm, zoals in Josef Cohens *De tocht van de dronken man*, 1950) – 'De dronken man loopt en weet niet, dat hij loopt en als hij spreekt, weet hij niet, dat hij spreekt.' (5)[331] Een reisverhaal hoeft zich zelfs niet tot een ik- of een hij/zij-verteller te beperken: ook een tweedepersoonsvertelling is mogelijk, getuige Michel Butors *La Modification* (1957).

Belangrijker en gebruikelijker is dat in de vertelling van een reis eenzelfde personage het dominante centrum van waarneming is. Dat sluit aan bij de chronotopische reconstructie. Dat personage, de reiziger, vormt de verbindingsfactor tussen de verschillende settings en is de (interne) 'filter' van waaruit de verhaalwereld waargenomen en gefocaliseerd wordt. Daarmee is niet gezegd dat een reisroman geen meervoudig perspectief kan hanteren. Wanneer dat laatste het geval is, kan dat echter verschillende dingen betekenen:

> (1) De reiziger wordt tijdelijk vanuit een ander perspectief waargenomen en wordt dus het gefocaliseerd object. In dat geval verdwijnt de spatiotemporele dynamiek niet noodzakelijk naar de achtergrond; wel wordt een bevreemdend effect gegenereerd, waardoor het externe perspectief interpretatief relevant kan zijn – iets wat we later in dit proefschrift nog zullen zien.
> (2) Het reisverslag wordt, door de wisseling van perspectief, even 'onderbroken'. Net als bij andere niet-reispassages verdwijnt de spatiotemporele dynamiek dan even naar de achtergrond.
> (3) Er is er sprake van reismultipliciteit, waarbij hetzij verschillende reizen van verschillende personages worden verhaald, hetzij eenzelfde reis wordt verhaald vanuit het perspectief van verschillende reizigers die samen reizen. Ik werk dat in de volgende paragraaf verder uit.

Alvorens daartoe over te gaan, is nog een laatste verteltechnisch punt relevant te noemen, dat betrekking heeft op de grammaticale tijd die de vertelinstantie gebruikt. Er zijn immers wel wat imaginaire reisverhalen die in de onvoltooid tegenwoordige tijd geschreven zijn. In de Nederlandse literatuur gaat het onder meer om Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966), Hugo Claus' *Het verlangen* (1978), Mariët Meesters *Sevillana* (1990), P.F. Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015), Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016). Je kan dat verbinden met de spatiotemporele accumulatie en de eerder beschreven 'intense' samenkoppeling van reiziger en lezer. Die worden door het gebruik

[331] Zie voor het onderscheid tussen 'consonant' en 'dissonant narration': Cohn (1978) en Herman & Vervaeck (2019, 25-26).

van de OTT geïntensifieerd: reiziger en lezer verkennen als het ware samen geleidelijk aan 'nieuwe' ruimtes en worden er (mogelijk) met onverwachte gebeurtenissen geconfronteerd.

Dit onderdeel kan als volgt samengevat worden:

- Eén reis kan zowel in een **summiere vorm** in een tekst verschijnen als in **een extensieve vorm**. Bij de summiere reisvertelling is de vertelde tijd vaak groter dan de verteltijd en is niet zelden de (encyclopedische) kennis van de lezer belangrijk voor de topografisch-chronotopische reconstructie. Hoe extensiever de vertelling, hoe belangrijker de vraag wordt naar de verhouding tussen een eventuele topografisch-chronotopische reconstructie en de manier waarop een tekst die manifesteert.
- Belangrijk voor het imaginaire reisverhaal is dat de **chronotopische, spatiotemporele dynamiek** van de reis ook **gestaag en nadrukkelijk op het tekstuele niveau weerspiegeld** wordt. Zo wordt de idee van de reis centraal geplaatst. Concreet betekent dat twee dingen:
    - Enerzijds moet een vertelling steeds weer **terugkeren naar de dynamiek van de reis**. Ondanks mogelijke 'onderbrekingen' – bijvoorbeeld dialogen of herinneringen (die niet als reis gereconstrueerd kunnen worden; vgl. infra) – moet ze regelmatig een personage (vectorieel) in beweging tonen (vgl. de transportatiesettings) of op een nieuwe plaats laten belanden (vgl. de haltesettings). Naast bewegingswerkwoorden, transportatiereferenties en indirecte vectorsuggesties (die met transportatiesettings geassocieerd kunnen worden) spelen vooral (steeds nieuwe) spatiale en topografische referenties een belangrijke rol bij de vormgeving van zulke passages.
    - Anderzijds moet een lezer **mijn topografische-chronotopische(-tekstuele) leidraad** ook kunnen gebruiken om het **merendeel van de verteltijd als reis te interpreteren**. Een lezer kan mijn model meerdere keren gebruiken en bijvoorbeeld toepassen op schijnbare interpolaties als herinneringen of ingebedde vertellingen, waardoor van **reismultipliciteit** sprake is.
- Als een tekst niet aan die twee voorwaarden voldoet, wordt de spatiotemporele dynamiek van de reis **gestold**, wat in dit geval impliceert dat de roman niet tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal behoort. Dat neemt niet weg dat de leidraad, en bij uitbreiding mijn visie op het genre, **dynamisch** is. Niet alleen kunnen lezers verhalen anders beoordelen; aan de rand van de generische ruimte bevinden zich ook bijvoorbeeld dyadische wereldverhalen, die in tekstueel én generisch opzicht nauw aansluiten bij mijn meer rigide conceptualisering van de reisroman. Meer in het algemeen kan mijn leidraad ingezet worden om teksten vanuit het perspectief van de reis interpretatief te verrijken.
- De vertelling van één reis verloopt in vele gevallen hoofdzakelijk lineair-chronologisch, al zijn vormen van **achronie** mogelijk. Bepaalde fasen van de reis worden dan op andere

plaatsen in het boek verhaald, bijvoorbeeld via een terugblik. Dat heeft in principe geen directe impact op de tekstuele reisdynamiek (zeker omdat de opvulling van spatiotemporele leemtes vaak op lineair-chronologische wijze gebeurt), al kan het de reconstructie voor de lezer wel bemoeilijken. In reisromans duikt de verwijzing naar de 'toekomst' vaak op in de vorm van toekomstig te betreden settings.

- Teksten kunnen diverse **vertelinstanties** kiezen – van veel voorkomende ik-vertellers over hij-vertellers tot tweedepersoonsvertellers. Voor de vertelling van één reis is het zo dat eenzelfde personage in principe het dominante centrum van **waarneming** is van waaruit de verhaalwereld gefocaliseerd wordt. Wanneer nadrukkelijk meerdere personages als centrum van waarneming optreden, dan kan dat onder meer de aanwezigheid van meerdere reizen impliceren (vgl. infra).

1.2.4. Reismultipliciteit

Zoals ik in de vorige paragraaf al aangaf, kan de lezer het opgestelde topografisch-chronotopisch(-tekstuele) model meerdere keren in een tekst toepassen, en bijgevolg meerdere reizen herkennen in een imaginair reisverhaal. Dat betekent niet dat er geen sprake kan zijn van één reis, al zullen we zien dat zelfs in heel wat canonieke reisteksten meerdere reizen gereconstrueerd kunnen worden. Ook voor een goed begrip van de naoorlogse, Nederlandse literatuur is de idee van reismultipliciteit van essentieel belang. In zo goed als elke tekst uit mijn corpus kan een lezer meerdere reizen terugvinden. In vele gevallen heeft dat interpretatief-generische betekenissen, maar daarop kom ik bij mijn tweede deel, wanneer ik de generische dimensies belicht, terug.

In wat volgt bespreek ik twee manieren waarop reizen met elkaar 'gecombineerd' kunnen worden: de verticale, hypotactische inbedding en de horizontale, paratactische aaneenschakeling. Ik stel die in wat volgt afzonderlijk voor, maar laat eveneens zien dat de twee procedés probleemloos met elkaar vervlochten kunnen worden. Bij mijn bespreking van diverse voorbeelden uit de internationaal-canonieke en de naoorlogse, Nederlandse literatuur zal ik niet steeds overgaan tot diepgaande tekstuele analyses, die voor iedere reisroman gedetailleerd de verschillende vormen van spatiotemporele accumulatie in kaart brengen. Met behulp van de inzichten uit de vorige alinea('s) kunnen lezers dat uiteraard wel zelf voor iedere reis in een vertelling doen. Ik beperk me hier tot een reeks (korte) voorbeelden, die verschillende invullingen van de verticale hypotaxis en horizontale parataxis illustreren en op die manier de eenheid in verscheidenheid weerspiegelen die eigen is aan het imaginaire reisverhaal.

1.2.4.1. De verticale, hypotactische inbedding

De verticale, hypotactische inbedding is die narratieve situatie waarbij een reis op een of andere manier 'afhankelijk' wordt gemaakt van een andere reis. De eerder genoemde interpolaties, zoals herinneringen en ingebedde vertellingen, zijn in dat opzicht belangrijk. Terwijl een personage een reis maakt, herinnert hij of zij zich bijvoorbeeld een reis van lang geleden, of de reiziger ontmoet een personage dat op zijn beurt een reis vertelt. In romans impliceert de verticale inbedding meestal de aanwezigheid van een min of meer extensieve 'hoofd'-reisvertelling. Mede onder impuls van die extensieve reis kan de lezer dan in de 'ingebedde' passages nog andere reizen herkennen, die zoals gezegd ook meer summiere vormen kunnen aannemen. Niet zelden moet de lezer verschillende ingebedde passages met elkaar combineren – bijvoorbeeld omdat de protagonist zich eenzelfde reis uit het verleden op meerdere plaatsen in de tekst herinnert.

Vanuit topografisch-chronotopisch oogpunt bekeken kunnen de reizen op diverse manieren van elkaar verschillen: er kan een andere reiziger zijn, de reizen kunnen zich afspelen op een ander tijdstip (vgl. de historische tijd) of er kunnen andere ruimtes betreden worden. Het is echter niet noodzakelijk dat die verschillen allemaal aanwezig zijn. Typisch voor de idee van reismultipliciteit is dan ook dat reisromans een bijzondere spanning genereren tussen herhaling en variatie. Zo kan bijvoorbeeld een personage zich tijdens een reis een eerdere tocht naar diezelfde plaats herinneren. Of een ingebed verhaal kan als *mise-en-abyme* de hoofdreis weerspiegelen (vgl. Herman & Vervaeck 2019, 90).

Internationaal-canoniek vind je de hypotactische inbedding onder meer terug in Apuleius' *Metamorphoses* (2de eeuw). Het boek bevat een aantal ingebedde vertellingen,[332] en al in die uit het eerste hoofdstuk wordt nadrukkelijk gereisd. Onderweg naar de stad Hypata ontmoet Lucius een zekere Aristomenes, een 'handelsreiziger' uit 'Aegium' (12). Die vertelt hem dat hij ooit een bevreemdende reis ondernam via de stad Hypata, de stad van 'toverkunst' (32), waar hij zijn oude vriend Socrates ontmoette. Het is een verhaal waarin Socrates op zijn beurt aan Aristomenes over een vroegere reis naar Macedonië vertelt.[333] Ook een deel van de beroemde ingebedde vertelling over Cupido en Psyche (hfst. 4-6) kan de lezer als reis reconstrueren. Na het verlies van haar geliefde onderneemt Psyche immers een zoektocht waarbij ze onder meer naar tempels van Ceres (148) en Juno afreist (150) en de onderwereld betreedt (160). In het uitgebreide relaas verdwijnt de reisdynamiek van de roman dus niét naar de achtergrond – integendeel: de ingebedde vertelling vormt net een extra illustratie van het feit dat de *Metamorphoses* wel degelijk een roman over reizen is.

Een uitgebreider en complexer internationaal voorbeeld dat ik niet onvermeld wil laten, is Butors *La Modification* (1957). Binnen de centrale, extensieve *vous*-vertelling die Léons reis van Parijs

[332] Niet toevallig zijn de openingswoorden: 'Kom, ik wil voor u verschillende verhalen samenvlechten in de Milesische stijl.' (9)

[333] Op de terugreis 'in een verlaten, pokdalige vallei' werd hij 'overvallen door een woeste troep rovers' (14); vervolgens bedroog hij in een herberg zijn vrouw – gebeurtenissen die hem op de reis met Aristomenes achtervolgen.

naar Rome belicht, wordt immers gerefereerd aan en teruggeblikt op talloze andere reizen, waarover de protagonist klaarblijkelijk in de trein reflecteert. Ze echoën op diverse manieren de 'hoofdreis'. Omdat de roman een associatieve vertelwijze hanteert, moet de lezer wel verschillende passages met elkaar verbinden om al die reizen te reconstrueren.

Om te beginnen worden *de reizen die Léon regelmatig voor zijn werk* onderneemt in herinnering gebracht – hij verkoopt in Parijs schrijfmachines voor een Italiaanse firma. De hoofdreis verschilt echter van die reizen: Léon neemt een andere trein op een ander tijdstip – hij vertrekt om 'acht uur 's morgens [...] in plaats van 's avonds' (23) – en reist in plaats van in eerste in derde klas. Die keuze voor 'variatie' in plaats van 'herhaling' sluit aan bij Léons wens om te ontsnappen aan de repetitieve sleur en de 'verstikking' (34) van zijn leven met Henriëtte. Zijn treinkeuze echoot wel een opvallende andere reis: *zijn eerste ontmoeting met Cécile*, twee jaar eerder op de trein. 'Niet uit krenterigheid heb je verkozen onder deze omstandigheden te reizen', lezen we,

> maar uit sentimentaliteit, uit romantiek, omdat je toen je Cécile voor het eerst ontmoette in deze trein, twee jaar geleden, eind augustus, jouw coupé hebt verlaten en naar die van haar bent gegaan die precies als deze was, waar je tegenover haar bent gaan zitten op dezelfde plaat waar je nu zit' (69).

Met Cécile heeft Léon *verschillende bezoeken aan Rome* gebracht, waarbij zij als gids optrad en ze vooral kunstmusea bezochten: 'Jullie hadden een weekend gewijd aan Borromini, een ander aan Bernini, weer een ander aan Caravaggio', lezen we. 'Eens leidden die omzwervingen en pelgrimstochten jullie van de ene obelisk naar de andere, en je wist, dat jullie, om dit systematische onderzoek van Rome voort te zetten, ook eens van de ene St. Paulskerk naar de andere zouden moeten gaan' (160). Ook met Henriëtte is Léon *tweemaal naar Rome gereisd*. De eerste maal was hun huwelijksreis, 'de eerste keer dat je naar Rome ging, de stad, waar je al sinds je schooljaren je eerste museumbezoeken van droomde' (221). Enkele jaren later hebben ze die reis opnieuw ondernomen (vgl. herhaling-variatie), omdat Henriëtte hoopte 'de kloof [...] te overbruggen' (140) die over de jaren heen tussen hen ontstaan was. Aangezien Léon er op die reis echter niet in geslaagd is zijn liefde voor Rome ten aanzien van Henriëtte uit te drukken en haar aldus 'binnen te leiden' (141) in zijn wereld, is Rome 'als een geweldige barrière' (173) tussen hen in komen te staan.

Mislukking komt ook naar voren in de 'omgekeerde' variant van die reis, van Rome naar Parijs. De Frans-Italiaanse Cécile kent Parijs goed – ze studeerde er ooit en gaat er regelmatig op vakantie. Op *een van Céciles reizen naar Parijs* stelt Léon haar voor aan Henriëtte, in de hoop dat zijn vrouw 'terrein zou verliezen, haar nederlaag zou herkennen' (180). Dat gebeurt echter niet – integendeel, Henriëtte lijkt Cécile haast 'te overtuigen dat het niet de moeite waard was je aan haar greep te ontrukken' (180). Onder meer na het terugblikken op die reis, beseft Léon dat zijn oorspronkelijke plan, om Cécile naar Parijs te halen, geen goed idee is. In bredere zin lijkt Léon vooral op Cécile verliefd als een 'bemiddelende kracht' (267) in de stad Rome. Wanneer Cécile in Parijs zou wonen, zou zij 'een vrouw [worden] als alle anderen' (267) en zou Léon 'voortdurend herinnerd [...] worden aan de afwezigheid

van die stad' (267). Dat Léon vooral op Rome en haar kunst verliefd is, blijkt ook in *een terugblik waarin hij zelf Parijs 'als een Romeinse toerist' (58) bezoekt*, en op zijn tocht vooral geïntrigeerd raakt door twee schilderijen van een Italiaanse 'derderangs schilder' Pannini (61) die 'het moderne Rome' en 'het antieke Rome' (62) verbeelden.

Tijdens de reis wordt niet alleen veelvuldig teruggeblikt. Er wordt ook nadrukkelijk in de toekomstige tijd (met expliciete spatiotemporele accumulatie) gereflecteerd over *het geplande, verdere verloop van de reis*: over Léons aankomst in Rome, zijn verblijf daar (waar hij een tocht door de stad zal ondernemen[334] en Cécile over zijn plannen zal vertellen) en zijn terugreis – 'Je zult de station van de voorsteden voorbij zien gaan: Roma-Tuscolana, Roma-Ostiense, Toma-Trastevere.' (238) Al die gebeurtenissen moeten zijn nieuwe toekomst inluiden. Naarmate de roman vordert en Léon beseft dat zijn plannen eerder onheil zullen brengen, wordt de vooruitblik ook alsmaar pessimistischer.[335] Uiteindelijk is in het toekomstige reisverloop geen plaats meer voor een ontmoeting met Cécile.[336] In die (pessimistische) vooruitblik duikt trouwens nog een laatste, ingebedde reisvertelling op. Léon verbeeldt zich namelijk dat hij een *boek* leest *waarin een man afdaalt naar de onderwereld* – een afdaling die, gezien zijn groeiend pessimisme, veelzeggend is.[337]

Ook in de Nederlandse literatuur duikt de verticale hypotaxis regelmatig op. We zullen in dit proefschrift nog heel wat intrigerende illustraties daarvan zien, zoals Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966), Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991) en Stephan Enters *Grip* (2011). Ik beperk me hier tot enkele korte vermeldingen van een aantal verschijningsvormen, die aansluiten bij verschillende types interpolaties – terugblik, ingebedde/ingelaste vertelling....

De 'primaire' reiziger, wiens perspectief we als lezer volgen, kan zich *een reis herinneren (of terugblikken op een reis) die hij zelf in het verleden heeft ondernomen*. Dat zien we bijvoorbeeld zowel

---

[334] Vgl. 'Je tocht zal verdergaan naar het monument voor Victor Emmanuel, terwijl je in het voorbijgaan de tunnel gedag zegt, je zult het reeds drukke Corso rechts laten liggen, langs het Palazzo Venezia gaan, je zult de kerk del Gesù passeren en dan tot aan Sant' Andrea della Valle lopen.' (41)

[335] Vgl. 'Na het station van Civitavecchia, terwijl de trein langs de zee rijdt, zul je reeds bij voorbaat heel de vermoeidheid van deze reis voelen [...] terwijl jij intussen een boek probeert te lezen om er niet te veel over te hoeven denken hoe de gebeurtenissen zich zullen ontwikkelen, die je door je hartstochtelijke woorden tijdens dit verblijf aan het rollen hebt gebracht.' (195)

[336] 'Je zult je koffer in je hand houden als je het station in de vroege ochtend verlaat [...] en de stad in al haar diepe rood verschijnt, en daar je noch naar de Via Monte della Farina noch naar de Albergo Quirinale kunt gaan, zul je een taxi aanhouden en de chauffeur vragen je naar het hotel [...] te brengen. Je zult niet naar de luiken van Cécile gaan kijken. [...] Je zult niet na kantoortijd bij het Palazzo Farnese op haar wachten. [...] Je zult moederziel alleen door Rome gaan wandelen [...]. Dan, op maandagavond, zul je weer naar het station gaan op de tijd die je van plan was, en de trein nemen die je van plan was te nemen, zonder haar gezien te hebben' (264).

[337] Zie o.a.: 'Dit boek [...] dat, bijvoorbeeld, over een man zou kunnen gaan die verdwaald is in een bos. [...] Tussen de steeds schaarser wordende bosjes bespeurt hij aan de horizon, achter de sluier stof, een insnijding in het gebergte waarvan hij wordt gescheiden door een greppel die steeds dieper blijkt te worden naarmate hij dichterbij komt, een ravijn op de bodem waarvan een rivier moet stromen en dat hij langs de kant begint af te dalen, zich vastgrijpend aan enkele doornige takken. [...]. Hij liep weer voort. [...] Een dikke wolk breidde zich uit en door de bijtende walm schemerde in de verte een zilveren schijnsel. Hij heeft de oever bereikt; hij ziet vage weerspiegelingen op de golven; hij luistert lange tijd naar het geraas. Dan komt op de modderige, kolkende rivier een boot zonder zeil aandobberen, waarin een oude man staat (195, 200 & 212; zie voorts o.a. 216-217; 256-258).

in Josef Cohens *De tocht van de dronken man* (1950) als in Rob van Essens *De goede zoon* (2018). In Cohens novelle trekt een zekere Jan Krasol in dronken toestand van de 'Singel 70' te Amsterdam naar 'het Rechtsgebouw' aan de Prinsengracht, in de hoop te ontsnappen aan een mysterieuze gedaante die hem achtervolgt.[338] Onderweg herinnert hij zich onder meer 'een lange reis, Amsterdam-Drachten' (9) en een reis met zijn vader naar Rijsel. In Van Essens roman haalt de protagonist herinneringen op aan twee reizen naar Engeland waar zijn (ex-)vriendin Emmy woonde (i.h.b. 219-220 & 273-278) en blikt hij terug op wat hij zijn 'Grote Reis' noemt (154), de trein- en busreis naar het tehuis van zijn moeder, die hij twintig jaar lang iedere woensdag maakte – 'een twintigjarige expeditie, opgedeeld in afleveringen die steeds hetzelfde waren maar toch niet identiek' (154).

Wanneer een reiziger *verhaalt over zijn eigen vroegere reizen aan andere personages, wordt de terugblik met de ingebedde vertelling gecombineerd*. Een eigenzinnige manifestatie ervan vinden we in Dirk Ayelt Kooimans *Montyn* (1982). De ik-verteller, de Nederlandse schilder Jan Montyn, is van zijn atelier in Frankrijk naar Laos gereisd. Aan het begin van het boek raakt hij aan de praat met een gedeserteerde kolonel van de Amerikaanse luchtmacht, aan wie hij over zijn vroegere 'reizen tussen Europa en Zuidoost-Azië' (7-8) vertelt. Daardoor overvalt hem de herinnering aan zijn militair verleden. De vertelling springt vervolgens terug naar Jans jeugd, en verhaalt in het grootste deel van het boek over diens latere militaire zwerftochten – onder meer naar Duitsland, Frankrijk en Zuid-Korea.[339] Een dergelijke terugblik kan, in meer uitzonderlijke gevallen, ook *verschijnen als ingelaste vertelling*. We zien het bijvoorbeeld bij de 'zangen' in Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* (1959). In die roman reist de tandarts Norman Corinth voor een congres naar Dresden.[340] De zangen die in het boek geïnterpoleerd worden, verbeelden Corinth in het vliegtuig tijdens het bombardement op Dresden. Ook binnen die vertelling is sprake van een vectoriële beweging met spatiotemporele accumulatie ('De machine verlegt haar neus, wipt over een heuvelrug en vliegt een groot dal binnen' (168)).

Een reiziger kan *onderweg ook personages ontmoeten die vertellen over een reis die zijzelf in het verleden ondernomen hebben* (een andere combinatie van een terugblik en een ingebedde vertelling

[338] Hoewel je ook die tocht intuïtief misschien geen reis zou noemen, kan die wel degelijk zo gereconstrueerd worden. Er is bijvoorbeeld sprake van een lineaire vector, waar we naast transportatiesettings op straat bijvoorbeeld ook drie cafés als haltesetting kunnen aanduiden.

[339] Zoals wel vaker in Kooimans werk heeft de vertelling een complexe narratieve structuur. Enerzijds kan de centrale terugblik eveneens beschouwd worden als het levensverhaal dat Montyn op schrift stelt in de psychiatrische inrichting waar hij op een bepaald moment belandt. Anderzijds volgen we in het laatste deel van het boek Montyn vier weken na de openingspassage, op zijn terugreis van Bangkok naar Amsterdam. In die passages staat opnieuw de reis-herinnering centraal. Op de luchthavens van Bangkok en Beiroet herinnert Jan zich de kindertransporten die hij zes jaar lang in het kader van de Vietnamoorlog ondernam en waarvoor hij ook deze keer in Azië was. Daarenboven blikt hij terug op zijn gesprek met de Amerikaan, die hij over de kindertransporten (en de rest van zijn leven?) vertelde én vult hij de spatiotemporele leemte op tussen zijn gesprek met de Amerikaan te Laos en zijn huidige terugreis.

[340] De roman heeft een sterk-topografische structuur en kan over het algemeen als stervormige vector gereconstrueerd worden. Corinth verblijft immers in een pension, en belandt achtereenvolgens op de begroetingsrede (39-57), in het café 'Alexander's Bar' (58-81), in de Gemäldegalerie (122-139), op een lezing in een aula (140-154), in het concertgebouw (155-163) en in de hotelkamer van Schneiderhahn (185-191). Als je de pensionkamer van Norman als uitvalsbasis neemt, kan ook zijn 'uitstapje' naar Hella's kamer (82-97) mee binnen de stervector gereconstrueerd worden.

dus). Dat is bijvoorbeeld het geval in het eerder genoemde Aya Zikkens *Hut 277* (1962), met een reiziger als Ruth die over haar vroegere reizen aan de protagoniste vertelt. Een ander voorbeeld vinden we in Anthony Van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949), waarin een journalist naar Nieuw-Guinea reist. Hij ontmoet er de legendarische Controleur Jean Victor De Bruyn (alias Jungle Pimpernel), die hem over zijn expeditie naar het 'Oostelijk geleden terra incognita' vertelt (193-224).[341] Zulke personages kunnen ook *vertellen over de reizen van anderen*. In het eerste deel van *Jungle Pimpernel* (5-61) krijgt de journalist bijvoorbeeld van een zekere 'Pater Roodzand' het verhaal te horen over de mislukte expeditie van de Controleur Jan Ter Poorten.

De primaire reiziger kan ook *zelf verhalen over reizen van andere reizigers*. Dat zien we op een interessante manier in Andreas Burniers *De reis naar Kíthira* (1976). In het boek bevindt een ik-verteller zich samen met een zekere Audrey 'sinds enkele jaren [...] aan boord van een zinkend schip' (7), met als bestemming New York. In een poging te begrijpen 'waarom' ze 'niet verder komen dan een schipbreuk' (9), beslist de ik-verteller aan Audrey 'alles' te vertellen 'wat ik schreef, wat ik niet schreef, wat ik had willen schrijven' (9). Wat volgt zijn een aantal ingebedde vertellingen. Behalve een kort essay over Plato is er vooral het uitgebreide verhaal van 'de reis van een wijze halfgod' Trophonios op instignatie van 'de godinnen I en A' (17), van het goddelijke oosten naar het aardse westen langs China, Rusland, Duitsland en New York.[342] Aan het einde volgt nog het verhaal over ene Frank Beerenburg, een 'Nederlandse groothandelaar in speelgoed' (131), die in Engeland een opvoering van Marlowes *Doctor Faustus* bijwoont. Nadien beslist hij om de 'omgekeerde' reis van Trophonios te maken met 'Audrey' van het Westen naar het Oostelijke Kíthira.[343]

Een reiziger hoeft zulke verhalen over andere reizigers niet noodzakelijk aan andere personages te vertellen. In Wim Hazeus *De helm van aarde* (1970) schrijft de ik-verteller, een Praagreiziger, een 'verhaaltje' (69) over een migrant die terugkeert naar Praag. In Anton Haakmans *Liberty of Een Nederlandse Amerikaan* (1982) brengt de Amerikareiziger Ben de VS-reis van zijn gestorven neef Rob in herinnering, en vertelt hij aan de lezer over Axel Lidenbrocks tocht uit Jules Vernes *Voyage au centre de la terre* (1864). En in een andere roman van Leon de Winter, *La Place de la Bastille* (1981), reist de ik-verteller naar Parijs omdat hij aan een scriptie werkt over 'de vlucht van Lodewijk XIV naar Varennes

[341] Het verhaal wordt door de schrijver in de hij-vorm opgeschreven en als volgt ingeluid: 'Toen vroeg ik Jungle Pimpernel of hij ons wilde vertellen van zijn tocht naar Beura en Ielop, die hij maakte in het jaar 1941. Hij weigerde, maar we drongen aan en hij heeft er die avond van verteld. [...] Dit is het verhaal dat ons die avond verteld werd, in het huis van de zendeling, met de regen neerruisend op het bamboe van het dak.' (191)

[342] Het is die Trophonios die de ik-verteller en Audrey klaarblijkelijk in New York willen ontmoeten. In de ingebedde vertelling over Trophonios ontmoet die laatste niet toevallig ook een zekere Audrey.

[343] Wanneer de ik-verteller en Audrey met dank aan een reddingsboot gered worden, vertelt ook een andere passagier, 'Madame Cauchy' (111), haar levensverhaal. Als dochter van de Franse ambassadeur in Peking werd ze ooit 'getransporteerd naar Noord-China' (115), waar ze werd opgeleid in de Chinese burgerwacht. Daarenboven werd ze bij een Russische inval in China 'gevangen genomen en naar een kamp in Siberië getransporteerd' (115). Ook dit verhaal vertoont inhoudelijke overeenkomsten met dat van Trophonios: hij wordt eveneens bij een Russische inval in China gevangengenomen.

tijdens het begin van de Franse revolutie' (17) – een vlucht waarover in het boek op verschillende plaatsen verteld wordt.

Reizen van andere reizigers kunnen ook in de vertelling ingelast worden. Een goed voorbeeld is het krantenartikel dat Alfred Issendorf in Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) leest, over de Himalaya-expeditie van Issendorfs kennis Brandel (44-47). De vertelling kan ook meer *algemener terugblikken op de reizen van andere reizigers in wat je temporele uitweidingen zou kunnen noemen*. Daarin wordt dan bijvoorbeeld de (reis)geschiedenis van een bepaalde plaats of een bepaalde gebeurtenis verhaald. In *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (Van Veelen 2017) reist de ik-verteller naar Alexandrië, onder meer omdat hij er de tombe van Alexander de Grote wil vinden. Naast herinneringen aan vroeger (mét enkele reisjes) bevat het boek uitweidingen over vroegere 'expedities' (94) op zoek naar die tombe, en over de reizen die ervoor gezorgd hebben dat 'de obelisken van Alexandrië' verplaatst werden (240-244; van Aswan naar Heliopolis, van Heliopolis naar Alexandrië, en van Alexandrië naar New York; vgl. de titel).

Tot slot kunnen personages ook *reizen in dromen en fantasieën*. Ik kom op droomepisodes nog terug wanneer ik de cognitieve reis bespreek, maar je ziet het bijvoorbeeld in Vincent Van Meenens *Licht en geluid* (2016). In dat boek sleurt No zijn kotgenoot Simon mee op een roadtrip door Europa. Onderweg overvallen hem, vaak onbewust, heel wat droombeelden. Wanneer hij achterop een motor zit, droomt hij bijvoorbeeld dat hij met Simon een wonderlijke trip met een luchtballon maakt: 'Onder ons ligt een landschap met bergen. Op een van de bergen zit mijn vader aan de ontbijttafel' (79-80).

1.2.4.2. De horizontale, paratactische aaneenschakeling

Naast de verticale inbedding is er de *horizontale, paratactische aaneenschakeling van reizen*. Daarmee bedoel ik dat een roman verschillende reizen verhaalt die 'onafhankelijk' van elkaar staan, omdat ze niet in elkaar zijn ingebed. Dat neemt niet weg dat de reizen ook hier op allerlei manieren met elkaar kunnen interageren en dat er sprake kan zijn van herhaling-met-variatie.

Net als bij de hypotactische inbedding zijn er diverse varianten van de paratactische aaneenschakeling te noemen. In een eerste variant worden (extensieve vertellingen van) *reizen van verschillende personages* opgevoerd. Zoals eerder gesuggereerd, impliceert dat dat er in de roman sprake is van verschillende dominante centra van waarnemingen. Niet zelden gaat een dergelijke keuze gepaard met andere 'vormelijke' onderscheidingen – bijvoorbeeld de verdeling in hoofdstukken of verschillende romandelen. Vaak gebeurt het dat de paden van verschillende reizigers elkaar kruisen. Soms beslissen personages zelfs om een deel van de tocht samen af te leggen. In een extreem geval is er op het topografisch-chronotopische niveau sprake van eenzelfde reis die door meerdere personages ondernomen wordt, maar waarbij we afwisselend de gezichtspunten van die reizigers op de tocht volgen. In dat geval zou je kunnen zeggen dat de idee van reismultipliciteit zich tot het tekstuele niveau beperkt.

In de canonieke reisliteratuur vind je een dergelijke variant met meerdere reizigers onder meer terug in de *Odysseia* (8ste e.v.Chr.). De meeste (om niet te zeggen alle) literatuurwetenschappers die naar Homeros' epos verwijzen als een reisverhaal, lijken te vergeten dat in de eerste boeken een andere reis centraal staat: die van Odysseus' zoon Telemachos. Op bevel van de godin Athena reist die namelijk vanuit Ithaka naar Pylos (bij koning Nestor; boek III) en Sparta (bij koning Menelaos; boek IV) om nieuws over zijn vader in te winnen. Zijn terugkeer wordt in (delen van) boeken XV, XVI en XVII verhaald: daar kruist zijn pad dat van Odysseus, en vanaf Eumaios' hut reist Odysseus dan ook in het spoor van Telemachos.[344] Andere historische internationale voorbeelden vind je niet toevallig in de middeleeuwse ridderliteratuur. Die wordt met de typische *entralecement*-techniek geassocieerd: daarbij komen afwisselend verschillende verhaaldraden aan bod en richt de verteller zich op diverse personages/ ridders, zoals in het bekende *Lancelot en prose* (Brandsma 1992). In *La Queste del Saint Graal* (13de eeuw) volgen we afwisselend verschillende ridders in hun zoektocht naar de Heilige Graal.[345] Soms reizen de ridders apart, maar niet zelden kruisen hun paden en reizen ze zelfs een tijdje samen.[346]

Ook in de naoorlogse Nederlandse literatuur komen we verhalen tegen waarin de reizen van verschillende personages vervlochten worden. In Cees Nootebooms *Paradijs verloren* (2004), bijvoorbeeld, maken in het eerste deel twee Braziliaanse vrouwen Alma en Almut hun kinderdroom waar wanneer ze naar Australië reizen – 'We zouden naar Sydney vliegen, en vandaar naar Arnhem Land reizen, naar El Shirina. Daar in de buurt, in Sleiscbeck, zouden we naar de Sickness Dreaming Place gaan' (36).[347] In het tweede deel verschuift de vertelling naar Erik Zondag, die met de trein van Amsterdam via Duisburg naar een kuuroord in Innsbruck reist. Daar ontmoet hij Alma, die er masseuse is én die hij in Perth (vgl. deel 1) al eens ontmoette. De twee vertellingen worden bovendien omcirkeld door een proloog en een epiloog. Daarin reist een ik-verteller, een alter ego van de auteur, per vliegtuig en met de trein naar/ door Duitsland.

Nog sterker met elkaar verstrengeld zijn de verhaallijnen in Hella Haasses *De ingewijden* (1957). Concreet volgen we zes personages:[348] (1) Jessica Manning, die als Amerikaanse in Parijs studeert, reist met haar ouders drie maanden door Europa en is nu in Griekenland beland. Met de auto zijn ze op weg naar Delphi; (2) Niko Stephandidakis, die in het verleden al door Griekenland heeft gezworven en nu op weg is naar zijn thuisdorp te Kreta. Hij vergezelt het gezin Manning als een soort gids. Wanneer hij hen verlaat te Delphi, vlucht Jessica met hem mee; (3) De classicus Lucas Gosschalk, die een studiereis door Griekenland maakt samen met twee leerlingen en Marten Siebeling, de zoon van

[344] Zoals J.C.B. Petropoulos' studie Kleos *in a Minor Key. The Homeric Education of a Little Prince* (2011) laat zien, heeft de *Telemacheia* een *coming-of-age*-karakter, waarbij de jonge Telemachos in afwezigheid van zijn vader volwassen wordt.
[345] In het bijzonder Galahad, Melyant, Gawein, Lancelot, Perceval en Bors de Gaunes.
[346] Bij 'la Forest Gaste' (105) vindt bijvoorbeeld een ontmoeting plaats tussen Galahad, Perceval en Lancelot, terwijl die eerste twee met Bors de Gaunes samen het kasteel van Corbenyc bereiken (waar zich de Graal bevindt).
[347] Het verhaal wordt sterk achronologisch verteld.
[348] Vgl. ook hier de achronie van de reis: steeds begint de vertelling *in medias res*, waarna de spatiotemporele leemte uit het verleden via een terugblik wordt opgevuld.

de collega op wie hij verliefd is. Ze zitten samen met Niko en Jessica in een hotel te Athene, en nemen ook hetzelfde schip van Piraeus naar Kreta. (4) Marten Siebeling, die met zijn vader in het verleden al naar Zuid-Frankrijk reisde. Wanneer hij op reis met Gosschalk in een ravijn valt, wordt hij gered/ verzorgd door een zekere Elina, die zijn grootmoeder blijkt te zijn. (5) Elina, die 'twintig jaar' (295) door Europa heeft gezworven om uiteindelijk een thuis te zoeken in het bergdorp waar ook Niko woont; (6) en Helmuth Sturm, die als nazi uit het leger deserteerde. Op zijn vlucht is hij in het bergdorp bij Elina beland.

Een verhaal hoeft echter niet de reizen van verschillende personages te volgen om ze horizontaal aaneen te schakelen. Een vertelling kan namelijk ook *éénzelfde personage meerdere reizen* laten ondernemen. In een eerste subtype kan *het eindpunt van één reis weer het beginpunt van een volgende reis* vormen. Zo'n reismultipliciteit valt niet strikt te scheiden van de singuliere reis met lineair vector. In beide gevallen is immers sprake van een 'continue' spatiotemporele accumulatie, waarbij het personage van de ene plaats naar de andere reist. Niet zelden zijn er 'inhoudelijke' aspecten die een lezer ertoe kunnen aanzetten om in dit geval meerdere reizen te onderscheiden. Wanneer een personage bijvoorbeeld lange tijd op een bepaalde plaats woont en niet meteen de doelstelling heeft om daar weg te gaan, kan de lezer die ruimte als een nieuwe 'oorspronkelijke wereld' interpreteren. Wanneer het personage alsnog vertrekt (bijvoorbeeld omdat hij moet vluchten) zou je van een nieuwe reis kunnen spreken.[349]

Een dergelijke reisstructuur komt vaak voor in picareske verhalen, zoals bijvoorbeeld *Lazarillo de Tormes* (De Mendoza 1554) en *Candide* (Voltaire 1759).[350] Candides vlucht uit Westfalen, bijvoorbeeld, impliceert een aaneenschakeling van reizen, waarbij Candide onder meer in Portugal, Paraguay en Frankrijk belandt en waarbij hij niet zelden op de vlucht moet slaan. Op iets andere manier zie je dat '*Candide*-type' in onze contreien in Tom Lanoyes *Alles moet weg* (1988). Het hoofdpersonage Tony Hanssen reist met een Ford Transit door het Vlaamse platteland om als pseudoverkoper mensen aan huis op te lichten. Het grootste deel van het boek zou je nog als één reis kunnen reconstrueren, al geldt ook hier dat Tony regelmatig op de vlucht slaat ('Tony had lukraak een snelweg gekozen, met geen andere bestemming dan het ontvluchten van zijn vernedering' (112)). Van Zeebrugge, waar Tony een bruiloft van Vlaams-nationalistische landbouwers bijwoont, gaat het onder meer naar een beestenmarkt in Gent en het Mechelse Dijlekanaal tot in Doel, 'een parel blinkend op de linkeroever van de eens machtige rivier de Schelde' (211). Aan het einde van het boek bergt Tony evenwel zijn plannen op – 'Ik heb in al die weken zo goed als niets verkocht' (226) – en wil hij in Antwerpen in het café van André gaan werken. Na een mislukte bankoverval te Tessenderlo vlucht hij echter het land uit,

[349] Je zou in dit opzicht kunnen denken aan de 'Springen'-vector van Ette (2001; vgl. supra). Ette benadrukt bij die vector wel sterk de afwezigheid van een vertrekpunt of bestemming, en de aanwezigheid van toeval. Dat is voor mij bij dit type reismultipliciteit niet noodzakelijk.
[350] Vgl. tevens Apuleius' *Metamorphoses* (2de e.v.Chr.).

naar Nederland. Die reis moet een nieuw begin inluiden: ‘Ik wil de internationale trafiek van binnenuit leren kennen. Volgens mij is dat de toekomst.’ (263)

Een tweede subtype is dat waarbij personages verschillende reizen ondernemen en tussendoor terugkeren naar huis (vgl. de stervormige vector). In heel wat boeken is sprake van *één extensieve, centrale reisvertelling, maar onderneemt de reiziger aan het begin of aan het einde van het boek nog een of meerdere reizen met een kortere verteltijd*. Dat is bijvoorbeeld het geval in heel wat canonieke avonturenverhalen. De eerste reis van de protagonist fungeert dan als een soort ‘eerste verkenningstocht’, die meteen ook het verlangen naar avontuur van het personage onderstreept. We zien het onder meer terug in (het eerste deel van) de *Don Quixote* (Cervantes 1605-1615) – met een korte expeditie in de eerste vijf hoofdstukken en een langere zoektocht naar avontuur in de andere 47[351] – en in *The Adventures of Huckleberry Finn* (Twain 1884) – waarbij Huck in de eerste hoofdstukken al een nachtelijk uitstapje maakt met Tom Sawyer (hfst. 2-3) en wat later ongewild in de hut van zijn vader belandt.[352]

In de naoorlogse, Nederlandse literatuur zou je zo’n structuur kunnen herkennen in het (niet-avontuurlijke) *Een winterreis* (1961) van Willem Brakman.[353] Nadat de protagonist, dokter Wim Akijn, in het eerste hoofdstuk een bezoek aan zijn vader en zijn ouderlijk huis heeft gebracht, trekt hij in de rest van de roman achtereenvolgens naar Duindorp, waar hij vroeger gewoond heeft (hfst. 2); Zeeland, waar zijn oom Arie woont en waar hij vroeg regelmatig op vakantie ging (hfst. 2); en Hulst, waar een kennis van zijn vader woont (hfst; 3). In iets andere vorm vinden we de structuur ook in P.F. Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015). Dat boek bestaat uit drie delen, waarbij de narratieve klemtoon op het uitgebreide middendeel ligt. Daarin onderneemt Tin een reis door West-Afrika: de scholengemeenschap waar zijn vrouw Vic(torine) lesgeeft, heeft immers een Afrikaanse albinojongen geadopteerd en de twee gaan het kind bezoeken. Het eerste, kortere deel van het boek kan als een soort voorgeschiedenis gelezen worden: we zien hoe de jonge Tin ten tijde van ‘de oorlog’ (15) op noodlottige wijze met zijn vader de

[351] Het zevende hoofdstuk heet niet toevallig: ‘Over het begin van de tweede tocht van onze brave ridder Don Quichot van La Mancha’ (56). Het tweede deel van de *Don Quixote*, dat Cervantes tien jaar later publiceerde, bevat eveneens een (derde, extensieve) reisvertelling. Het opent dan ook met de woorden: ‘Sidi Hamid Benengleli vertelt in het tweede deel van deze geschiedenis, met de derde tocht van Don Quichot, dat de pastoor en de barbier [...]’ (471).

[352] Je ziet het bijvoorbeeld ook terug in Defoe’s *Robinson Crusoe* (1719). In eerste instantie onderneemt Robinson een (cyclische) handelsreis naar Guinea. Wanneer zijn schip op een tweede reis overvallen wordt door piraten, begint zijn eigenlijke zwerftocht. Je zou die tocht, in het verlengde van de eerder genoemde picareske avonturen, ook als een opeenstapeling van verschillende reizen kunnen lezen. Nadat hij aan het einde van het boek teruggekeerd is naar Engeland, onderneemt hij nog een (derde) reis, naar Lissabon, om er na te gaan hoe het zijn plantage in Brazilië vergaan is. Ook de *Odysseia* (8ste e.v.Chr.) eindigt met nog een reis van Odysseus. Na zijn thuiskomst trekt de Griekse held, in de laatste twee boeken, met Telemachus naar Laërtes’ boomgaard, zoals hem door Tiresias werd opgedragen.

[353] Je zou het procedé ook kunnen ontwaren in diens *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992) – een herwerking van een klassieke avonturenroman, de *Argonautica*. Brakmans ik-verteller Jason reist in eerste instantie samen met zijn oom Arie van Scheveningen richting Doggersbank. Op hun terugreis worden ze evenwel overvallen, waardoor Jason in Zeebrugge belandt. Enige tijd later vertrekt hij vandaar met de Argonauten op ‘zoek’ naar het Gulden Vlies.

rivier overzwemt richting bevrijd gebied.[354] Het slot van het boek toont hoe een oude en geïsoleerde Tin zich in een ziekenhuis te Havana bevindt, en bezocht wordt door zijn kleinzoon Victor. Hoewel de drie delen/reizen op het eerste gezicht erg verschillend lijken, vertonen ze opvallend veel gelijkenissen. Het eeuwige 'niemandsland van de uiterwaard' (20) uit deel één vertoont bijvoorbeeld gelijkenissen met het Afrikaanse binnenland – een 'verlaten gebied' (110) waar tijd 'dezelfde slaperige traagheid' (173) kent – en met Havana – een 'eiland in de tijd, waar het decor is stilgezet en vroeger voor altijd blijft bestaan' (249). De reis door het Afrikaanse, snikhete landschap echoot dan weer de ijskoude nachtelijke oversteek uit Tins jeugd. Beide reizen worden op hun beurt gespiegeld in het derde deel, wanneer Viktor 'helemaal naar de overkant van de oceaan van de tijd [is] gekomen, om te zeggen […] dat hij [Tin] nu eindelijk terug mag, dat zijn verbanning is opgeheven' (252).

Het is uiteraard ook mogelijk dat een roman verschillende reizen op *een meer 'evenwichtige' manier, met een soortgelijke verteltijd, paratactisch verbindt*. Internationaal-canoniek kan je hier denken aan Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726). In vier gelijkwaardige delen reist Lemuel Gulliver naar het eiland Lilliput, naar Brobdingnag, naar enkele eilanden in de buurt van Japan (Balnibarbi, Laputa, Glubbdubrib en Luggnagg) en naar het eiland van de Houyhnhnms. In onze contreien zou je Nelleke Noordervliets *Gigengacks reizen* (2014) hier kunnen vermelden – een boek dat niet toevallig schippert tussen een roman en een verhalenbundel. De oude mevrouw Gigengack onderneemt in het boek talloze reisjes (naar Frankrijk, Suriname, Letland) omdat 'reizen' een 'uitstel van ouderdom' (145) impliceert. 'Wanneer ik nu vaak van ruimte verander', bedenkt ze zich, 'raakt de tijd de draad kwijt.' (145)[355]

Hoewel je, zoals Thoméses voorbeeld illustreerde, bij de voorgaande variaties overeenkomsten tussen de verschillende reizen kan herkennen, verschillen de reizen in spatiaal opzicht toch nog sterk van elkaar – er wordt steevast voor een andere route gekozen. Daartegenover staan opvallend veel romans in de naoorlogse Nederlandse literatuur die bijna volledig gereconstrueerd kunnen worden als *een paratactische verbinding van reizen die spatiaal zeer sterk op elkaar gelijken* – bijvoorbeeld omdat de bereisde wereld dezelfde subkosmos omvat (vgl. de topografische reconstructie).[356] In het eerder vermelde *La Place de la Bastille* (De Winter 1981) reist de ik-verteller Paul niet een maar drie keer naar Parijs. In Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019) trekt een alter ego van de schrijver samen met zijn vriend, de schilder Koen Broucke, meerdere malen naar de stad Oostende. 'Het is de ideale plaats', lezen

[354] Net als bij enkele eerdere voorbeelden zou je intuïtief misschien niet geneigd zijn dit deel als 'reis' te lezen. Er is echter duidelijk sprake van een sterk-topografische structuur (met de rivier als grens tussen bezet en bevrijd gebied), een cyclische vector (Tins vader sterft onderweg, maar hijzelf wordt uiteindelijk weer de rivier overgezet) en (gedeeltelijk) van spatiotemporele accumulatie (zo 'reist' Tin bij aankomst aan de overkant vanop de oever naar de sacristie van de kerk).

[355] Hoewel Gigengack niet van de ene plaats naar de andere lijkt te reizen (waardoor je het geheel als één reis zou kunnen interpreteren), implementeert het boek desalniettemin een cyclische vector. Het eerste hoofdstuk heet immers 'Gigengack thuis', terwijl het laatste 'Gigengack weer thuis' heet. Tussendoor worden de thuiskomsten/terugreizen van Gigengack niet verhaald.

[356] Je zou dergelijke reisverhalen tot op zekere hoogte kunnen associëren met de 'Pendeln'-vector van Ette (2001; vgl. supra).

we, ‘voor wie opnieuw wil beginnen, met rugdekking van de zee.’ (147) En in Connie Palmens *I.M.* (1998) reist eveneens een alter ego van de auteur met haar man, Ischa Meijer, verschillende keren naar Amerika – onder meer naar Californië, New York en Florida.

In zulke teksten wordt de ‘gereconstrueerde’ interactie tussen herhaling en variatie op de spits gedreven. Er zijn evenwel ook reisverhalen, zoals neo-avant-gardistische teksten, die die *spanning (ook) op het tekstuele niveau* brengen. Daarbij kan het bijvoorbeeld gaan om het iteratief verslag van een (schijnbaar) singuliere reis, die op het tekstuele niveau steeds op (licht) andere manieren verteld wordt. Dat is het geval in K. Schippers’ *Een avond in Amsterdam* (1971). Het boek is opgebouwd uit tien dialogen tussen een ‘ondervrager’ (de schrijver?) en een Amsterdamse bureaumedewerker.[357] De ondervrager stelt diverse vragen aan de bureaumedewerker over diens wandeling van het grachtenpand waar hij werkt naar huis, op een vrijdagavond ‘tegen zessen’ (39). Volgens de antwoorden, die duidelijk blijk geven van spatiotemporele accumulatie, gaat de bureaumedewerker onder meer langs het Amsterdamse Singel via een ‘brug’ richting een cafeetje (waar de ondervraagde aan zijn ‘vast tafeltje’ (19) de krant leest) naar de Haarlemmerstraat (waar hij bij ‘het cafeetje op de hoek’ (179) nog eens binnenspringt) tot in de Binnen Wieringstraat, waar hij woont. Hoewel iedere dialoog over dezelfde wandeling lijkt te gaan, worden die wandelingen tien keer op een andere manier verhaald en vanuit andere invalshoeken belicht. Niettegenstaande de herhaling wordt steeds dieper ingegaan op andere facetten van de tocht. Terwijl we in de tweede dialoog bijvoorbeeld te weten komen dat het trapportaal ‘goed verzorgde trappen’ (24) heeft en ‘neutraal geschilderd’ (25) is, wordt in de zesde dialoog onder andere gefocust op de bierviltjes uit het café.[358] ‘Je ziet precies hetzelfde’, lezen we dan ook, ‘alleen uit een andere gezichtshoek. En op die manier zie je het natuurlijk toch weer anders’ (27).

1.2.4.3. Enkele aanvullingen

De verticale inbedding en horizontale aaneenschakeling kunnen probleemloos met elkaar gecombineerd worden. Dat was in feite al zo in een heel aantal voorbeelden die ik eerder noemde. Dat je binnen een horizontale aaneenschakeling een verticale inbedding kan krijgen, bleek niet alleen reeds indirect uit het voorbeeld van De Winters *La Place de la Bastille* (1981), maar wordt bijvoorbeeld ook duidelijk in Nootebooms *Paradijs verloren* (2004). Erik Zondags tocht naar Oostenrijk, die op zichzelf genomen deel uitmaakt van een horizontale parataxis, bevat immers een verticaal ingebedde terugblik op zijn reis naar Australië.[359] In Anthony Van Kampens *Jungle Pimpernel* (1941) onderneemt de journalist tijdens

[357] Volgens de ondertitel bij de eerste druk van het boek, ‘Tien gesprekken met Ben ten Holter’, is de ondervraagde Ben ten Holter, de Nederlandse schrijver van onder meer het *Groot Amsterdams Kroegenboek* (1980).
[358] Daarbij komt dat in iedere dialoog ook eerdere wandelingen naar huis belicht worden, die hetzelfde herhaling-met-variatie-principe vertonen. ‘Ik loop wel naar huis’, zegt de man, ‘maar toch niet al te geprogrammeerd.’ (75) Ik kom daar bij mijn generische bespreking van de (im)mobiliteitsdialectiek in het tweede deel nog op terug.
[359] Daarenboven merkt de ik-verteller in de proloog op dat een van zijn medepassagiers een boek leest, namelijk ‘dit boek, een boek waaruit ze nu verdwijnt, samen met mij’ (13) – een vorm van metaleptische (verticale) inbedding.

zijn verblijf te Nieuw-Guinea zelf verschillende reizen – een expeditie met Jan Ter Poorten naar het 'Mappi-ressort' (81-102); een tocht naar het centrale binnenland met Jans geliefde Mieke (135-229); enkele zeereizen rondom Nieuw-Guinea (232-234); en een slotexpeditie, op zoek naar Jan Ter Poorten (239-264). Het is binnen die horizontaal aaneengeschakelde reizen dat hem de verhalen over andere reizen verteld worden.

Dat ook verticaal ingebedde passages blijk kunnen geven van een horizontale reisparataxis, blijkt uit Kooimans *Montyn* (1982): de herinneringen van Jan Montyn krijgen uiteindelijk gestalte als een aaneenschakeling van verschillende reizen door Europa en naar Azië – met onder meer de kindertransporten die in het boek een belangrijke rol spelen. Voorts is er onder meer ook Ewald Vanvugts *De val van Bali* (1987). In die roman reist Kapitein De Moor voor een militaire expeditie naar Bali. Hij ontmoet er zijn oud-studiegenoot Anton van Dedem. Om die reden brengt hij de vele reizen in herinnering die ze samen in het verleden ondernamen – 'door Afghanistan en India', 'naar New York', 'naar Venezuela' (25).

Ik wil, in het verlengde daarvan, nog een bijzondere narratieve structuur aanstippen die enigszins tussen beide types schippert. Ik noem die het 'paratactisch herinneringsverslag'. In zulke romans blikt de verteller de hele roman lang terug op diverse reizen die hij in het verleden ondernam. Die terugblik kan dan bijvoorbeeld 'verklaren' waarom de reiziger zich precies daar bevindt waar hij zich in het heden ophoudt. We zien het bijvoorbeeld in Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018). De verteller neemt er zijn intrek in het Grand Hotel Europa, waar hij aan een herinneringsverslag schrijft. Die terugblik omvat een aaneenschakeling van reizen, zowel voor zijn eigen werk – bijvoorbeeld reizen naar Skopje, Amsterdam en Almere – als samen met zijn geliefde Clio – naar Venetië, naar Malta, naar Abu Dhabi. De laatste reis uit de terugblik, die plaatsvindt na het stuklopen van zijn relatie met Clio, heeft het Grand Hotel Europa als bestemming. 'Zo ben ik hier gekomen', lezen we. 'Ik ben hier nog steeds. En hoewel ik nu het verhaal heb opgeschreven dat ik wilde overdenken, weet ik nog steeds niet waar ik naartoe zou moeten.' (538)[360]

Naast andere teksten die ik in dit proefschrift nog zal bespreken – bijvoorbeeld Arthur Japins' *De zwarte met het witte hart* (1997) en *Een schitterend gebrek* (2003) – is een eigenzinniger voorbeeld van dit idee Daniël Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970). Het boek omvat een herinneringsverslag van 21 reizen, waarbij de protagonist steeds 'ofwel in het station' van Avignon 'uit of in een trein moet zijn gestapt, ofwel met een trein door dat station, ofwel nog in een ander voertuig door of net om de stad moet hebben gereden' (7). Aangezien de verteller 'al die onbevredigend herinnerde doorgangen' liever niet 'in elkaar' wil 'schuiven' of 'ze tot een enkel, eindelijk bevredigend, integraal type van doorgang'

[360] Ik stel de reisstructuur van de roman hier sterk vereenvoudigd voor; in werkelijkheid is nog van heel wat meer reizen sprake. Zo ontmoet de ik-verteller in Grand Hotel Europa bijvoorbeeld de piccolo Abdul, een migrant die aan de schrijver zijn reisverhaal vertelt. In de reizen binnen de herinneringen worden dan weer geregeld nog andere reizen hypotactisch ingebed. Zo heeft de ik-verteller in Giethoorn een gesprek met een Nederlands koppel, dat hem vertelt over hun (toeristische) reis naar Pakistan.

wil ‘verwerken’ (34), wordt de lezer geconfronteerd met een gefragmenteerde, paratactische aaneenschakeling van (de herinneringen aan) die diverse reizen.[361]

Ik eindig dit hoofdstuk met drie punten die meer algemeen betrekking hebben op de reconstructie van reizen en het imaginaire reisverhaal. Een eerste opmerking betreft *tekstuele triggers* die de herkenning van reizen in een tekst versterken. In mijn bespreking van de topografisch-chronotopische reisreconstructie heb ik namelijk één tekstueel aspect niet belicht: het feit dat een tekst een bepaalde personagebeweging expliciet een ‘reis’ noemt. Binnen mijn conceptualisering is het niet noodzakelijk dat dat gebeurt, maar het neemt niet weg dat je als lezer sneller geneigd zal zijn om bepaalde scènes als reis te interpreteren als ze ook ‘woordelijk’ zo bestempeld worden. Hetzelfde geldt voor romantitels. Als een boek *De reis naar Kíthira* (Burnier 1976) of *Een winterreis* (Brakman 1961) heet, dan word je als lezer gestuurd om dat boek vanuit het perspectief van de reis – en, in dit geval, vanuit de leidraad die ik hier heb opgesteld – te interpreteren.

Een tweede punt sluit daarbij aan, al heeft het meer betrekking op de *intratekstuele interactie van de ‘reisherkenning’*. Eerder suggereerde ik al dat je dankzij de aanwezigheid van een extensieve reisvertelling of een nadrukkelijke reismultipliciteit waarschijnlijk meer geneigd zal zijn om ook andere aspecten van het boek vanuit de idee van de reis te interpreteren en te reconstrueren. In een roman als *Grand Hotel Europa* (Pfeijffer 2018) bijvoorbeeld, kan het vele reizen van de ik-verteller uit het verleden ervoor zorgen dat je als lezer ook bepaalde minder voor de hand liggende passages in het heden als reis gaat reconstrueren: de ‘verkenningstocht’ (119) van de verteller door de gangen van het hotel bijvoorbeeld, of zijn nachtelijke ‘dwaaltocht’ (292) in de omgeving. Een ander voorbeeld is Hella Haasses *De ingewijden* (1957). Als de waanzinnige Helmuth Sturm daar aan het einde van de roman het dorp uitvlucht richting de bergen, dan lijkt het vanzelfsprekend die vlucht te verbinden met zijn eerdere reis/ vlucht uit het leger.

Die intensivering van de reisinterpretatie geldt ook voor (meer) metaforische dimensies van de reis. Zoals ik aan het begin van dit hoofdstuk aangaf, vertrek ik binnen mijn leidraad doelbewust niet van de metaforiek van de reis, omdat dat met het oog op een heldere conceptualisering en de generische coherentie problemen oplevert. Dat neemt niet weg dat ik meen dat reizen die een feitelijke, spatiotemporele accumulatie vertonen ervoor kunnen zorgen dat je als lezer ook meer metaforische interpretaties van de reis met de roman zal verbinden. Van personages waarvan je in imaginaire reisverhalen ziet dat ze een evolutie doormaken of die op een of andere manier tot inzicht komen, zal je waarschijnlijk al gauw zeggen dat hun tocht een ‘psychologische ontwikkelingsreis’ was.

Mijn laatste punt heeft betrekking op teksten die op het vormelijke niveau (erg) experimenteel genoemd kunnen worden – zoals romans van neo-avant-gardistische of postmoderne schrijvers. Die onderhouden een intrigerende en tegelijkertijd enigszins problematische relatie met het imaginaire

[361] De relatie tussen de verteller en de reiziger is evenwel niet onproblematisch. Ik kom daar in mijn fictionaliteitshoofdstuk nog op terug.

reisgenre. Aan de ene kant bevatten heel wat experimentele teksten diverse 'reisepisodes'. Die kunnen dan bijvoorbeeld aansluiten bij een thematisering van de dialectiek tussen stilstand en beweging. Dat is bijvoorbeeld zo in Jacq F. Vogelaars *Raadsels van het rund (Operaties 2*; 1978). In dat boek lezen we onder meer over de 'lange reis' (66-68) van een zekere Combabus, over de 'ekspeditie' naar 'de Koepel' (94-96) en over 'de trek van Janus' (375).[362] Een van de ideeën waarmee het boek aan de slag gaat, is dan ook dat de maatschappij een machine is die voortdurend in beweging is – zij het een beweging zonder verandering, als stilstand. Aan de andere kant is het eigen aan zulke experimentele romans dat ze bijzonder fragmentarisch zijn. Dat impliceert niet alleen dat je naast die reisepisodes nog talloze andere fragmenten kan terugvinden die ogenschijnlijk niets met reizen te maken hebben. Het betekent ook dat het vaak moeilijk is tot coherente topografisch-chronotopische reisconstructies te komen.

Er zijn desalniettemin een heel aantal experimentele teksten die in dit proefschrift als imaginair reisverhaal aan bod zullen komen: naast eerder genoemde romans als Ivo Michiels' *Orchis Militaris* (1968) en K. Schippers' *Een avond in Amsterdam* (1971) gaat het onder meer om J.F. Vogelaars *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968), Sybren Polets *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978), Lidy van Marissings *Reis door loopgraven* (1981) en Atte Jongstra *Groente* (1991). Via mijn leidraad kunnen zulke vertellingen topografisch-chronotopisch als reis gereconstrueerd worden – of beter, als een extreme combinatie van reizen. In heel wat van die teksten is namelijk een bijzonder intensieve vorm van reismultipliciteit aanwezig.[363] We zullen dat in dit proefschrift nog op verschillende plaatsen zien, maar ik illustreer het hier kort aan de hand van de genoemde roman van Polet.

Xpertise of De experts en het rode lampje vormt een bont amalgaam van verhalen, teksten en narratieve draden die zowel losstaan van elkaar als met elkaar interageren. Het merendeel ervan kan topografisch-chronotopisch met de reis verbonden worden:

- In de eerste plaats is er de verhaallijn van *Lokien Perdok*, een reisschrijver voor het tijdschrift *Avenida*. In het verleden is hij al 'vaak verhuisd' (32), en aan het begin van de roman is dat niet anders: hij is naar de buitenwijken van de stad, naar Plaswijk, verhuisd. In het boek maakt hij, in een echo van de stervormige vector, geregeld uitstapjes: hij onderneemt vele tochten door de stad, waarbij hij bijvoorbeeld de meubelverkoper 'Kilotron' (39) ontmoet, bij de oude 'heer Breekwater' (436) langsgaat, of loopt tussen 'de zichtbare en onzichtbare standbeelden' (402). Hij gaat ook bij zijn zus in het Gooi langs, een tocht waarover hij onder meer zegt: 'De verdere route leek meer op een geschreven reisbeschrijving, dwz. op de beschrijving van oude landschapsbeelden in de moderne tijd.' (273)

[362] Vgl. in dat opzicht het derde deel, 'Toren des Zwijgen' uit *Alle Vlees* (Vogelaar 1980, 191-269).
[363] Dat bleek al tot op zekere hoogte uit Schippers' roman.

- Ten tweede is er de verhaallijn rond de detective Perdox, een soort alter ego van Lokien.[364] Hij krijgt van zijn opdrachtgever 'O' de opdracht om op zoek te gaan naar een 'potentiële misdadiger' (51) die een moord zou hebben gepleegd. Daarvoor reist hij onder meer naar het Deense Kopenhagen, naar de Zweedse mijnstad Kiruna en naar een onbekende stad aan de Donau.
- Ten derde zijn er heel wat ingebedde/ ingelaste verhalen, die je zou kunnen interpreteren als verzinsels van Lokien.[365] Dat zou ook verklaren waarom ze bijna allemaal over reizen gaan:
    - 'Exploten in Francia' (68-91 & 96-109), een toekomstverhaal waarin enkele ontdekkingsreizigers een expeditie door een postapocalyptisch landschap ondernemen.
    - 'Xeno in Ikkenland' (238-270), waarin een schrijver voor *Avenida* door Griekenland reist én waarin we de mythologische figuur Leikion volgen, die er met zijn vader door de Goden op uitgestuurd wordt – 'Vader Thorion, waarheen? / Ik weet niet, mijn zoon.' (253)
    - 'Experditie in het land van Qwert' (381-398), een erg bevreemdende tocht door een soort talig, papieren landschap: 'Zie, in de verte nadert alweer de krachtige kontoer van een soliede Taalfiguur, 'n ro-manfiguur.' (390)
    - 'De Mixmachers en nixmachers' (440-468), waarin de ik-verteller en zijn vriend Milo van een stad die op Rome lijkt met een (bijna-gekaapt) vliegtuig naar Brussel reizen, en vandaar naar Rotterdam trekken.
- Onder de overige fragmenten in het boek bevinden zich, naast 'Notities', ook teksten waarin het spelen en het reizen met elkaar gecombineerd worden. Zo zijn er diverse Ganzenbordpassages, die de idee van de reis echoën: '#1# Aankomst op vliegveld bij Londen. [...] #3# Sicilië. Een warmbloedige Siciliaanse ontvangt u met tien open armen. [...] #4# Als illegale gastarbeider probeert u per trein de Nederlandse grens te bestuderen.' (61) Daarnaast zijn er passages waarin de heer 'Fijnvandraad' en zijn buurman 'Peters' op een zolder met miniatuurtreinen spelen: 'Hij liet zich neer op zijn knieën bij de Centrale (bij Stationsemplacement I), schakelde de stroom in, drukte op een knop en haalde langzaam de hendel over.' (45)[366]

[364] Hij woont bijvoorbeeld ook in Plaswijk. Vgl.: 'Het hotel lag op de rand van de vooroorlogse stadwijken en de nieuwbouwwijken die tesamen een heel stadsdeel vormden. [...] Daar zijn kamer op de hoogste of op één na hoogste verdieping lag was het uitzicht weids en van hieraf kon hij zelfs een deel van de Plas zien, en zich daar vandaan oriënterend ontdekte hij al snel het flatgebouw waar hij woonde.' (54)

[365] Vgl. volgende reflectie van Lokien: 'Sommige reizen zou hij thuis kunnen schrijven: was in veel landen geweest zowel op vakantie als in zijn funktie van pr-man: zittend reizen, goedkoop en komfortabel, zelfs op een keukenstoel; kostte weinig tijd bovendien.' (31)

[366] De zolderkamer hangt niet toevallig vol 'posters van nationale verkeersburo's. ZONNIG ITALIË DE GOUDGELE STRANDEN VAN ROEMENIË [...]' (45). De twee mannen reizen misschien nog het meest in hun verbeelding, al hoeft dat niet te betekenen dat de reizen minder 'werkelijk' zijn dan andere.

De idee van reismultipliciteit kan als volgt worden samengevat:

- Een lezer kan het topografisch-chronotopisch-tekstuele model van één reis **meerdere malen toepassen** in een roman en zo reismultipliciteit genereren. Die reizen kunnen op allerlei manieren van elkaar verschillen – er kan een andere reiziger zijn, de reizen kunnen zich op andere tijdstippen afspelen, er kan een andere route gevolgd worden. Niet zelden zijn er echter ook topografisch-chronotopische overeenkomsten: de idee van reismultipliciteit hangt dan ook nauw samen met **de dialectiek tussen herhaling en variatie.** De herkenning van reizen kan op verschillende manieren getriggerd worden, bijvoorbeeld wanneer personagebewegingen als 'reis' benoemd worden of door de intratekstuele interactie tussen (potentiële) reispassages.
- Globaal gesteld kunnen reizen in romans op twee (complementaire) manieren met elkaar gecombineerd worden: via een verticale, hypotactische inbedding en via een horizontale, paratactische aaneenschakeling.
    - Bij de **verticale inbedding** wordt een reis afhankelijk gemaakt van/ ingebed in een andere reis, via procedés als **de herinnering/terugblik, de ingebedde/ingelaste vertelling of de droom**. Niet zelden wordt daarbij een extensieve reisvertelling gecombineerd met meer summiere reispassages. In de verschillende reizen kunnen zowel dezelfde als andere reizigers opduiken. Een prototypisch internationaal voorbeeld waarin deze techniek nadrukkelijk aanwezig is, is Butors *La Modification* (1957). Voorbeelden uit de naoorlogse Nederlandse literatuur zijn Andreas Burniers *De reis naar Kíthira* (1976), Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) en Anton Haakmans *Liberty of Een Nederlandse Amerikaan* (1982)
    - Bij de **horizontale aaneenschakeling** worden reizen niet in elkaar ingebed, maar functioneren ze onafhankelijk van elkaar. Er zijn daarbij verschillende mogelijkheden:
        - Er kan sprake zijn van **meerdere reizigers**, wier paden niet, gedeeltelijk of volledig kruisen. Een internationaal voorbeeld is Homeros' *Odysseia* (8ste e.v.Chr.); een Nederlands voorbeeld Hella Haasses *De ingewijden* (1957).
        - Het kan om **eenzelfde reiziger** gaan, die meerdere reizen onderneemt:
            - Het eindpunt van één reis kan het begin van de volgende vormen. Deze structuur is niet strikt te scheiden van de lineaire reis. Voltaires *Candide* (1759) en Tom Lanoyes *Alles moet weg* (1988) kunnen vanuit dit principe geïnterpreteerd worden.
            - Een reiziger kan, in een echo van de stervormige vector, steeds weer vertrekken van/ terugkeren naar huis:

        - Soms is er één extensieve reisvertelling, die gecombineerd wordt met een of meerdere summiere reizen aan het begin of het einde van het boek. Dat is bijvoorbeeld zo in Cervantes' *Don Quixote* (1605-1615) en in P.F. Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015).
        - Er kunnen verschillende reizen met een soortgelijke verteltijd gecombineerd worden, zoals in Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) en Nelleke Noordervliets *Gigengacks reizen* (2014).
        - Een roman kan in de gehele vertelling diverse reizen met elkaar verbinden die spatiaal sterk op elkaar gelijken, zoals in Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019).
        - In meer experimentele teksten, zoals K. Schippers' *Een avond in Amsterdam* (1971), kan de spanning tussen herhaling en variatie ook op het niveau van de tekst gebracht worden, bijvoorbeeld doordat eenzelfde reis op steeds verschillende manieren verteld wordt.
    - Teksten kunnen beide procedés **combineren**, zoals Anthony Van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949) laat zien. Het **paratactische herinneringsverslag**, waarbij een reiziger de hele roman lang terugblikt op de vele reizen die hij in het verleden ondernam – bijvoorbeeld Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018) en Daniël Robberechts *Aankomen in Avignon* (1970) – schippert enigszins tussen de twee technieken.
- In (fragmentarische) **experimentele romans**, zoals Sybren Polets *Xpertise* (1978) of Atte Jongstra's *Groente* (1991), is niet zelden sprake van een intense reismultipliciteit.

1.2.5. Reizen door de tijd en in de geest

Alvorens ik dit hoofdstuk afsluit, dien ik nog op één facet van de reisconceptualisering dieper in te gaan. Van de bespreking van één ruimtereis ben ik immers naadloos overgegaan naar die van het imaginaire reisverhaal als geheel. Ik heb daarbij echter geen aandacht besteed aan de idee van de tijdreis, en heb eveneens het onderscheid tussen 'fysieke' en 'cognitieve' reizen niet expliciet belicht. Dankzij voorgaande uiteenzetting is het evenwel relatief eenvoudig om de voorgestelde ideeën te verbreden en toe te passen op reizen door de tijd en door de geest. Ik voeg daar evenwel meteen een belangrijk *caveat* aan toe. Net zoals mijn initiële conceptualisering van de ruimte ervoor gezorgd heeft dat een aantal

teksten (bv. romans die zich afspelen in een exotisch land) 'automatisch' buiten beschouwing bleven, zo zal ik ook vanuit mijn leidraad een specifieke blik werpen op cognitieve en temporele reizen. Zeker voor die laatste groep zullen er heel wat teksten die traditioneel 'tijdreisverhalen' genoemd worden, buiten mijn conceptualisering van de reisroman vallen.

1.2.5.1. Cognitieve reizen

Laat ik met de reis door de geest beginnen. De idee van een cognitieve reis kan misschien wel de meest intense interpretatie van het 'imaginaire' reizen genoemd worden. Bij een cognitieve trip reist een personage immers zonder zich fysiek te verplaatsen: hij gebruikt, al dan niet bewust, enkel zijn gedachten en zijn fantasie. Zoals ik bij de topografische reconstructie aangaf, kan je dan spreken van een ontologische grens tussen twee werelden: de oorspronkelijke, 'werkelijke' wereld staat tegenover de 'mentaal geconstrueerde', bereisde wereld. In principe zou je voor alle reizen kunnen zeggen dat de bereisde wereld tijdelijk de nieuwe werkelijkheid van de reiziger wordt. Voor mentale processen als dromen, projecties en fantasieën – en bijgevolg ook voor de cognitieve reis – is die idee echter essentieel. Binnen de terminologie van de *possible worlds theory* is er sprake van een spanning tussen een 'actuele' (werkelijke) wereld en een 'niet-actuele' (mogelijke) wereld, waarbij een proces van *recentering* optreedt: de mogelijke wereld wordt de nieuwe actuele wereld (Ryan 1991a, 13-30; Ryan 1991b, 554:).[367]

We zagen eerder al dat in reisromans 'droomreizen' als een soort cognitieve reisepisode kunnen ingebed worden. Een verhaal kan echter ook gecentreerd zijn rond een (sterk) dyadische cognitieve reis. Mijn eerdere maatstaf blijft hier evenwel gelden: de spatiotemporele dynamiek moet ook op het niveau van de tekst gebracht worden. Dat impliceert dus dat een personage op een of andere manier de droomwereld verkent of ze doorreist, zoals bijvoorbeeld het geval is in Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). In het boek reist Alice in haar droom onder meer via 'the rabbit-hole' (9) naar het huis van 'the Duchess' (51) en het theefestijn van 'the March Hare and the Hatter' (60) tot bij het tribunaal van 'the King and Queen of Hearts' (96). In de inleiding op dit proefschrift vermeldde ik reeds het middeleeuwse droomvisioen. Niet altijd is daar evenwel sprake van spatiotemporele accumulatie. In Geoffrey Chaucers *The Parliament of Fowls* (14de eeuw), bijvoorbeeld, is ze erg beperkt te noemen.[368] Veel sterker is ze in cognitieve hellevaarten als het *Visio Tnugdali* (Marcus 12de eeuw). In zulke verhalen maakt de dromer, in het verlengde van Dante, immers een reis door het hiernamaals, waarbij hij achtereenvolgens verschillende ruimtes betreedt. Eileen Gardiner (1989) noemde niet

[367] Vgl. wat de idee van *recentering* en reizen betreft Mikkonen (2013). Vgl. tevens Emott (2017).
[368] Wanneer de geest van de ik-figuur 'fully weary' (s.p.) raakt van het lezen van Cicero's *Somnium Scipionis* (1ste e.v.Chr.), krijgt hij bezoek van Scipio Africanus (die meespeelt in Cicero's boek). Die neemt hem, weliswaar via enkele 'gates' (s.p.), relatief snel mee naar een paradijselijke omgeving, de voornaamste haltesetting waar de ik-verteller (allegorische) figuren ziet als 'Lust' (s.p.) en 'Adornment' (s.p.).

toevallig de ‘journey’ (xvi) door het hiernamaals, waarbij de ziel door een ‘guide’ (xv) begeleid wordt, een van de fundamenten van zulke droomvisioenen.

Een goed voorbeeld van een cognitieve reis uit de naoorlogse Nederlandstalige literatuur is een vertelling met hiernamaals-trekjes: Johan Daisnes *De trein der traagheid* (1948). De oorspronkelijke wereld in het boek bevindt zich in de vertelling helemaal aan het einde van de novelle. De ik-verteller blijkt betrokken te zijn geweest bij een spoorwegramp. In ‘verdoofde’ (82) toestand heeft hij evenwel een mentale trip ondernomen. Die begint niet toevallig in een trein, waar de protagonist (na even in slaap te zijn gevallen) ‘de ogen weer [opent]’ (19) en merkt dat alle andere reizigers in zijn coupé ‘in slaap [zijn] gedommeld’ (20). Hij verlaat zijn zitplaats en trekt van het ‘gangpad dat overlangs door het midden van het rijtuig loopt’ (31) naar de verschillende andere ‘wagons’ (‘Ik begon nog haastiger, nog schutteriger te lopen, geslingerd door de gangpaden, sukkelend over de stommelende en knarsende overgangsbruggen’ (33)) tot in ‘de eerste der eersteklaswagens’ (35), waar hij professor Hernutter ontmoet. Wanneer de trein tot stilstand is gekomen (40) en ze nog een derde passagier ontmoeten (de jongen Val), stapt het drietal uit. Via ‘een sloot’ (45) wandelen ze samen richting ‘de verre lichtjes op de velden’ die lange tijd ‘niet nader [...] willen komen’ (52).[369] Uiteindelijk komen ze bij een herberg, die hun laatste en voornaamste haltesetting is alvorens de ik-verteller ontwaakt.[370]

Er is een kanttekening van belang bij de cognitieve reis. Ze stoelt, zoals gezegd, op de distinctie tussen ‘werkelijk’ en ‘onwerkelijk’. In (moderne) literatuur wordt dat onderscheid echter vaak geproblematiseerd. Om die reden kan het in een boek niet altijd duidelijk zijn of een reis fysiek/ werkelijk gebeurd is, dan wel cognitief/ gefantaseerd. Dat kan zowel bij cognitieve reisepisodes als sterk dyadische cognitieve reizen het geval zijn. ‘Problematische’ droomepisodes vinden we bijvoorbeeld terug in het werk van Sybren Polet. In zijn romans zoekt die wel vaker de spanning op tussen werkelijkheid en verbeelding, waarbij het onderscheid tussen de twee vervaagt. Dat zien we bijvoorbeeld in *De andere stad* (1994). In dat boek onderneemt Lokien diverse reizen ‘buiten’ het labyrint van de stad (bijvoorbeeld Uruguay) en ‘erbinnen’ (bijvoorbeeld naar een ondergronds ‘privéarchief’ (24)). Of al die reizen echt hebben plaatsgevonden, valt te betwijfelen. Op de vraag ‘Reis je veel?’, antwoordt Lokien niet toevallig: ‘Voornamelijk in mijn hoofd.’ (57). Het onderscheid is tegelijkertijd ook irrelevant. ‘Realiteit’, stelt Polets protagonist immers, ‘is wat ik werkelijk noem’ (109)

[369] Ieder hoofdstukje begint bijna steeds met zinnen die spatiotemporele accumulatie accentueren, zoals ‘We liepen steeds door’ (52), ‘Opnieuw waren we blijven stilstaan’ (57) en ‘Gespoord door het licht liepen we nu weer stevig door’ (59).

[370] De herberg wordt gekarakteriseerd als een ‘dood-gewone andere wereld’ (60). Zo wordt de ruimte sterk vervlochten met de sterk dyadische structuur. Tijdens de passage in de herberg stolt de spatiotemporele dynamiek even. De beweging komt weer op gang wanneer ‘buiten plotseling een zeer vertrouwd geluid weerklonk: het lang aangehouden toeteren van een buurttrem’ (78), en de jongen Val de trein wil halen. Op dat moment ontwaakt de protagonist.

1.2.5.2. Tijdreizen

Voor de tijdreis grijp ik terug naar Dautzenbergs idee van de historische tijd, en in het bijzonder naar mijn topografische toevoeging daarbij – namelijk dat romans meerdere tijdlagen kunnen creëren met ruimtes die verschillende temporele coördinaten hebben. Een tijdreis zou je in het verlengde daarvan kunnen omschrijven als een verplaatsing over tijdlagen heen. Ook hier geldt dat de bereisde wereld de nieuwe realiteit van het personage wordt. Aangezien het om een andere tijdzone gaat, betekent het in de eerste plaats een nieuw 'heden'.[371]

Heel wat verhalen waarin tijdreizen centraal staat, hebben een *sterk dyadische topografie*. De oorspronkelijke wereld valt dan samen met de oorspronkelijke tijdzone waarin een personage zich aanvankelijk bevindt – bijvoorbeeld een of andere tijdlaag waarin tijdmachines bestaan. De bereisde wereld is een wereld uit een (ver) verleden of uit de toekomst. Binnen mijn conceptualisering is het, in tegenstelling tot de opvattingen van 'fysische' literatuurwetenschappers als Paul J. Nahin (1993; 2017),[372] in principe niet belangrijk *hoe* de temporele transgressie plaatsvindt. Een personage kan een tijdmachine gebruiken, maar even goed is een of andere wonderlijke gebeurtenis mogelijk.

Niet zelden zijn in tijdreisverhalen twee subkosmoi op vlak van hun spatiale coördinaten relatief 'identiek'. De tijdreiziger bezoekt dan zijn eigen wereld in het verleden of in de toekomst. Op zich is dat geen probleem: bij tijdreisverhalen vormt het verschil in temporele coördinaten uiteindelijk het fundament.[373] Net als bij de cognitieve reis gelden ook hier echter mijn eerdere 'richtlijnen': er moet sprake zijn van voldoende spatiotemporele dynamiek op het niveau van de reconstructie én op het niveau de tekst. Voor tijdreizen heeft die restrictie grote gevolgen. Heel wat prototypische tijdreisromans sluiten immers aan bij wat ik eerder dyadische wereldverhalen genoemd heb. Ze vervoeren hun personages naar een ander tijdvak, maar zodra de reiziger daar is beland, is van reisdynamiek geen sprake meer. De nieuwe tijdzone fungeert dan als eenzelfde haltesetting waar de tijdreiziger de nodige avonturen beleeft.

Tijdreisverhalen die een sterk dyadische reis centraliseren, behoren voor mij dus pas tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal als de tijdreiziger de nieuwe tijdzone ook enigszins verkent of doorreist. In de naoorlogse Nederlandse literatuur is dat bijvoorbeeld het geval in Frans Buyens' *Na ons de monsters* (1957). In dat boek belandt Hoera Boera, 'burger 1956', na een cyronisch invriesproces 60 jaar later in het jaar 2025. De bovengrondse aarde is radioactief geworden na een kernoorlog – vandaar dat 2025 ook het jaar 'A. 80' genoemd wordt, 80 jaar in het Atoomtijdperk. Hoera Boera wordt in de toekomst als 'een ervaren toerist' (48) rondgeleid in de 'Ondergrond-Wereld' (26), die volledig is ingesteld op een (kapitalistisch) 'éénrichtingssysteem' (26) en waar onder meer een

[371] Dat kan in zulke verhalen terminologische problemen opleveren met betrekking tot temporele aanduidingen. In Piet Meeuses tijdreisverhaal *Het kraaien van de haan* (2010) bijvoorbeeld, lezen we vlak nadat de protagonist naar het verleden gereisd is: 'Waar *zojuist* nog het laboratorium had gestaan *(pardon: tweeduizend jaar later zou staan)*, was *nu* een uitgestrekt leeg landschap van zandduinen, begroeid met lage struikjes (Meeuse 2011, 33; mijn nadruk). (vgl. Pierrart 2017c)

[372] Zie mijn inleiding paragraaf 3.4.1.

[373] Vgl. in dat opzicht de topografische substitutierelaties van Ruth Ronen (1986, 435), waarnaar ik eerder verwees.

‘Zielteheilinstituut’ (43) te vinden is. Voorts bezoekt hij ook de kunstmatige ‘satelliet-planeten’ (47) die rond de aard cirkelen. Daar bevindt zich onder meer een ‘Modellen-Instituut’, waar mensen wordt aangeleerd zich los te maken ‘van alle valse voorstellingen en tradities’ (59), zodat ze een staat van volkomen ‘gedachtenloosheid’ bereiken (59-60).

De sterk dyadische topografie mag voor een tijdreisverhaal misschien de gebruikelijkste zijn; voor mij is ze evenwel niet strikt noodzakelijk. Je zou namelijk ook, dankzij mijn model, een meer *gematigd dyadische vorm* van tijdreizen kunnen onderscheiden – de temporele variant van *Huckleberry Finn*-achtige verhalen. Concreet gaat het dan om vertellingen waarin een reiziger de hele roman lang van het ene tijdvak in het andere belandt, wat een zeer specifieke vorm van spatiotemporele dynamiek aan zulke vertellingen bezorgt. Iedere tijdperiode/-laag kan dan als een nieuwe subkosmos gereconstrueerd worden. Internationaal zie je daar al echo’s van in hét tijdreisverhaal bij uitstek, H.G. Wells’ *The Time Machine* (1895). De 19de-eeuwse ‘Time Traveller’ uit dat verhaal reist weliswaar in de eerste plaats naar het jaar 802 701, waar hij de Eloi en Morlocks ontmoet. Nadat hij die wezens ontvlucht is, reist hij echter ook nog miljoenen jaren verder de toekomst in, alvorens terug te keren naar huis. Hij stopt nog tweemaal op toekomstige haltesettings, die een aarde verbeelden die bijna volledig vergaan is:

> I stopped very gently and sat upon the Time Machine, looking round. The sky was no longer blue. [...] I cannot convey the sense of abominable desolation that hung over the world. [...] (88)

> At last, more than thirty million years hence, the huge red-hot dome of the sun had come to obscure nearly a tenth part of the darkling heavens. Then I stopped once more. [...] The darkness grew apace; a cold wind began to blow in freshening gusts from the east, and the showering white flakes in the air increased in number. From the edge of the sea came a ripple and whisper. Beyond these lifeless sounds the world was silent. Silent? It would be hard to convey the stillness of it. All the sounds of man, the bleating of sheep, the cries of birds, the hum of insects, the stir that makes the background of our lives—all that was over. (90-91)

Veel nadrukkelijkere voorbeelden van gematigd dyadische tijdreisverhalen zijn verhalen waarin sprake is van een of andere ‘onsterfelijke’ protagonist, die de kans krijgt in verschillende historische periodes te leven. Zulke verhalen bieden dan bijvoorbeeld een blik op de wereldgeschiedenis door de ogen van een personage waarvoor temporele grenzen niet gelden. Canonieke internationale voorbeelden zijn Virginia Woolfs *Orlando* (1928), waarin het hoofdpersonage geboren wordt aan het einde van de 16de eeuw en vervolgens driehonderd jaar lang leeft, en Simone de Beauvoirs *Tous les hommes sont mortels* (1946), dat Brenda Dunn-Lardeau in haar studie *Le voyage imaginaire dans le temps* (2009) behandelde.[374]

Interessant is dat het bij dit type niet specifiek om een menselijke protagonist hoeft te gaan. Er bestaan immers heel wat verhalen waarin de lezer de gedachten van bepaalde objecten in de loop van de geschiedenis volgt. In de Nederlandstalige literatuur zien we dat in Sybren Polets *De steen* (1957) en

[374] Zie hiervoor mijn inleiding, paragraaf 3.4.1.

in Johan de Booses *Het vloekhout* (2018). In die laatste roman maakt een stuk hout, dat ooit het 'vloekhout' was waaraan 'Jesjoea' (Jezus) gekruisigd werd, een tocht door de wereldgeschiedenis. Daarbij ondergaat het enkele transformaties en komt het in diverse handen terecht. Zo gaat het van Russische monniken in de middeleeuwen over een 18de-eeuwse uitvinder 'Cogito Darwin' tot de 20ste-eeuwse kosmonaut Nikolajev, die het stuk hout mee de ruimte inneemt. Dat laatste voorbeeld laat zien dat in zulke verhalen, hoewel de opeenstapeling van tijdvakken reeds een spatiotemporele dynamiek genereert, vaak óók sprake is van heel wat ruimtereizen. Die zorgen ervoor dat het personage/ object niet alleen in verschillende tijdzones, maar ook op verschillende plaatsen op de wereld belandt. Het stuk hout wordt bijvoorbeeld door de 'dikkespaanderonderzoeker' en 'gedreven reiziger' (35) Gaius van Golgotha naar Klein-Azië meegenomen, en reist met de Franse kardinaal (en Jules Vernefanaat) André de L'Écluse mee naar het Vaticaans concilie van 1869.

Er is nog een derde soort tijdreisverhaal dat ik hier wil belichten. Het vindt voornamelijk aansluiting bij de idee van reismultipliciteit (alsook, ten dele, de stervector) en betreft romans als K. Schippers' *Waar was je nou* (2005) en Hagar Peeters' *Malva* (2015).[375] In beide romans maken de protagonisten meerdere tijdreis-'uitstapjes' naar eenzelfde subkosmos – in dit geval een wereld uit het verleden. In Schippers' roman gaat het, zoals eerder gesuggereerd, om een bijzonder vreemde vorm van tijdreizen. Na de dood van zijn moeder sorteert het hoofdpersonage Ruud in haar huis de foto's die zij, als fervent fotograaf, in zijn jeugd genomen heeft. Die foto's roepen zo'n scherpe herinneringen op dat Ruud er letterlijk in verdwijnt. Uiteindelijk kan hij dankzij zijn foto-tijdreizen de liefde die hij als kind voor de oudere vriendin van zijn moeder voelde, herbeleven. Niet toevallig vervaagt, naarmate het boek vordert, het onderscheid tussen heden en verleden en tussen volwassene en kind.

Aansluitend bij de reismultipliciteit worden in sommige romans zelfs feitelijke tijd- en ruimtereizen met elkaar gecombineerd. In Atte Jongstra's postmoderne roman *Groente* (1991), bijvoorbeeld, heeft een naamloze ik-verteller zich teruggetrokken in een moestuin. Hij brengt er zijn verleden in herinnering en werkt aan zijn 'moestuingeschriften', 'een verslag van wat zich een levenlang in een mensenhoofd heeft afgespeeld' (157). Niet alleen zijn in die herinneringen heel wat reizen door de ruimte aanwezig – zo reist de verteller bijvoorbeeld naar Göteborg; via de groenten uit zijn moestuin reist hij ook echt het verleden in:

> Nu ik via de stengel van de bonenplant afgleed in de eeuwen voor ons, had ik het tempo algauw niet meer in de hand. Voordat ik het wist stond ik met Herodotus in Egypte, een oord waar nogal met zielen werd verhuisd en zoiets maakt het bestaan er niet eenvoudiger op. Verre reizen onderneemt men het beste niet alleen. [...] Zonder mijn reisgezel te kort te willen doen was ik niet bij hem blijven stilstaan. Met een eenvoudig goocheltrucje [...] had ik Herodotus' bijzijn – 450 voor Christus – in dat van Pythagoras zelf doen verkeren: 540 v. Chr. [...] Wat tuinlieden ook beweerden, de holle stengel was voor Pythagoras of anderen de universele reisroute voor dode zielen. [...] Ik keerde op mijn schreden terug. [...] Onbekommerd zweefde ik langs de wanden van de bonesteel omhoog. (57-62)

[375] Zie voor de bespreking van K. Schippers' roman, alsook Atte Jongstra's *Groente* (infra): Pierrart (2018).

Eveneens interessant is Kader Abdolahs *Portretten en een oude droom* (2003). Het boek wordt op het hoogste verhaalniveau verteld door Attar, een jonge Perzische vrijheidsstrijder die in werkelijkheid gestorven is. Als een soort geest volgt hij zijn goede vriend Dawoed, een Nederlandse journalist-schrijver die door Zuid-Afrika reist en die door de herinnering aan zijn overleden vrienden (niet alleen figuurlijk maar dus ook letterlijk) achtervolgd wordt. Onderweg vertelt Dawoed over zijn eerdere reizen, maar de reismultipliciteit wordt nog geïntensifieerd. Aan het begin van iedere 'alinea' volgen we namelijk Attar op een tijdreis langs enkele Perzische steden, die begint 'in de vierde maand van het jaar 437' (7) en onder meer voert van Trabolos over Gorasan en Sorda naar Algods. Attar kondigt die tijdreis aan het begin van het boek zelf aan:

> In mijn graf heb ik me ontzettend verveeld. Gelukkig had ik een paar klassieke Perzische reisboeken bij me. Ik heb ze misschien wel driehonderd keer gelezen. Zo ging ik met de reizigers mee naar verre oorden. Vaak sloot ik mijn ogen en ging ik zelf op reis. Ik maakte reizen door middeleeuwse steden. Aan het begin van elk hoofdstuk zal ik een alinea van mijn grafreizen citeren. (6)

Zoals het citaat duidelijk maakt zijn Attars tijdreis (en ten dele ook zijn ruimtereis met Dawoed) expliciet van een cognitieve aard. Die idee van cognitief tijdreizen zagen we al in de inleiding, bij mijn toelichting over utopische droomtijdreizen als Louis-Sébastien Merciers *L'An deux mille quatre cent quarante* (1771) en Arend Fokke Simonsz' *Het toekomend jaar drie duizend* (1792).[376] In zulke teksten bereizen de dromers de toekomst die ze bezoeken, waardoor ze probleemloos aansluiten bij mijn model.

Een fascinerende en complexe combinatie van reismultipliciteit, cognitief reizen, tijdreizen én ruimtereizen vinden we in Hans Münstermanns *Land zonder Sarah* (2008). In het boek is de hoofdrol weggelegd voor Adolf Hitler, die in de nacht van 9 op 10 mei 1940 met de trein naar het Duitse Euskirchen reist. Hitler blijkt aan het begin van het boek echter een droom te hebben gehad die zich afspeelt in de toekomst en die hij in de rest van het boek aan de telefoon vertelt aan zijn geliefde Eva Braun. In die droom neemt hij de gestalte aan van een Nederlandse man 'Wolf', die na een reis naar China is teruggekeerd naar zijn thuisland. Hij wordt er evenwel verdacht van een moord op de Chinese tv-presentator Ang, waardoor hij zijn intrek moet nemen in een hotel en zijn 'reis' (22) in Nederland moet voortzetten. In de rest van de droom wordt de reismultipliciteit nog versterkt. Niet alleen kijkt Wolf naar een documentaire waarin Ang China bezoekt; hij haalt ook herinneringen op aan zijn eigen Chinareis, aan zijn Parijsreizen met zijn minnares Sarah én – om het bijzonder complex te maken – aan het verhaal dat Sarah hem vertelde over de droomreizen van de Franse hertog van Engien ten tijde van de Franse revolutie.[377] Het is een verhaal waarmee de twee 'over een oceaan van tijd sierlijk naar het Parijs van 1804 [zeilden]' (123). Op de koop toe keert Wolf in gedachten zelf terug naar het 'heden' van Hitler: hij droomt hoe hij 'in een lang vervlogen tijd [belandt], in een trein. In het lijf van een

[376] Zie in dat verband: paragrafen 3.3.2 en 3.4.1 in de inleiding.

[377] 'De hertog is aan de terreur ontsnapt, uit Parijs gevlucht en hier in Duitsland terechtgekomen. [...] De hertog baadt in zijn zweet. Waarom heeft hij toch steeds deze droom? [...] "Je moet het vóór je zien," zegt Sarah, terwijl ze haar glas even wegzette. "Hij droomt dat hij de koning is in zijn koets." [...] "Hoor," zegt Sarah, "hoe de koets langs het hek ratelt. 21 januari 17093, nat en koud. Kijk!"' (125).

opgewonden man. Een man die net als hij op weg is naar de vrijheid. Hij is met die man versmolten' (85).

De relatie tussen cognitieve reizen en tijdreizen roept de vraag op naar de status van de herinnering en (in mindere mate) de vooruitblik, die de symbiose tussen het mentale en het temporele vertegenwoordigen. In de cognitieve neuropsychologie, die kort gesteld de relatie tussen het brein en andere psychologische processen bestudeert, spreekt men sinds enkele decennia over 'mental time travelling' (ook wel 'chronesthesia' genoemd), 'the faculty that allows humans to mentally project themselves backwards in time to re-live, or forwards to pre-live, events' (Suddendorf & Corballis 2007, 299).[378] Zoals ik in de inleiding al suggereerde, zou het evenwel weinig zinvol zijn om iedere herinnering/ terugblik (of prolepsis) als tijdreis te gaan beschouwen. Ik zal dat in dit proefschrift dan ook niet doen. Dat neemt niet weg dat een roman als K. Schippers' *Waar was je nou* (2005) suggereert dat de herinnering niet alleen voor de naoorlogse reis door de ruimte maar ook voor die door de tijd belangrijk is. Daar kom ik later in dit proefschrift nog op terug.

Aansluitend bij de opmerkingen waarmee ik de vorige paragraaf afsloot, wil ik daarbij nog twee nuances aanbrengen. Ten eerste lijkt het voor de hand liggend herinneringen en terugblikken als tijdreis te bestempelen wanneer ze ook zo expliciet in de tekst benoemd worden. Dat is bijvoorbeeld het geval in *Montyn* (Kooiman 1982). Het eerste hoofdstuk, waarin Montyn zich het napalmbombardement te Vietnam herinnert, heet namelijk 'een reis door de tijd' (7). Ten tweede kan je als lezer geneigd zijn om herinneringspassages als tijdreis te interpreteren door de aanwezigheid van een extensieve reisvertelling of heel wat andere reizen in het boek. We zullen, meer in het algemeen, zien dat heel wat personages in reisromans bijvoorbeeld naar plekken uit hun jeugd reizen, wat dan gepaard gaat met diverse herinneringen. Op zulke momenten zou je de feitelijke reis door de ruimte ook een figuurlijke reis door de tijd kunnen noemen.

Voor cognitieve en temporele reizen geldt het volgende:

- Bij de **cognitieve reis** is de bereisde wereld een mentale constructie (een droom, een fantasie...) van de reiziger, die zich dus niet fysiek hoeft te verplaatsen. Er treedt in dit geval *recentering* op: de niet-actuele, mentale wereld wordt immers de nieuwe actuele realiteit van de reiziger. De cognitieve reis kan opduiken als episode in reisromans, zoals in Sybren Polets *De andere stad* (1994), of als sterk dyadisch imaginair reisverhaal (met tekstuele reisdynamiek), zoals in Johan Daisnes *De trein der traagheid* (1948). Hoewel

[378] Het concept wordt in de eerste plaats met het werk van Endel Tulving (o.a. 1983; 2002; 2005) verbonden, maar kende navolging bij onder meer Thomas Suddendorf & Michael Corballis (2007; & Addis 2009) en Klein (2015), en vond recentelijk ook in enkele meer filosofisch georiënteerde studies zijn ingang. In tegenstelling tot de theorieën uit de fysica en de filosofie werd de neurospychologische idee van *mental time travel* tot op heden nauwelijks met de literaire tijdreis in verband gebracht. James Gleick vermeldt het in zijn *Time Travel. A History* (2016, 279-282) kort in het licht van de madeleinescène in Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) – niet toevallig een 'levendige' herinneringsscène (vgl infra). (Pierrart 2017c)

er bij de cognitieve reis in principe sprake is van een ontologische grens, kan die in reisverhalen enigszins geproblematiseerd worden doordat het onderscheid tussen droom en werkelijkheid vervaagt.

- De **tijdreis** vertrekt van een transgressie tussen twee tijdlagen en subkosmoi waarvan de temporele coördinaten verschillen. Je vindt de tijdreis op verschillende manieren in de literatuur terug:
  - als sterk dyadisch tijdreisverhaal mét tekstuele reisdynamiek, zoals Frans Buyens' *Na ons de monsters* (1957);
  - als meer gematigd dyadische tijdreisverhaal, i.e. verhalen over 'onsterfelijke' protagonisten die achtereenvolgens in verschillende tijdvakken belanden, zoals Johan de Booses *Vloekhout* (2018);
  - als een aaneenschakeling van verschillende tijdreizen, zoals in K. Schippers' *Waar was je nou* (2005);
  - en in combinatie met ruimtereizen, zoals in Kader Abdolahs *Portretten en een oude droom* (2003).
- De tijdreis kan zowel fysiek als cognitief zijn. Herinneringen kunnen, in samenhang met de rest van de reisroman, in sommige gevallen als (figuurlijke) tijdreis geconceptualiseerd worden.

1.3. Tot slot

Ik sluit mijn hoofdstuk over de reis toepasselijk af met een terugblik, in het bijzonder naar de tekst waarmee ik dit deel van mijn proefschrift opende: Biesheuvels *Reis door mijn kamer* (1983). Kan die tekst, vanuit de idee van de reis, geconceptualiseerd worden als een imaginair reisverhaal?

Op basis van de titel zou je alvast geneigd zijn die laatste vraag bevestigend te beantwoorden. Ook haar interne compositie kan echter ook op allerlei manieren met de reis verbonden worden. In het licht van de chronotopische, spatiotemporele accumulatie is het bijvoorbeeld niet toevallig dat we van de 'grote foto' van Nabokov 'die boven mijn bed hangt [...] met gezwinde spoed [...] naar mijn schrijfmachine [reizen]' (327), en 'over de kristallen karaf, gevuld met water, en het waterglas, over de datumaanwijzer en een kleine elektrische klok [...] terecht[komen] bij een televisietoestel' (365). In topografisch opzicht is de bereisde wereld in de eerste plaats de kamer; de oorspronkelijke wereld krijgt vooral gestalte als de wereld van de lezer – net als sommige reizigers die ik in dit deel genoemd heb, reist die dankzij Biesheuvel tot hij 'duizelt' (326). En dan zijn er nog de vele uitweidingen, herinneringen, terugblikken. Hoewel je die oorspronkelijk misschien uitsluitend als ontwrichtende kracht zou zien voor de reisdynamiek, wordt dankzij de idee van de reismultipliciteit en de verticale inbedding duidelijk dat dat niet het geval hoeft te zijn. Herinnert Biesheuvel zich niet ook hoe hij 'een

keer met een vriend naar New York gevlogen [is]' (334), hoe hij 'eens op vakantie' was 'op het eiland Schiermonnikoog' (359), hoe hij met Eva ooit in Midden-Engeland bij een vriendin logeerde en met de boot terugreisde vanaf Great Yarmouth, 'vanwaar Nelson ooit met zijn oorlogsvloot uitvoer om de Nederlanders bij Kamperduin te verslaan' (355)? Kortom, met behulp van mijn leidraad kan je inzicht verwerven in het reisgehalte van Biesheuvels *Reis door mijn kamer*. Op die manier blijkt dat de reisstructuur van de novelle in feite 'probleemloos' kan geplaatst worden naast die van andere imaginaire reisverhalen die ik in dit hoofdstuk toegelicht heb.

Intermezzo
Over reisauteurs

In het vorige hoofdstuk conceptualiseerde ik het criterium van de reis en construeerde ik een leidraad om het imaginaire reisverhaal vanuit dat criterium te vatten. In een kort intermezzo en als een overgang naar mijn conceptualisering van het tweede criterium, de fictionaliteit, wil ik me richten op dat wat ik de 'reisauteur' zou willen noemen. Met dat begrip bedoel ik iets anders dan de betekenis die traditioneel aan het concept van een 'reisschrijver' gegeven wordt. Of, misschien nog beter verwoord: ik wil de semantische reikwijdte van dat tweede begrip enigszins uitbreiden.

Een reisauteur is voor mij niet per definitie een schrijver van non-fictionele reisliteratuur, noch noodzakelijk een auteur die in het dagelijkse leven veel reizen onderneemt. Wel doel ik met het concept, algemener, op die auteurs in wier werk de reis nadrukkelijk aanwezig is. Dat kan betekenen dat ze veel reis-non-fictie geschreven hebben, maar even goed kan het gaan om heel wat imaginaire reisverhalen. Het is niet toevallig dat in mijn corpus een aantal auteurs met meerdere romans vertegenwoordigd zijn. Ik ben in mijn onderzoek tot de constatering gekomen dat het literaire reizen in het werk van sommige auteurs nadrukkelijker aanwezig is dan in dat van andere, dat de reisroman met andere woorden een genre is waartoe een auteur een zekere generische voorliefde kan hebben. Al binnen een en hetzelfde oeuvre blijkt op dat moment dus dat de reis een literair dominant gegeven kan zijn dat over teksten heen voor een zekere samenhang zorgt.

Ik suggereer bewust dat je dat ene begrip van de reisauteur zowel voor 'non-fictionele' als voor 'fictionele' oeuvres kan gebruiken. Het is namelijk geen of-ofverhaal – integendeel. Het komt bijzonder vaak voor dat auteurs non-fictionele en imaginaire reisverhalen in hetzelfde oeuvre combineren. Meer nog, wie een brede blik hanteert, merkt dat zelfs in nog andere facetten van het oeuvre van een reisauteur de literaire reis aanwezig kan zijn. Op dat moment schrijven auteurs bijvoorbeeld niet alleen heel wat imaginaire reisverhalen en/of non-fictionele reisvertellingen, maar ook korte verhalen over reizen, reisgedichten of zelfs reisdrama. Net daarom kan het voor lezers interessant zijn om, wanneer ze een bepaald werk als reisverhaal conceptualiseren, binnen het oeuvre van diezelfde auteur nog naar andere sporen van de reis op zoek te gaan. Niet zelden zal zo'n verhoogde reisaandacht dan zijn vruchten afwerpen.

Er kunnen talloze reisauteurs genoemd worden, en het is niet mijn bedoeling om die hier allemaal, met hun oeuvre, toe te lichten. Ik voeg aan het einde van dit proefschrift wel een appendix toe. Daar geef ik een beknopt overzicht van een aantal auteurs die in ieder geval (heel wat) imaginaire reisverhalen geschreven hebben en in wier werk de literaire reis nadrukkelijk aanwezig is. Een aantal vermeldingen van teksten (naast fictie dus ook non-fictie en/of poëzie en/of drama) dienen ter illustratie. Het betreft geen exhaustieve lijst, maar eerder een aanzet tot verder onderzoek. Internationaal gezien bevat hij namen als Lucianus van Samosata, Daniel Defoe en J.M.G. Le Clézio. In onze contreien zijn er voor de Tweede Wereldoorlog auteurs als Gerrit Paape en J. Slauerhoff. In de naoorlogse periode gaat het van Johan Daisne, Anthony van Kampen en Ivo Michiels over Cees Nooteboom, Leon de Winter en Willem Brakman tot Kader Abdolah, Kamiel Van Hole en P.F. Thomése.[379] Zulke auteurs hebben steevast meerdere imaginaire reisverhalen geschreven: hun werk komt in dit proefschrift dus nog regelmatig aan bod.

Ik merk hier, ter overgang naar mijn volgend hoofdstuk, op dat niet alleen vanuit het perspectief van de reis maar ook met het oog op het fictionaliteitscriterium de idee van de reisauteur interessant en relevant is. Met name in oeuvres waarin imaginaire en non-fictionele reisverhalen gecombineerd worden, vinden we vaak teksten terug die balanceren op de grens tussen feit en fictie; meer in het algemeen tonen zulke oeuvres dat de (tekstuele) grens tussen beide genres enigszins poreus is. Daarenboven kan de kennis van een lezer over het oeuvre van zo'n auteur ook zijn fictionaliteitsperceptie beïnvloeden. Een lezer die een reisroman over Zuid-Afrika leest van een auteur waarvan hij weet dat die ook een non-fictioneel reisverslag over het land geschreven heeft, zou geneigd kunnen zijn de roman als 'meer waargebeurd' te lezen. Ik kom daar in het volgende hoofdstuk nog op terug.

[379] In secundaire literatuur wordt het meest expliciet op het belang van het reizen voor het gehele oeuvre gewezen bij Nooteboom, zij het dan zonder dat de romans concreet als reisroman bestudeerd worden (laat staan in interactie met andere imaginaire reisverhalen). Zo stelt Hans-Jürgen Heinrichs (2006, 30) dat 'de sleutel' tot Nootebooms oeuvre 'het reisverhaal' is, meent Hans Maarten van den Brink (1997, 51) dat 'het reizen en het schrijven over reizen' een 'constante' vormen in het werk van Nooteboom, en stellen Hilde van Belle en Tom van Nuenen (2014, 21) dat 'de reis' voor Nooteboom 'een van de thematische zwaartepunten in het leven en werk van de schrijver' vormen. Zij suggereren wel dat 'veel van zijn romans [...] als reisverhaal [zouden] kunnen worden getypeerd'. Voor een korte, soortgelijke suggestie wat het werk van de nog niet genoemde Gerrit Krol betreft, zie: Vervaeck (2009a). Voor het werk van Auke Hulst en Arthur Japin, zie respectievelijk: Pierrart (2020a) en Pierrart (2020c).

Criterium 2
De fictionaliteit

2.1. Inleiding

'Ook een roman kan als reisgids dienen.' Met die woorden opende journalist Flip van Doorn enkele jaren geleden in *Trouw* (2019) zijn exposé over de Vlaamse stad Oostende, in het kader van de reisrubriek 'Het mooiste België'.[380] In zijn artikel verkent Van Doorn onze koningin der badsteden aan de hand van Koen Peeters' boek *Kamer in Oostende* (2019), waarin de Vlaamse schrijver 'in het gezelschap van zijn goede vriend Koen Broucke [...] op onderzoek [uitgaat]' en de 'sporen' van schilders en schrijvers 'volgt' (Van Doorn 2019). Peeters' roman vermeldde ik al in mijn hoofdstuk over het reiscriterium als imaginair reisverhaal: Van Doorns sterk 'non-fictionele' lezing zou dus ietwat vreemd kunnen lijken. Toch is ze in feite niet zo verwonderlijk. In Peeters' boek is de hoofdrol immers weggelegd voor een naamloze schrijver die verdacht veel overeenkomsten vertoont met Koen Peeters. In het nawoord van zijn boek zegt Peeters zelfs expliciet dat hij 'met Koen Broucke [...] de voorbije drie jaar maandelijks twee dagen [ging] rondlopen in Oostende' en bedankt hij iedereen 'met wie wij kennismaakten en optrokken in Oostende' (269-270). Hij voegt er evenwel meteen aan toe: 'De roman speelt zich af in de Stad aan Zee, maar hier en daarop lopen de zaken enigszins door elkaar. [..] Ik heb overdreven, soms flink gelogen. Ach, fictie. [...] De roman is zoals altijd voor rekening van de onbetrouwbare schrijver.' (269)

Kamer in Oostende en Van Doorns lezing van het boek vormen maar een illustratie van wat ik in de inleiding van dit proefschrift de fictionaliteitskwestie genoemd heb. Algemeen gesteld blijkt, zeker vanuit literatuurhistorisch perspectief, de idee van het reisverhaal nauw vervlochten met discussies over (de dialectiek tussen) waarachtigheid en verbeelding. Daarbij wordt het onderscheid tussen non-

[380] De rubriek heet in feite 'Het mooiste Nederland', waarin fietsroutes, wandelroutes en andere locaties in Nederland belicht worden. Voor dit artikel besliste de krant echter 'een keer de grens over te gaan' (Van Doorn 2019).

fictionele en imaginaire reisliteratuur, tussen autobiografie en fictie, tussen feit en fantasie al eens geproblematiseerd of vervaagt het (vgl. Foulke 1997, 17). Voor een gedegen genrestudie van de reisroman is het dus niet alleen noodzakelijk het criterium van de reis duidelijk te conceptualiseren; het is ook van belang de imaginaire dimensie te verhelderen. Wanneer is een reisverhaal 'imaginair'? Welke contextuele en tekstuele facetten spelen daarbij een rol? En wat betekent dat voor de relatie tussen fictionele en non-fictionele reisliteratuur?

In dit hoofdstuk bied ik een antwoord op die vragen, waarbij ik een soortgelijke aanpak hanteer als in mijn reishoofdstuk. Dat betekent dat ik opnieuw een dynamische leidraad zal opstellen, die (de relaties tussen) diverse tekstuele verschijningsvormen vat en die lezers helpt om reisverhalen vanuit een fictionaliteitsperspectief te conceptualiseren en interpretatief te verrijken. Tegelijkertijd zal ik ook hier, op basis van mijn lezing van teksten en met het oog op generische klaarheid, zelf accenten leggen en enige vorm van begrenzing voorstellen. Op die manier wordt duidelijk welke teksten voor mij tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal behoren en welke niet.

Ik vat opnieuw de belangrijkste krijtlijnen hier aan het begin samen. Voor mijn conceptualisering van het imaginaire criterium richt ik me, net als bij de reis, op de interactie tussen tekst en lezer – al omvat die eerste pool hier zowel de eigenlijke tekst als de peritekst, i.e. dat wat zich 'autour du texte' bevindt, 'dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface' (Genette 1987, 11).[381] Ik werk daarbij vanuit een specifieke opvatting van (non-)fictionaliteit: concreet doel ik met dat begrip steeds op *de 'werkelijke' of 'verzonnen' aard van de reis zoals die door een lezer op basis van de tekst gereconstrueerd wordt.* Ik zal laten zien hoe bepaalde peritekstuele en tekstuele facetten naar gelang hun invulling verschillende signalen kunnen uitzenden die de lezer op dat vlak in een bepaalde richting kunnen sturen. Ik werk met drie types signalen:

(1) *Reisfictionaliteitssignalen*: die sturen de lezer in de richting van het imaginaire. Dat impliceert dat een lezer de reis die in de tekst beschreven wordt meer als 'verzonnen' gaat lezen;
(2) *Reisechtheidssignalen*: die wekken een schijn van waarachtigheid. Ze doen dus vermoeden dat de beschreven reis samenvalt met een reis die extraliterair gezien werkelijk heeft plaatsgevonden;
(3) *Reishybride signalen*: die zijn eerder ambigue en zorgen ervoor dat de grens tussen feit en fictie geproblematiseerd wordt of vervaagt. Ze sturen de lezer dus tegelijkertijd in de richting van het imaginaire en (auto)biografische.

Zoals gezegd zal ik zulke signalen steeds verbinden met bepaalde invullingen van een zeker (peri)tekstueel facet: een of ander generisch label op de voorflap kan bijvoorbeeld een

[381] Genettes andere paratekstuele dimensie, de epitekst, laat ik buiten beschouwing. Ik kom op die keuze nog terug.

reisfictionaliteitssignaal uitsturen, terwijl sommige nawoorden zoals dat van Peeters een reishybride signaal uitzenden.

Voor mijn conceptualisering is het van belang dat *een tekst minstens één van de hier gedefinieerde reisfictionaliteits- of reishybride signalen bevat* om tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal te behoren. Dat impliceert immers dat de reisvertelling volgens de lezer niet louter factueel is en op zijn minst een zekere imaginaire dimensie bevat. Een dergelijk criterium betekent echter niet dat het onderscheid tussen fictionele en non-fictionele reisliteratuur een zwart-witkwestie is – integendeel. Een imaginair reisverhaal hoeft immers niet uitsluitend reisfictionaliteitssignalen te bevatten. Als het ook reisechtheidssignalen en/of reishybride signalen bevat, dan schuift het boek als het ware op in de richting van de non-fictionele pool en kan de reisroman eerder heterogeen genoemd worden. Je zou kunnen zeggen dat bij zulke heterogene reisvertellingen een lezer het reisverhaal beschouwt als een vertelling waarin een of meerdere werkelijk ondernomen reizen op de extraliteraire achtergrond meeklinken, terwijl het tegelijkertijd ook duidelijk is dat de vertelling er niet feitelijk mee samenvalt.

Hoewel ik een leidraad zal opstellen waarin ik bepaalde invullingen van (peri)tekstuele facetten zal verbinden met specifieke types signalen, is het uiteindelijk *de lezer* die mijn leidraad dynamisch toepast en het eindoordeel velt. Dat betekent dat die lezer, vanuit zijn encyclopedische kennis (met bijvoorbeeld ook kennis over een bepaalde auteur en diens oeuvre) en literaire competentie bepaalde signalen naast zich neer kan leggen, signalen anders kan interpreteren of alternatieve signalen dan de hier voorgestelde in de tekst kan opmerken.

Dat ik me vooral richt op de interactie tussen (peri)tekstuele signalen en lezers, impliceert dat ik minder aandacht besteed aan een aantal andere mogelijke criteria die ik in de inleiding besprak:

(1) Ten eerste is er dat wat ik de *historische verificatie* genoemd heb. Die was onder meer belangrijk voor een onderzoeker als Peter Hulme, die op basis van dat criterium besliste dat reisteksten non-fictioneel zijn of verschuiven naar ‘that slightly uneasy category of imaginary voyages’ (Hulme in: Hulme and Youngs 2007, 3). Hoewel ik het concept van de reisfictionaliteit verbind met het ‘verzonnen’ karakter van een reis, meen ik dat een dergelijk oordeel steeds een constructie van de lezer is op basis van de tekst. De werkelijke, empirische, historische verificatie laat immers weinig ruimte voor dynamiek en is bovendien niet haalbaar: hoe kan je alles verifiëren? Bij een tekst als die van Peeters zou het bijvoorbeeld al niet mogelijk zijn om op basis van extern materiaal te bepalen welke (facetten van zijn) reizen naar Oostende ‘echt’ hebben plaatsgevonden.

(2) Ten tweede besteed ik weliswaar aandacht aan peritekstuele uitspraken van auteurs, maar ik richt me niet direct op de idee van auteursintentie, zoals Percy G. Adams in zijn *Travelers and Travel Liars* (1962) deed. Ik gaf eerder al aan dat de auteursintentie een problematisch concept is: hoe bepaal je of een auteur een lezer bewust wil ‘misleiden’? En wat is überhaupt de interpretatieve relevantie van een onderscheid tussen imaginaire

> reisverhalen die hun lezers willen bedriegen en reizen die 'gewoon' verzonnen zijn? Dat betekent dat ik ook nauwelijks mijn toevlucht zal nemen tot het concept van de leugen – een begrip dat op een complexe manier met de idee van fictie verweven is.[382] Kortom, een tekst die op geen enkele manier doet uitschijnen dat de reis een gefingeerde dimensie heeft, zal ik niet als imaginair reisverhaal beschouwen – zelfs als iemand op basis van onderzoek zou beweren ('bewijzen') dat de auteur hier en daar 'gelogen' heeft.

In vergelijking met de aanpak uit het reishoofdstuk valt één belangrijk verschil aan te duiden. Voor mijn reisconceptualisering stelde ik een leidraad op waarbij ik internationale reisteksten transhistorisch verenigde met naoorlogse Nederlandstalige voorbeelden. Hier bouw ik mijn leidraad echter uitsluitend op vanuit *Nederlandstalige teksten na 1945*. Zo stel ik in eerste instantie een model op dat werkbaar is voor mijn naoorlogs corpus. Slechts aan het einde zal ik kort aangeven op welke manieren mijn model transhistorisch (en internationaal) kan functioneren en verruimd kan worden. De keuze voor die aanpak vloeit in het bijzonder voort uit de historische problematiek waarop ik al in de inleiding alludeerde. Discussies rond fictionaliteit – of ze nu specifiek betrekking hebben op reisverhalen dan wel op andere genres – zijn vanuit historisch opzicht immers bijzonder variabel te noemen. Onderzoekers als Paul Veyne (1983), Thomas Pavel (1986, 81-85), Catherine Gallagher (2006) en Alexander Bareis (2008, 158) merken terecht op dat premoderne fictionaliteitsopvattingen en -percepties niet rechtlijnig naast die van moderne lezers kunnen geplaatst worden. Hoewel ik ervan uitga dat ook verschillende naoorlogse lezers andere fictionaliteitsoordelen kunnen vellen, meen ik dat het gemiddelde referentiekader van naoorlogse, westerse lezers (bijvoorbeeld wat betreft de status van 'onnatuurlijke', fantastische verhaalelementen; vgl. infra) voldoende overeenstemming vertoont om ze hier als een groep te beschouwen.

In wat volgt plaats ik in eerste instantie enkele facetten van mijn aanpak tegen de achtergrond van (een aantal theorieën en discussiepunten binnen) de bredere studie naar fictionaliteit. Vervolgens construeer ik mijn leidraad, waarbij ik aan de hand van voorbeelden verschillende signalen toelicht die voor de (non-)fictionele interpretatie van naoorlogse, Nederlandstalige reisliteratuur van belang zijn.

[382] Vooral in de meer intentionele en ietwat pejoratieve betekenis wordt de idee van fictie met het 'leugenachtige' geassocieerd (vgl. Missinne, Schneider & Van Dame 2020, 5). In fictie worden immers ook gefingeerde gebeurtenissen en personages als 'werkelijk' gepresenteerd – 'literatuur liegt de waarheid' (Jaeger e.a. 2008, 3). Het is een gelijkschakeling die bijvoorbeeld in het 17de- en 18de-eeuwse discours rond fictionele literatuur prominent aanwezig was, en die ook binnen het hedendaagse theoretisch discours rond *storytelling* weer opduikt (Adams 1983, hfst. 2; Lavocat 2016, 41-45; vgl. Gallagher 2006). Zeker in de moderne periode wordt fictie echter conceptueel onderscheiden van de leugen. Fictie mag dan misschien (overwegend) verzonnen elementen bevatten, het stelt zich niet als doel om lezers te misleiden (vgl. Kuhn 2018, 8).

2.2. Theoretisch kader: de imaginaire reis en de studie van fictionaliteit

Mijn doelstelling om de imaginaire dimensie van de reisroman te verhelderen, vindt aansluiting bij wat in bredere (literatuurwetenschappelijke) zin de studie van fictionaliteit genoemd wordt. Je zou dit hoofdstuk als concrete genrestudie binnen dat onderzoeksdomein kunnen beschouwen. Zoals Lut Missinne, Ralf Schneider en Beatrix van Dam in de inleiding van het door hen geredigeerde *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität* (2020, 3) schrijven, is fictionaliteit

> in der Literaturwissenschaft ein grundlegendes Konzept, das sich in seiner Vielschichtigkeit eindeutigen Begriffsfestlegungen entzieht. Es scheint nahezu unmöglich und auch nicht sinnvoll, feste Definitionen von Fiktionalität zu bieten. Begriffsbildungen sind divers und historisch variabel, Theorien widersprechen und überschneiden sich und zeigen dabei ihre Inhomogenität im Hinblick auf Inhalt, Funktion und Objekt der Begriffe.
>
> (vgl. Zetterberg Gjerlevsen 2016a, 175)

De geschiedenis van het onderzoek naar fictionaliteit kenmerkt zich bijgevolg door theoretische discussies en debatten die tot op de dag van vandaag voortduren (vgl. Dawson 2015). Het is dan ook niet mijn bedoeling om het hele fictionaliteitsonderzoeksveld hier gedetailleerd samen te vatten. In wat volgt wil ik veeleer aan de hand van enkele algemene fictionaliteitskwesties, -theorieën en -inzichten mijn eigen positie verduidelijken en mijn concrete studie naar de imaginaire dimensie van de reis kaderen. Ik richt me achtereenvolgens op twee punten: (1) De relatie(s) tussen de begrippen 'fictioneel', 'fictief', 'verzonnen', 'referentieel' en 'literair'; en (2) Het onderscheid tussen een tekst-immanente of retorisch-communicatieve studie van fictionaliteit.

2.2.1. Fictioneel, fictief, referentieel, literair

Hoewel het concept 'fictionaliteit' en het daarmee gepaard gaande begrip 'fictie' al op talloze manieren gedefinieerd werden, roepen de termen basaal gesteld de idee op van iets 'verzonnen' (Hamburger 1957, 57; Cohn 1999, 1; Depkat 2019, 280).[383] In die betekenis kunnen begrippen als 'fictioneel', 'fictief', 'verzonnen' en 'gefantaseerd' als synoniemen worden beschouwd. Daartegenover staat dan het non-fictionele, dat (meer) met het 'feitelijke', het 'werkelijke', het 'waargebeurde' geassocieerd wordt. Niet zelden wordt het onderscheid tussen feit en fictie gekoppeld aan de vraag naar referentialiteit. Fictie wordt dan omschreven als niet-referentieel: dat betekent dat de tekst niet zozeer 'refers to something that exists independently of the act of representation', maar dat 'the represented is (wholly or predominantly) invented, fictive, and projected by the semiotic representation in the first place' (Hühn 2014, 156; vgl. Cohn 1999, 12-17). In *possible worlds*-termen geldt dat 'the nonfiction text describes

[383] Specifiek met betrekking tot fictionele literatuur spreekt Van Dale (2021) dan ook van 'op fantasie berustende geschriften'.

the actual world' terwijl 'the fictional text refers to a non-actual possible world' (Ryan 1991, 554; vgl. Doležel 1998, 16-18).[384]

Een dergelijke visie moet echter genuanceerd worden. Ten eerste verwijzen heel wat fictionele teksten (bijvoorbeeld realistische) voortdurend naar de extratekstuele werkelijkheid, en sowieso doet 'elke tekst, ook wanneer het om een sprookje gaat, [...] een beroep [...] op referentiële betekenissen' (Missinne 2013b, 136; vgl. Hühn 2014, 156). Juister is dus om te stellen dat fictie '*can* refer to the real world outside the text, but that it *need* not refer to it' (Cohn 1999, 15); de niet-referentialiteit is veeleer een '"in der Schwebe gehaltenen Analogie" zur Wirklichkeit' (Missinne, Schneider & Van Damme 2020, 24). In het verlengde van die idee maken onderzoekers als Frank Zipfel (2001), Lut Missinne (2013b) en Roman Kuhn (2018) een onderscheid tussen de 'fictieve' wereld en haar entiteiten (personages, gebeurtenissen...), i.e. dat 'wat betekent verzonnen, gefabuleerd, voortkomend uit de fantasie', en de fictionele (literaire) representatie/vertelling, waarbij 'de echtheidswaarde van [...] elementen als het ware tussen haakjes [staat]' (Missinne 2013b, 51 & 135; vgl. Missinne, Schneider & Van Damme 2020, 6-7).[385]

Ten tweede bestaan er heel wat heterogene genres die nadrukkelijk feit en fictie met elkaar combineren en het onderscheid daartussen opheffen. In *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985* (2013b), een studie waaraan ik hier nog meermaals zal refereren, richt Lut Missinne zich bijvoorbeeld op de autobiografische roman en autofictie. De *autobiografische roman* definieert ze, bij monde van Philippe Lejeune, als

> alle fictionele teksten waarin de lezer op grond van overeenkomsten die hij meent te zien, reden kan hebben om te vermoeden dat er een identiteit bestaat tussen de auteur en het personage, alhoewel de auteur er zelf voor heeft gekozen om deze identiteit te ontkennen af om deze op zijn minst niet te bevestigen. (33)

Autofictie omschrijft ze, in het spoor van onder anderen Vincent Collonna, als 'de hybride vorm die door de aangegeven of gesuggereerde identiteit van auteur en personage een autobiografisch frame aanbiedt, maar vervolgens duidelijk fictionele aspecten vertoont' (53). Ik kom op die idee van identiteitsrelaties nog terug: ook voor het imaginaire reisverhaal is het van belang. Feit is in ieder geval dat zulke heterogene genres een argument zijn om de strikte distinctie tussen feit en fictie enigszins te nuanceren. Dat is vandaag de dag gebruikelijk. Zelfs een literatuurwetenschapper als Françoise Lavocat, die in *Fait et fiction. Pour une frontière* (2016) pleit voor 'l'existence et la nécessité cognitive, conceptuelle et politique des frontières de la fiction' (12), meent dat die grens regelmatig wordt overschreden. 'Défendre ces frontières' schrijft ze, 'ne signifie pas que l'on s'y claquemure' (521-522) – 'C'est justement l'oscillation à la frontière entre fait et fiction qui est intéressante.' (56)

---

[384] Zoals ik eerder in dit proefschrift al beschreef en zoals Ryan (1991) aangeeft wordt de niet-actuele wereld door *recentering* actueel. Iedere fictionele tekst beschrijft dan ook 'a model *universe*' gecentreerd rond een 'textual actual world' (554). (vgl. infra)

[385] Het gaat om een onderscheid dat vooral binnen het Duitstalige gebied gangbaar is. Vgl. in dat verband: Kuhn (2018, 21-24).

Mijn eigen conceptualisering van de imaginaire dimensie van het reisverhaal sluit grotendeels bij het voorgaande aan. Het begrip 'imaginair' verbind ik in het bijzonder met de al dan niet fictieve, 'verzonnen' status van de vertelde reis zoals die door lezers op basis van de tekst gepercipieerd wordt. Enerzijds vertrek ik, net als Lavocat, van een conceptuele en cognitieve grens tussen feit en fictie, en 'begrens' ik het imaginaire en non-fictionele reisverhaal met mijn één-signaal-regel. Anderzijds hanteer ik een dynamische visie die stoelt op heterogeniteit. Teksten kunnen bijvoorbeeld zowel fictionaliteits- als echtheidssignalen uitsturen, en lezers kunnen de fictionaliteit van een reis in verschillende gradaties construeren.

Tot slot nog een noot over de relatie tussen het 'fictionele' en het 'literaire'. Dat laatste concept wordt niet zelden, op basis van Roman Jakobson, gedefinieerd als een uitlating '[which] highlights or accents its own formal structure' (Grishakova 2008, 51). Zoals Lut Missinne (2013b, 133-134) aangeeft, worden het fictionele en het literaire wel eens als synoniemen gebruikt, al is dat problematisch. Fictionele teksten kunnen immers niet-literair zijn, terwijl omgekeerd non-fictionele teksten een literair gehalte kunnen hebben. Wat dat laatste betreft kan gedacht worden aan het genre van de literaire non-fictie. Dat genre wordt wel eens basaal omschreven als 'goed geschreven' boeken over 'feiten' (Fortuin 2008, 63). Moderne non-fictionele reisboeken en -verhalen, zoals die van Cees Nooteboom, Jan Brokken en Lieve Joris, worden er niet zelden mee geassocieerd (vgl. Mourits 2008; Antoine 2020). Dat is ook de reden waarom ikzelf in dit proefschrift het begrip literatuur relatief breed opvat, waarbij het zowel fictie als non-fictie kan aanduiden. Zoals ik verderop in dit hoofdstuk nog zal laten toelichten, zal ik in ieder geval hier de literaire stijl niet opnemen als een reisfictionaliteitssignaal. Dat een verhaal over een reis 'goed geschreven' is, suggereert immers niet noodzakelijk dat die reis niet als dusdanig heeft plaatsgevonden.

2.2.2. De tekstuele en retorisch-communicatieve fictionaliteitsbenadering

Zoals onder anderen Zetterberg Gjerlevsen (2016b) en Missinne, Schneider en Van Dam (2020, 11-21) aangeven, kunnen verschillende opvattingen en benaderingen in (het onderzoek naar) fictionaliteit onderscheiden worden. De twee belangrijkste zijn de tekstuele benadering en de retorische/pragmatische/communicatieve benadering. Het gaat hier, zoals Dawson (2015, 79) stelt, niet zozeer om 'competing theories' als wel om 'a question of methodological emphasis'.

Bij de tekstuele benadering wordt fictionaliteit voornamelijk als een 'intrinsic quality of a text' (Zetterberg Gjerlevsen 2016b) beschouwd en ligt de klemtoon op syntactische en/of semantische eigenschappen van teksten. Dat resulteert vaak in de zoektocht naar zogenaamde 'signposts of fictionality', tekstuele kenmerken die de fictionele aard van een tekst signaleren. Kate Hamburger (1957, 84-89) noemt bijvoorbeeld de vrije indirecte rede zo'n tekstimmanent fictionaliteitssignaal, terwijl Dorrit Cohn (1999, 117-123) onder meer interne focalisatie naar voren schuift. Missinne, Schneider & Van Dam (2020, 14-15) merken op dat ook paratekstuele signalen op fictionaliteit kunnen wijzen (vgl.

Genette 1990, 770). In genettiaanse termen spreken ze niet alleen van peritekstuele signalen, zoals de omslag of het voorwoord, maar ook van epitekstuele signalen, zoals interviews met auteurs (vgl. Kuhn 2018).[386]

De communicatieve benadering – ook wel 'retorisch' of 'pragmatisch' genoemd – legt de klemtoon op 'das Moment des "Handelns", des "Tuns" (Missinne, Schneider & Van Dam 2020, 17) en begrijpt fictionaliteit als 'a specific communicative strategy within some context' (Nielsen, Phelan & Walsh 2015, 62), als 'a means to communicate what is invented and as such transgresses the boundaries of both fiction and narrative' (Zetterberg Gjerlevsen 2016b). Fictionaliteit is dus onderdeel van een communicatief proces met een zender (de auteur/ verteller), een object (de tekst) en een ontvanger (de lezer). Sommige retorische benaderingen, zoals die van Gregory Currie (1990) en James Phelan (2017), zijn sterker gericht op de auteur en diens intentie. Fictionaliteit is dan 'any rhetorical act in which somebody on some occasion *intentionally signals* his or her use of a discursive invention to someone else for some purpose(s)' (Phelan 2017, 235; mijn nadruk). Andere pragmatische benaderingen, zoals die van Richard Walsh (2007), leggen meer de klemtoon op de receptie. Fictionaliteit wordt dan in de eerste plaats 'a contextual assumption' van de lezer (Walsh 2007, 30; vgl. Missinne, Schneider & Van Dam 2020, 20).

Zoals mijn eerdere toelichtingen al suggereerden, zoek ik met mijn leidraad een tussenweg tussen beide benaderingen. Aan de ene kant vind ik aansluiting bij de tekstuele benadering omdat ik nadrukkelijk signalen zal definiëren. Die kunnen voor mij niet alleen wijzen op het fictionele, verzonnen karakter van de vertelde reis (reisfictionaliteitssignalen) maar ook een feitelijke basis suggereren (reisechtheidssignalen) of de lezer zowel in de richting van fictionaliteit als echtheid sturen (reishybride signalen). Zo'n meervoudige signaalopvatting vinden we onder meer ook bij Lut Missinne (2013b), die voor autobiografische teksten zowel 'fictionaliteitssignalen' (142) als 'echtheidssignalen' (147) bespreekt. Ik koppel die signalen in mijn leidraad aan zowel tekstuele als paratekstuele facetten, maar laat wat dat laatste betreft de epitekstuele dimensie buiten beschouwen. Zoals Roman Kuhn in zijn *Wahre Geschichten, frei erfunden* (2018, 26) schrijft, laten 'epitextuelle Phänomene [...] sich nur schwerlich unter eine der zentralen Definitionen des Paratextbegriffs fassen', omdat ze qua aard bijzonder sterk verschillen van de (peri)tekst. Ik kom op de epitekst aan het einde van dit hoofdstuk wel nog even terug.

In tegenstelling tot studies als die van Kate Hamburger beschouw ik mijn (peri)tekstuele signalen echter niet (louter) als tekstimmanente kenmerken. Het is, zoals gezegd, immers van belang dat er een interactie is met de lezer, die de signalen interpreteert, en meer in het algemeen mijn leidraad toepast. Vanuit dat perspectief vind ik aansluiting bij de communicatieve benadering. De auteursintentie laat ik, zoals gezegd, echter buiten beschouwing (vgl. Kuhn 2018, 27). Als je al van een auteursintentie zou willen spreken, dan zou die een product zijn van de interactie tussen tekst en lezer.

[386] Genette (1987) definieert de *épitexte* als 'tous les messages qui se situent au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: généralement sur un support médiatique [...] ou sous le couvert d'une communication privée' (11).

2.3. Leidraad

In wat volgt bespreek ik een aantal peritekstuele en tekstuele facetten die, wanneer ze op een bepaalde manier ingevuld worden, het verzonnen karakter van het reisverhaal kunnen signaleren en/of kunnen doen vermoeden dat een verhaal (geheel of gedeeltelijk) samenvalt met een werkelijk ondernomen reis. Net zoals ik bij de reisconceptualisering de idee van de tijdreis en cognitieve reis lange tijd terzijde schoof, zo zal ik ook hier in eerste instantie geen aandacht besteden aan een bepaald type reisverhaal: de historisch-biografische reis. Dat is een reis die ondernomen wordt door een personage dat niet gelijkgeschakeld kan worden met de auteur maar dat wel een referentiële basis bezit. Op zulke historisch-biografische reisvertellingen kom ik in een later stadium terug. Dat betekent dat ik 'reisechtheid' in wat volgt uitsluitend autobiografisch verbind met een *door de auteur* werkelijk ondernomen reis.

Zoals aangegeven richt ik me in de eerste plaats op teksten en periteksten van boeken uit de naoorlogse Nederlandstalige literatuur. Wat dat betreft is nog een belangrijke methodologische toelichting van belang. Aspecten van de peritekst, zoals bijvoorbeeld de achterflap, kunnen namelijk verschillen over opeenvolgende drukken heen. Voor de toepassing en bespreking van mijn leidraad vertrek ik dan ook steeds van de peritekst van *de eerste druk* van mijn corpusteksten, tenzij anders aangegeven. Het spreekt uiteraard voor zich dat lezers mijn model eveneens kunnen toepassen wanneer ze andere drukken en periteksten gebruiken.

2.3.1. De relatie tussen auteur, verteller en reiziger: tekst, flaptekst en lezer

Het meest voor de hand liggende vertrekpunt voor een conceptualisering van de imaginaire dimensie betreft de (geconstrueerde) identiteitsrelatie tussen de auteur en de reiziger-protagonist.[387] Zoals ik daarnet reeds suggereerde, sluit de kwestie aan bij de studie van identiteitsrelaties in autobiografische genres (vgl. Lejeune 1975, 13-46; Genette 1990, 763-770). De idee dat de auteur en de reiziger-protagonist gelijkenissen vertonen, is steeds het resultaat van de interactie tussen de peritekst, de tekst en de lezer. Iedere lezer heeft bijvoorbeeld een bepaalde encyclopedische kennis over een auteur. Wanneer hij of zij een verhaal leest waarin een reiziger opduikt die bepaalde overeenkomsten vertoont met die auteur, dan zal die lezer waarschijnlijk meer geneigd zijn om de reis die beschreven wordt te beschouwen als werkelijk door de auteur ondernomen, en de tekst bijgevolg meer autobiografisch/ non-fictioneel te lezen.

De beschreven interactie is complex en veelzijdig, en dus niet altijd eenduidig met reisfictionaliteits- en reisechtheidssignalen te verbinden. Ik kom er nog regelmatig op terug, maar wil hier alvast één facet uitlichten: de idee van de *eigennaam*. In *Le pacte autobiographique* (1975, 22-35)

[387] Op vertellingen waarin meerdere reizigers opduiken, kom ik zo meteen op terug.

beschrijft Philippe Lejeune hoe er binnen de autobiografie steeds een naamsovereenkomst is tussen het hoofdpersonage, de verteller en de auteur van het boek. Die naamgelijkenis is essentieel om een autobiografische link te bewerkstelligen. 'Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur', schrijft Lejeune (1975, 25), 'tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait.'

Ik volg die visie hier voor de conceptualisering van de imaginaire reisdimensie: de naamsidentiteit tussen auteur, verteller en reiziger geldt als reisechtheidssignaal; een gebrek aan naamsidentiteit als reisfictionaliteitssignaal. Alle verhalen waarin de hoofdrol is weggelegd voor een reiziger die een andere naam heeft dan de auteur, beschouw ik dus als imaginair reisverhaal.[388] Voor heel wat romans waarin een auteur een gefingeerde protagonist opvoert, is dat vanzelfsprekend: Wanda Reisels *Jacobi's tocht* (1986), over de zoektocht van het jonge meisje Jacobi naar de minnares van haar overleden vader; Kamiel van Holes *O heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002), over de treinreis door Europa van René, een verstekeling uit Madagascar; of zelfs Elisabeth de Jong-Keesings *Wennen aan de wereld* (1959), waarin de hoofdrol is weggelegd voor een personage dat allerlei voor- en achternamen krijgt (Jack/Jacob/John/Jaap Waardendam/Waarden/Freedom/Lameer) die echter stuk voor stuk verschillen van die van de auteur.

Voor andere boeken is het wat minder voor de hand liggend. Neem bijvoorbeeld Ivo Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951).[389] Een lezer die enige biografische kennis heeft van de auteur, zou onder meer op basis van het Vlaams-nationalistische en katholieke verleden van de protagonist Rom – er wordt verwezen naar 'de Studentenbond' (8), 'de Katholieke Arbeidersjeugd' (8), het 'Dietse Eedverbond' (33), het 'overmoedig revolutionair' (197) streven naar een 'Groot-Nederlands Rijk' (189)… – de figuur kunnen verbinden met Michiels, die soortgelijke sympathieën had (Maes 1978, 5-8; Stynen 1980). Het boek lijkt dan ook een sterke autobiografische basis te bezitten: net als Rom werd de 17-jarige Michiels tijdens de Tweede Wereldoorlog opgeroepen als rekruteringsreserve voor het Belgische leger en naar Frankrijk gestuurd (Bousset 2011). Echter, alleen al het feit dat de protagonist niet dezelfde naam draagt als de auteur,[390] problematiseert een dergelijke (louter) non-fictionele lezing en brengt reeds expliciet een vorm van fictionaliteit in het reisverhaal binnen. Ongeacht de aanwezigheid van biografische overeenkomsten die door de lezer gereconstrueerd worden: voor mij geldt een naamsverschil als reisfictionaliteitssignaal.

Omgekeerd is het zo dat teksten waarin de auteur, de verteller en de reiziger wel dezelfde naam hebben, in principe andere reisfictionaliteitssignalen 'moeten' bevatten om tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal te behoren. Dat is het geval voor verhalen als Jan Cremers *Ik, Jan Cremer* (1964), Gerrit Krols *De chauffeur verveelt zich* (1973), Connie Palmens *I.M.* (1998), P.F. Thoméses *J. Kessels: the novel* (2009), K. Schippers' *Niet verder vertellen* (2015) en Ilja Leonard Pfeijffers *Grand*

[388] Ik zal die stelling bij de historische reisvertelling nog nuanceren.
[389] Zie wat de analyse van Michiels betreft: Pierrart (2021b).
[390] De naam 'Ivo Michiels' is een pseudoniem van Henri Ceuppens. De naam 'Rom' verschilt dus zowel van het pseudoniem van de auteur als van diens werkelijke naam.

Hotel Europa (2018). Zulke teksten combineren expliciet de idee van de naamsidentiteit – een reisechtheidssignaal – met andere (reisechtheids- en) reisfictionaliteitssignalen. Niet toevallig kunnen ze stuk voor stuk beschouwd worden als hybride teksten, die tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal behoren maar tegelijkertijd raakpunten vertonen met non-fictionele reisliteratuur.

Aan bovenstaande uiteenzetting dienen nog een aantal opmerkingen te worden toegevoegd. Om te beginnen is er de vraag naar de aard van de vertelinstantie. Het lijkt voor de hand te liggen dat er bij een naamsidentiteit sprake is van een homodiëgetische ik-verteller, terwijl een naamsverschil meer samenhangt met een heterodiëgetische derdepersoonsverteller. In werkelijkheid zijn er echter nog heel wat meer mogelijkheden. Ik behandel ze hier niet allemaal: de algemene stelregel dat naamsgelijkenis tussen auteur, verteller en personage reisechtheid suggereert, terwijl een gebrek eraan reisfictionaliteit signaleert, blijft in principe gelden. Er is één type situatie die ik er kort wil uitlichten: de vertelling die niet in de eerste persoon staat maar waarbij reiziger en auteur wel dezelfde naam dragen.[391] Lut Missinne (2013b, 107-109) noemt in haar studie over autobiografische fictie in dat verband Eric de Kuypers *Aan zee. Taferelen uit de kinderjaren* (1988), waarin de verteller over 'Erics' belevenissen tijdens diens vakanties aan zee verhaalt. Hoewel de naamsgelijkenis hier echtheid suggereert, zorgt de afwezigheid van een eerstepersoonsverteller tegelijkertijd voor enige 'distantiëring' (Missinne 2013b, 107). Vanwege die combinatie van (naams)overeenkomst en distantie, beschouw ik een dergelijke vertelsituatie eerder als een reishybride signaal. Het wekt de indruk van een door de auteur werkelijk ondernomen reis, maar problematiseert (lees: fictionaliseert) die indruk tegelijkertijd.

Een tweede opmerking betreft reizigers met een 'partiële' naamsovereenkomst en reizigers die geen naam dragen. Met een partiële naamsovereenkomst doel ik op die situaties waarbij de naam van een reiziger doet denken aan die van de auteur, maar er niet volledig mee overeenstemt. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer een personage een initiaal als naam heeft die de eerste letter is van de (voor- of achter)naam van de auteur. Op dat moment zou je opnieuw van een reishybride signaal kunnen spreken: de identiteitsrelatie wordt immers opgewekt én ondermijnd.[392] Een bijzonder voorbeeld komt uit Johan Daisnes reisroman *Baratzeartea: een Baskisch avontuur, of De roman van een schrijver* (1962). In dat boek reist een schrijver met de auto door Frankrijk. Kort nadat hij vertrokken is, ontmoet hij de lifter Gratien, die later zowel 'Jaan' als (het meisje) 'Gratienne' zal blijken te heten en die hem op zijn tocht vergezelt. Bij hun eerste kennismaking stelt de schrijver zich voor als 'monsieur T.' (26). Dat doet al denken aan Daisnes werkelijke naam, Herman Thiery. De partiële gelijkschakeling wordt niet veel later echter nog verder doorgedreven. Gratien(ne)/Jaan heeft in de koffer van de auto immers het boek *Pierre Benoit, of de lof van de roman romanesque* gevonden, dat door de 'auteur D.' (54)

[391] De situatie waarbij sprake is van een heterodiëgetische verteller sluit aan bij wat Lejeune (1975, 16-17) en Genette (1990, 765-766) de 'heterodiëgetische autobiografie' noemen.
[392] Iets soortgelijks geldt bijvoorbeeld voor reizigers wier naam een anagram is van die van de auteur. Zie in dat verband ook: Missinne (2013, 147-148).

geschreven is. De protagonist identificeert zich niet toevallig tegenover Gratien(ne)/Jaan met die auteur: in werkelijkheid heeft Daisne dat boek zelf (in 1960) gepubliceerd. 'D.' beseft dat zo'n gelijkschakeling niet zo vanzelfsprekend is. Ook fysiek lijkt hij bijvoorbeeld nog maar partieel op de auteur zoals die met zijn foto op de kaft van het boek staat:

> Kom Jaan, zei ik. Beken dat je reeds in de loop van de dag een vermoeden hebt gekregen. Maar er was iets dat je tegenhield om in die 'heer van een lift' de auteur van dat boek te herkennen. Over de naam spreek ik niet: een auteur D. kan zeer gewoon mijnheer T. heten, dat weet je ook wel. Doch op het achterplat van de stofomslag van jouw exemplaar staat een portretje en daarop heeft de auteur een baard. Welnu, die baard heb ik verleden jaar gedragen [...]. Ik neem aan dat je misschien nog twijfelt. (54)

Belangrijker nog voor de studie van reisliteratuur zijn vertellingen waarin de reiziger in de tekst géén naam krijgt. Dat is niet zelden het geval bij de in reisliteratuur populaire ik-verteller. In de meeste ik-vertellingen komen we de naam van die verteller in de tekst zelf te weten. Kristien Hemmerechts' *De tuin der onschuldigen* (1999) wordt bijvoorbeeld verteld door de ik-verteller 'Nora' – een reisfictionaliteitssignaal – terwijl we in Lieve Joris' *Terug naar Congo* (1987) lezen dat de reiziger 'mama Lieve' (44) genoemd wordt – een reisechtheidssignaal. In andere boeken wordt de naam van de verteller in de tekst evenwel niét genoemd. Dat is niet alleen zo in het al eerder genoemde *Kamer in Oostende* (Peeters 2019), maar bijvoorbeeld ook in Wim Hazeus *De helm van aarde* (1970; waarin een journalist van Amsterdam naar Praag reist voor een verslag van een internationale VN-conferentie); Mariët Meesters *Sevillana* (1990; waarin een jonge vrouw door het Spaanse Andalusië trekt); én in Geert Maks *Reizen zonder John* (2012), waarin – althans volgens de tekst – een naamloze ik-verteller een *road trip* door de Verenigde Staten maakt.

In dergelijke gevallen is een belangrijke rol weggelegd voor de *flaptekst* (vgl. Kuhn 2018, 9-10).[393] Ongeacht of de naam van de reiziger expliciet in het boek vermeld wordt, geldt in principe dat bij non-fictionele reisboeken duidelijk in die flaptekst wordt aangegeven dat het de auteur is die een reis ondernomen heeft en die dus gelijkgesteld moet worden met de ik-verteller in het reisverhaal. In Geert Maks *Reizen zonder John* bewerkstelligt de flaptekst de gelijkschakeling tussen auteur, verteller en reiziger:

> Altijd al was Amerika een 'geheime liefde' voor Geert Mak. Bijna ieder jaar reisde hij er rond, als journalist en zomaar, als toeschouwer en luisteraar. [...] In *Reizen zonder John* volgt Mak het spoor van de legendarische schrijver John Steinbeck, die in het najaar van 1960 met zijn met poedel Charley een ontdekkingsreis maakte dwars door het toenmalige Amerika. [...]

[393] Daarmee bedoel ik de tekst die op het naar binnen gevouwen deel of op de achterkant van de boekomslag staat, met bijvoorbeeld een korte samenvatting van het verhaal en/of informatie over de auteur. In een uitzonderlijk geval wordt die tekst afgedrukt op een van de pagina's van het boek. Dat is bijvoorbeeld zo in Heere Heeresma's reisroman *Langs berg en dal klinkt hoorngeschal*, waarin op een 'Franse pagina' aan het begin van het boek de inhoud wordt samengevat. In die samenvatting wordt trouwens de naam van de protagonist niet vermeld, en in het boek zelf komen we zijn naam 'Harmen' (200) ook maar helemaal aan het einde te weten, als de protagonist weer thuis is. Je zou die tijdelijke naamloosheid onder meer met gefragmenteerde identiteit van de reiziger kunnen verbinden: die voelt zich als 'de som van merendeels toevallige omstandigheden' die 'in de vreemde direkt spontaan uit elkaar viel' (130).

Op soortgelijke wijze lezen we bijvoorbeeld in de flaptekst van een andere ik-vertelling, Carolijn Vissers *De koude heuvels van Mongolië* (1991), dat 'het eindeloze, lege landschap van Mongolië [...] al jarenlang een grote aantrekkingskracht [had] op Carolijn Visser' en dat het gelukt is 'de benodigde vergunningen voor de "verboden" delen van Binnen-Mongolië te krijgen. Aanvankelijk logeert ze bij Chinese boeren, dan huurt ze een paard [...]'. Niet alleen omdat zulke flapteksten een naamsidentiteit creëren maar ook omdat ze expliciet de reis van het auteur-personage belichten, kunnen ze als (sterk) reisechtheidssignaal beschouwd worden.

Op uitzonderingen zoals die van Thomése en Schippers na (vgl. infra) wordt in de flapsamenvatting van de meeste imaginaire reisverhalen de naam van de auteur niet vermeld. Wanneer de reizigers in het boek een gefingeerde naam hebben, komt die in principe ook in de flaptekst van het boek voor. Op de kaft van Hugo Claus' *Het verlangen* (1978) lezen we dat 'de reus Jaak en de halfbloed Michel [...] naar Las Vegas vertrekken', terwijl de achterflap van Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016) aangeeft: 'Alco van Puffelen is een Amsterdams rijkeluiskind dat volgens zijn vader nooit goed genoeg zijn best doet. [...] Wanneer ze samen de lunch aan de Amster gebruiken, brandt er iets door in Alco's hoofd. En weg is hij. Op weg naar de Zuiderburen [...]'.

Bij Meesters genoemde *Sevillana* blijft het personage echter ook in de flaptekst naamloos. Er wordt gesproken over de 'voettocht door Andalusië' van een 'jonge, naar geestelijke verdieping zoekende vrouw'. Net als bij de romans van Claus en Popa bestaat er dan geen expliciete naamsidentiteit tussen auteur, verteller en reiziger, waardoor je van een reisfictionaliteitssignaal kan spreken. Dat neemt niet weg dat de naamloosheid van het personage de lezer wat meer ruimte kan bieden om dat personage autobiografisch te lezen dan wanneer dat personage een fictieve naam zou dragen. Anders verwoord: bij de onbepaalde reiziger-protagonist is het mogelijk dat de eerder vermelde encyclopedische kennis van de lezer een grotere rol gaat spelen, waardoor een roman meer heterogeen gelezen wordt.

Daarmee is echter nog niet alles gezegd. Er zijn immers heel wat imaginaire reisverhalen waarvan de flaptekst zelf een reishybride signaal uitzendt. Dat kan zowel het geval zijn bij verhalen over reizigers met een naam als bij verhalen over naamloze personages – al komen ze bij die laatste groep vaker voor. Ik noem hier drie signalen:

- Een eerste reishybride signaal hangt samen met de informatie die betrekking heeft op (de biografie van) de auteur en/of het ontstaan van het boek. Heel wat flapteksten van imaginaire reisverhalen beschrijven weliswaar, bij wijze van samenvatting, de reis van een of ander 'niet-auteurspersonage'; tegelijkertijd wordt via de literair-biografische informatie *gealludeerd op (soortgelijke) reizen die de auteur ondernomen heeft*, al dan niet in het kader van het schrijven van het boek. Een duidelijk voorbeeld is Koen Peeters' en Kamiel Vanholes *Bellevue/Schoonzicht of De nieuwe kunst van het wandelen* (1997). De novelle gaat over de rapporteurs Robert en Philippe die 'twee dagen langs de Brusselse kanalen wandelen' (12). In de flaptekst wordt die reis expliciet met een soortgelijke tocht van de auteurs verbonden:

> België. De zomer was drukkend en werd gevolgd door een ongekend chaotisch najaar. Niet alle ufo's lieten schroeicirkels achter. De schrijvers Koen Peeters en Kamiel Vanhole maakten een tweedaagse voetreis door het oude industriële Brussel en brachten dit verhaal mee: *Bellevue/Schoonzicht*. Het gaat over de nieuwe kunst van het wandelen. Over twee personages, Robert en Philippe, die een schimmige politieke opdracht krijgen [...]

Willem Brakmans *De gelukzaligen* (1997) en het eerder genoemde *Sevillana* (1990) van Mariët Meester zijn twee andere (subtielere) voorbeelden. In Brakmans *De gelukzaligen* trekt het hoofdpersonage Potter naar een niet nader genoemd Nederlands Waddeneiland. De flaptekst opent in dat opzicht op significante wijze: 'Enkele weken per jaar pleegt Willem Brakman door te brengen op Schiermonnikoog; het lag dan ook in de lijn der verwachtingen dat hij vroeg of laat een van zijn romanwerelden door een intermitterend vuurtorenlicht zou laten beschijnen.' Bij *Sevillana* kan de Spaanse voetreis van de protagonist op meer indirecte wijze met de biografische info over Meester geassocieerd worden. Over de auteur stelt de flaptekst namelijk: 'Mariët Meester [...] leefde een paar jaar in Frankrijk en een jaar in Spanje en maakte vele reizen. Deze roman is haar eerste literaire werk. *Sevillana* is meeslepend verteld, met een opvallend gevoel voor Andalusische sensualiteit.'[394]

Een complexer voorbeeld, dat ten dele aansluit bij het volgende signaal dat ik zal bespreken, is Simon Vestdijks *Een alpenroman* (1961). De flaptekst van het boek omvat voor het grootste deel een brief die Vestdijk schreef aan de uitgeverij. Die laatste had Vestdijk immers gevraagd 'om de tekst te zenden voor het omslag van deze roman'. In de brief beschrijft Vestdijk de genese van zijn roman, die zich afspeelt in de Zuid-Duitse Alpen. Hij vertelt erin hoe hij onder meer het dorpje Oberstdorf bezocht, waarvan het landschap 'topografisch nauwkeurig' dat van het dorpje Gertesbad is (vgl. Abell & Abell-van Soest 1981). Tegelijkertijd reisde hij voor zijn roman ook naar andere dorpjes. Een man en een vrouw die 'in het treintje naar de Zugspitse [z]ijn aandacht [trokken]' stonden bijvoorbeeld model voor de reizigers Lucie en Henk, al 'vond' hij 'Lucie's gezicht, van voren gezien' te 'Berchtesgaden, op de Königssee'. 'Over tientallen stadia', schrijft Vestdijk, 'ontstond een voorloopig bruikbaar schema, dat op zijn beurt gedeeltelijk werd weggevreten door die machtigste aller parasieten: de roman zelf.'

- In het verlengde van dat laatste citaat betreft een tweede, wat minder voorkomend reishybride signaal de *expliciete flaptekstallusie op de interactie tussen de (biografische) werkelijkheid en fictie*. Die sluit niet zelden aan bij een inhoudelijke, metafictionele spanning tussen beide polen (vgl. infra). Een interessant voorbeeld van zo'n achterflap is

[394] Daarbij komt dat de protagoniste in de roman een Nederlandse journaliste is. Over Meester zelf wordt in de biografische info eveneens gezegd dat ze een 'free-lance journaliste' is.

Hazeus *De helm van aarde* (1970). De flaptekst van dat boek omvat namelijk een brief van Olga Krijtova, lectrice Nederlands aan de Praagse Karelsuniversiteit, die gericht is aan de auteur. In die brief spreekt Krijtova over de spanning tussen realiteit en verbeelding. Zelf leest ze het reisverhaal (vooral) vanuit de eerste pool, maar ze erkent desalniettemin de aanwezigheid van de tweede:

> Ik lees je boek niet als Dichtung und Wahreit, maar alleen als Wahrheit. Dit is zeker niet de bedoeling, maar het is ook een uiterst intrigerend boek en origineel. Ik weet me er geen raad mee, kan het in geen hokje stoppen. Ik mis een laatje in mijn geheugen waarin ik jouw boek kan plaatsen. Aan de ene kant lijkt het op een intrigerende speurdersroman met een beetje magisch-realisme; aan de andere kant herken ik te veel waarheid. Het wordt een document geschreven vanuit de nabije toekomst. Het is een soort anti-anti-roman, met alles erin, dus fictie en werkelijkheid.

Een ander voorbeeld is de flaptekst van Gerrit Krols reisroman *De chauffeur verveelt zich* (1973). Die omvat een citaat uit de roman zelf, dat zonder aanhalingstekens aan de lezer gepresenteerd wordt. Het citaat eindigt met volgende zin van de verteller: 'Ik [kan] over mij zelf schrijven wat ik wil.' Zoals Ad Zuiderent (1989, 169) aangeeft, heeft het citaat 'rechtstreeks met de problematiek van het autobiografische te maken. [...] De autobiografische schrijver is vrij om te liegen dan wel de waarheid te spreken'.

Een derde en laatste voorbeeld, dat uitzonderlijk afkomstig is van de flaptekst van een tweede druk, is Johan Daisnes *Baratzeartea* (1965 [1962]). Daarop vinden we een stuk uit *Boekengids*, waarin Daisnes roman gerecenseerd en geciteerd wordt. Ook via deze flaptekst presenteert Daisnes boek zich nadrukkelijk als een heterogene tekst:

> "Een schrijver is een dichter zoals wij allen, iemand die de werkelijkheid om ons heen vermenigvuldigt met de droom van onze ziel, maar die dat ook neerschrijft, voor zichzelf en voor anderen." De woorden uit Baratzeartea raken niet alleen de essentie van de literatuur, maar tevens die van het verbeeldingsleven van ieder mens: "zoals wij allen," zegt Daisne zeer beslist. En het onderscheid tussen iemand van zijn slag en "wij allen" zou enkel dienen te worden gezocht in het feit dat hij, schrijver zijnde, de vermenigvuldiging van zijn werkelijkheid met de droom van zijn ziel neerschrijft. [...] Men verwacht nog enkel dat hij voortaan tegenover de titelpagina van zijn boeken de waarschuwing zou laten afdrukken: "elke toevallige gelijkenis met bestaande personen of feiten is in de door mij verdroomde werkelijkheid volkomen echt!" Hij speelt inderdaad geen schuilevinkje met de fictie die de verhaalkunst is; hij haalt die fictie hoe langer hoe feller naar zich toe, een wellicht voor velen "gedurfd"-lijkend procédé, [sic] dat nochtans aan zijn geschriften een boeiende en bevreemde [sic] charme verleent.

- Daisnes 'roman van een schrijver' brengt me bij een derde reishybride signaal, dat in feite zowel betrekking heeft op de tekst als in de flaptekst. We vinden het onder meer terug bij Cees Nootebooms *Een ridder is gestorven* (1963), Arjen van Veelens *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (2017), Aya Zikkens *Hut 277* (1962) en Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019). In zulke romans speelt een schrijver de hoofdrol, wiens naam niet

> expliciet in de tekst genoemd wordt. Het feit dat de protagonist een schrijver is, versterkt expliciet de identiteitsrelatie tussen auteur en reiziger, maar door het gebrek aan een naamsovereenkomst wordt die relatie tegelijkertijd ondermijnd. De achterflap van zulke teksten versterkt vaak dat reishybride signaal, doordat je omschrijvingen krijgt als: 'Een schrijver bezoekt het Spaanse eiland waar zijn vriend [...] zijn laatste maanden heeft doorgebracht' (Nooteboom); 'Een jonge schrijver reist af naar Alexandrië' (Van Veelen); 'De schrijfster vaart naar Israël' (Zikken); en 'Een schrijver vertelt over zijn jarenlange vriendschap met een schilder. Telkens ontmoeten ze elkaar in Oostende' (Peeters). Zulke omschrijven verkleinen en creëren tegelijkertijd de distantie tussen auteur en reiziger.[395]

Voorgaande reishybride signalen zullen we in iets andere vorm nog in andere (peri)tekstuele dimensies zien terugkomen. Mijn uitweiding over de relatie tussen tekstuele naamsgelijkenissen en flapteksten wil ik hier afsluiten met een laatste, wat complexer voorbeeld: Daniël Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970). In dat boek schrijft een verteller, in de derde persoon, over een jongeman die verschillende keren naar Avignon reist. Hij doet dat onder meer aan de hand van een dagboek, waaruit de tekst passages in de ik-vorm citeert.[396] Zoals Joris Note (2004) aangeeft, ben je geneigd de jonge reiziger niet alleen te identificeren met de verteller van het verhaal, die aan de hand van zijn 'herinneringen' (Robberechts 1970, 24) over zijn vroegere zelf verhaalt, maar ook met 'de persoon Daniël Robberechts', over wiens 'leven tussen 1951 en 1963' verteld wordt (Note 2004, 153). Door de combinatie van een hij-vertelling en een ik-vertelling creëert de tekst zowel betrokkenheid als afstand tussen de verteller en de reiziger (vgl. supra). Daarenboven wordt de naam van de jongen (en verteller) niet in de tekst genoemd (de protagonist wordt wel verliefd op het meisje 'Danièle').

Alleen via peritekstuele omwegen zou je de identiteitsrelatie tussen auteur, verteller en reiziger alsnog kunnen bewerkstellingen. De flaptekst van het boek bevat immers een boodschap van de schrijver 'd.r.' aan de lezer. Niet alleen citeert die uit het (zijn?) dagboek – hij wil nagaan of 'het wel zo onnauwkeurig, naïef en ondoordacht begonnen [is] als ik me voorstel' – maar hij geeft ook aan:

> Feitelijk moet Avignon mij wel minder willekeurig zijn geweest dan bvb. Praag, waar ik nooit ben gegaan. [...] Waarschijnlijk is het wel zo dat elk voorwerp dat we ruimte bieden in ons leven, dit leven meteen structureert – het komt er maar op aan, niet waar, dat we dit feitelijk erkennen en beleven. Suivez le guide: ik nodig u uit om de (spiraalvormige) baan te volgen die u hier door mij beschreven vindt.

Op basis van een dergelijke flaptekst zou de lezer kunnen stellen dat 'd.r.' = Daniël Robberechts = de schrijver = de verteller = de reiziger. Dat neemt niet weg dat je de flaptekst ook wat meer reishybride zou kunnen lezen. Niet alleen is er het gegeven van de auteursinitiaal; de weergave van de werkelijkheid

[395] In dat opzicht sluiten zulke formuleringen aan bij de eerder beschreven autobiografische derdepersoonsvertelling.

[396] Zie bijvoorbeeld de beschrijving van de tweede en derde reis: 'Twee. Met de autobus naar Avignon, met de trein naar Parijs. "Terug uit Avignon was ik rond acht uur 's avonds in Parijs, bij het *Gare du Nord* [...]." Drie. [...] Uit Avignon vertrok de blauwe autobus omstreeks halfzeven 's morgens en 's avonds – maar de avondbus heeft hij nooit of maar een enkele keer gebruikt.' (36 & 40)

wordt ook indirect geproblematiseerd: het gaat immers om een 'feitelijk erkennen' én ('onnauwkeurig') 'beleven' – 'niet waar'? Daarbij komt dat het om een handgeschreven boodschap gaat, die de interactie tussen authenticiteit en subjectiviteit op scherp stelt. Een dergelijke problematisering van (de volledige, feitelijke beschrijving van) de objectieve werkelijkheid is ook in het boek zelf aanwezig.

Er is nog een laatste opmerking van belang met betrekking tot de relatie tussen auteur, verteller en personage. Ik heb tot nu toe steeds gesproken over identiteitsrelaties tussen 'de' auteur, 'de' verteller en 'de' reiziger. In het vorige hoofdstuk heb ik het echter uitgebreid gehad over reismultipliciteit. Wanneer sprake is van eenzelfde reiziger die meerdere reizen onderneemt, lijkt er voor de eerder beschreven signalen geen probleem te zijn. Maar wat als er meerdere reizigers zijn? Om die vraag te beantwoorden grijp ik terug naar mijn onderscheid tussen de paratactische aaneenschakeling en de hypotactische inbedding. De hypotactische inbedding signaleert op zichzelf genomen geen fictionaliteit. Auteurs kunnen in de loop van hun reisverslag perfect refereren aan reizen van andere auteurs of ze kunnen onderweg reisverhalen van anderen te horen krijgen en die in hun verslag opnemen. Terwijl in *Reizen zonder John* (2012) Geert Mak voortdurend over de tocht van John Steinbeck door de Verenigde Staten vertelt (vgl. infra), lezen we in Lieve Joris' *Terug naar Congo* (1987) bijvoorbeeld hoe een van de mensen die ze ontmoet, 'Bondo', ooit van Brussel naar Kinshasa vloog om te dineren met president Mobutu (138). Dat betekent uiteraard niet dat de hypotactische inbedding niet op andere manieren met reisfictionaliteit of reishybriditeit gepaard kan gaan. In Anthony van Kampens *Incident op Corsica* (1955) bijvoorbeeld, is het een naamloze schrijver die naar Corsica reist waar hij het verhaal te horen krijgt van en vertelt over het Hollandse meisje Mary Kingma (de reiziger die in de rest van het boek centraal staat).

De horizontale (niet-ingebedde) aaneenschakeling van tochten van verschillende reizigers valt in het licht van reisfictionaliteit complexer te noemen. In vele gevallen impliceert die horizontale parataxis een imaginaire dimensie – wat zich vertaalt in verschillende gefingeerde personages die op reis gaan – maar dat hoeft niet noodzakelijk zo te zijn. Je zou je immers een (weliswaar atypisch) non-fictioneel reisboek kunnen inbeelden waarin meerdere auteurs afzonderlijk verslag doen van een reis die ze (al dan niet samen) hebben afgelegd.[397] Het Nederlandstalige reisboek *De eenzame snelweg* (2007) komt op dat vlak aardig in de buurt. In het boek reizen de schrijver Auke Hulst en de tekenaar Raoul Deleo samen in het spoor van Jack Kerouacs *On the Road* door de Verenigde Staten. Ze beschrijven die reis echter elk afzonderlijk. Terwijl we op de ene helft van iedere pagina Hulsts ik-vertelling volgen, krijgen we op de andere helft een (ietwat bevreemdend) stripverhaal voorgeschoteld waarin Deleo zijn versie van de reis 'beschrijft'. In het licht van zulke tekstuele verschijningsvormen is het juister te stellen dat parataxis steeds fictionaliteit signaleert *behalve* als het aantal auteurs gelijk is aan het aantal vertellers en reizigers-waarnemingscentra in het boek.

[397] Vgl. in dat opzicht een bundel of bloemlezing van reisverhalen die geschreven werden door verschillende auteurs.

Ik vat het voorgaande samen in volgend **overzichtsschema**, waarin ik invullingen van (peri)tekstuele facetten koppel aan reisechtheids-, reisfictionaliteits- en reishybriditeitssignalen:

		REIS-FICTIONALITEIT	**REIS-ECHTHEID**	**REIS-HYBRIDITEIT**
AUTEUR/ VERTELLER/ REIZIGER	*Naams-identiteit (cf. flap-tekst)*	- Gebrek aan naamsidentiteit > reiziger met fictieve naam > naamloze reiziger (cf. AB lezing?) - Horizontale parataxis (behalve #A = #V = #R)	Naamsidentiteit tussen auteur, ik-verteller en reiziger	- Partiële naamsidentiteit (bv. afkorting) - Naamsidentiteit tussen auteur en reiziger via 3de-persoonsverteller - Naamloze reiziger = 'schrijver'
	Flaptekst	'Personage reist...'	'Auteur reist...'	- Literair-biografische allusie op reizen auteur - Allusie op dialectiek werkelijkheid-fictie - 'Een schrijver reist' (cf. naamsidentiteit)

2.3.2. Overige peritekstuele signalen

In de vorige paragraaf belichtte ik de flaptekst, die op verscheidene manieren de (naams)identiteit tussen auteur, verteller en reiziger kan bewerkstelligen of ondermijnen. In wat volgt wil ik nog een aantal andere peritekstuele dimensies bespreken die reisfictionaliteits-, reisechtheids- en reishybride signalen kunnen uitsturen. Zulke peritekstuele aspecten worden, meer in algemeen, besproken in Kuhns eerder vermelde *Wahre Geschichten, frei erfunden* (2018), waarnaar ik af en toe zal verwijzen.[398]

[398] Ik behandel niet alle peritekstuele facetten die Kuhn bespreekt. Zo gaat hij onder 'Titelei' bijvoorbeeld dieper in op 'Verlags- und bibliographische Angaben' (109-119). Hoewel je zo'n aspect ook voor imaginaire reisverhalen zou kunnen bestuderen – bijvoorbeeld de verschijning van *Ik, Jan Cremer* (1964) in de Literaire Reuzenpocketreeks van De Bezig Bij – beperk ik me hier tot de voor reisliteratuur belangrijkste peritekstuele dimensies.

Een eerste belangrijk peritekstueel signaal is het *generische label* dat een boek draagt (vgl. Kuhn 2018, 101). Het staat vaak op de kaft van het boek, al kan het bijvoorbeeld ook op de titelpagina of in de flaptekst vermeld worden.[399] Om te beginnen is er het label *roman*, dat, zoals diverse theoretici aangeven, vandaag de dag als fictionaliteitssignaal kan gelden (zie o.a. Lejeune 1975, 27; Schabert 1982, 4-5; Genette 1990, 770; Ryan 2007, 32; Zipfel 2014, 94; Kuhn 2018, 101). Daaruit volgt dat elk boek dat zich peritekstueel presenteert als roman, voor mij behoort tot de generische ruimte van de reisroman. Dat betekent bijvoorbeeld dat sommige eerder genoemde romans waarbij sprake is van een naamsidentiteit tussen auteur en reiziger, zoals P.F. Thoméses *J. Kessels: The Novel* (2009) en Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018), onder meer dankzij een dergelijk label een imaginaire 'laag' aan hun reisvertellingen toevoegen.

Omgekeerd kunnen boeken die andere reisfictionaliteitssignalen of reishybride signalen bevatten, het label 'roman' achterwege laten. Niet zelden suggereren zulke teksten op diverse manieren een meer heterogene reisvertelling. Dat is bijvoorbeeld zo bij Aya Zikkens *Hut 277* (1962), waarin zoals gezegd een naamloze schrijfster naar Israël vaart en dat bij de eerste druk geen generisch label vermeldt. Nog intrigerender is Margaretha Fergusons *Angst op Java* (1991). Dat boek verhaalt over Anna, die vanuit Nederland naar haar geboorteland Indonesië reist waar ze als kind van een koloniaal de Japanse bezetting meemaakte. Hoewel het ontbreken van een naamsidentiteit reisfictionaliteit signaleert, valt de flaptekst eerder hybride te noemen. Niet alleen wordt Anna's naam in de samenvatting van het boek niet genoemd ('Een vrouw keert na vele jaren terug naar haar geboorteland [..]'); er wordt ook aangegeven dat de auteur 'van haar 9e tot haar 25e jaar in het voormalige Nederlands-Indië [woonde], waar zij de Japanse internering meemaakte. Ze bezocht het land nadien nog vele malen.' Het is in dat opzicht dus significant dat we in de flaptekst nergens het label 'roman' terugvinden: op die manier wordt het reishybride effect versterkt.

In het verlengde van het label 'roman' beschouw ik ook het label 'novelle' als reisfictionaliteitssignaal. Het siert bijvoorbeeld de voorflap van Willem Brakmans *De reis van de douanier naar Bentheim* (1983). Heel wat minder vanzelfsprekend is een label dat we bij het eerder vermelde *Bellevue* (Peeters & Vanhole 1997), bij Frans Kellendonks *De nietsnut* (1979) en bij Leon de Winters *La Place de la Bastille* (1981) terugvinden: '(een) vertelling'.[400] Een dergelijk label heeft een aantal betekenisecho's. Ten eerste kan het een beperktere opzet suggereren, in het verlengde van de novelle. *Bellevue* en *De nietsnut*, en in mindere mate *La Place de la Bastille*, zijn dan ook relatief 'korte' verhalen (respectievelijk 119, 107 en 156 pagina's). Ten tweede kan het label de aandacht vestigen op de idee van het vertellen zelf, wat dan bijvoorbeeld verder uitgewerkt wordt in het boek. Het belang van de ingebedde vertelling bij Kellendonk is in dat opzicht illustratief. Aansluitend daarbij geldt, ten derde,

[399] Zie bijvoorbeeld Tom Lanoyes *Kartonnen dozen* (1991): 'Kartonnen dozen is de tweede roman van Tom Lanoye' [enz.].
[400] Bij Leon de Winter is het label enkel aanwezig op de kaft van de eerste druk; het verdween bij latere edities en werd vervangen door 'een roman'.

dat het label een enigszins fictionaliserende bijklank heeft – al zou je die minder sterk kunnen noemen dan bij het label 'roman' het geval is. Het lijkt in dat opzicht niet toevallig dat we het aantreffen bij teksten die ook op andere peritekstuele manieren eerder reishybriditeit dan louter reisfictionaliteit opwekken – zoals het boek van Peeters en Van Hole – en/of inhoudelijk met de metafictionele dialectiek tussen werkelijkheid en verbeelding aan de slag gaan.

Ik kom op die metafictionele spanning bij mijn bespreking van tekstuele signalen nog terug, maar het geldt in ieder geval voor De Winters roman. Zoals gezegd reist in het boek een historicus verschillende malen naar Parijs reist in het kader van een boek dat hij schrijft over de vlucht van Lodewijk XVI naar Varennes tijdens de Franse Revolutie. Hij merkt echter al snel dat de geschiedenis eigenlijk 'een amorfe massa' is 'waarin enige bedriegelijke [sic] feitjes een leugenachtige keten van oorzaak-en-gevolgverbindingen hadden gevormd, teneinde het werk van historici te legitimeren en de waarheid van ideologieën te bewijzen' (29). Het is door zijn kritische kijk op 'de ongeloofwaardige causaliteit' (69) van een zinvolle geschiedenis en door zijn besef dat 'zekerheden' steeds 'relatief' (70) zijn, dat hij in een existentiële crisis belandt.

Er zijn uiteraard nog andere reisfictionaliteitslabels te noemen. De voorflap van Jozef Versou's *Nieuwe reis naar Utopia* (1946) heeft het bijvoorbeeld over een 'Fantastisch verhaal'. Ook het label 'Reisroman' beschouw ik als reisfictionaliteitssignaal. Dat vinden we bijvoorbeeld bij Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens. Een Pakistaanse Reisroman* (1987) alsook bij de eerste drukken van Adriaan van Dis' *Het beloofde land* (1990) en *In Afrika* (1991).[401] Ik vermeldde Van Dis al in mijn inleiding in het licht van plagiaatkwesties: de auteur plagieerde in *Het beloofde land* de Amerikaanse antropoloog Vincent Crapanzano – hij gaf zelf in interviews aan dat hij 'de werkelijkheid [verhevigde] door dingen bij elkaar te brengen' waardoor 'feiten en fictie' enigszins door elkaar gaan lopen (in: De Lange 1992). In mijn model wordt die fictionaliteitsdimensie al door het gebruik van het peritekstuele label '(reis)roman' gesignaleerd. Voor mij behoren Van Dis' boeken tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal, al bevinden ze zich, door de aanwezigheid van diverse andere reisechtheidssignalen, meer aan de rand ervan.

Vaker dan het label 'reisroman' komen we het label 'reisverhaal' tegen in periteksten, met name in boeken die traditioneel als non-fictie gecategoriseerd worden: Cees Nootebooms *Een avond in Isfahan. Reisverhalen uit Perzië, Gambia, Duitsland, Japan, Engeland, Madeira en Maleisië* (1978), Gerard Jacobs' *Goudkoorts. Siberische Reisverhalen* (1993), Jos de Muls *Breng mij die horizon! Filosofische reisverhalen* (2019)... Toch wil ik, vanwege de in de inleiding toegelichte terminologische problematiek, dit label niet zonder meer als reisechtheidssignaal categoriseren. Ik neem het op in mijn leidraad, maar beschouw het eerder als een zwak signaal. Dat impliceert dat er bij een tekst die dat label draagt maar die tegelijkertijd andere reisfictionaliteitssignalen uitstuurt, niet meteen een bevreemdend effect gegenereerd wordt. Sterkere reisechtheidslabels, zeker in combinatie met de vermelding van een

[401] Het label verdween in latere drukken, al dook het weer op in Van Dis' heterogene bundeling *De reisromans* (2003). Vgl. in dat opzicht: Zajas (2013).

of meerdere geografische locaties (vgl. infra), zijn wat mij betreft de labels ‘reisimpressies’ (bv. Inez Van Dullemens *Huis van Ijs. Reisimpressies uit India en Nepal*, 1988), ‘reisnotities’ (bv. Gerrit Jan Zwiers *Land van grote eenzaamheid. Reisnotities over Ijsland*, 1999), ‘reportage’ (bv. Emiel van Hemeldoncks *Olifanten hebben voorrang. Reportage van een reis door Kongo*, 1954) en ‘reisverslag’ (Erik Ebens’ *Van Alaska naar Panama. Een reisverslag*, 1993).

Tot slot is er nog een bijzonder label dat we aantreffen bij Robberechts’ *Aankomen in Avignon* (1970): ‘relaas’. Zoals onder meer Hans Demeyer (2011, 164) aangeeft, suggereert het label vooral een zakelijke, feitelijke weergave. Van Dale (2021) definieert het dan ook als een ‘ambtsedig rapport van verrichte handelingen of van waargenomen feiten of toestanden’. Het ligt daarom voor de hand het label als reisechtheidssignaal te conceptualiseren. Opnieuw is echter enige nuance geboden. In het verlengde van wat ik eerder schreef, zou je kunnen zeggen dat in de term ook de meer subjectieve idee van vertellen en beleven meeklinkt. Het begrip duikt niet alleen regelmatig op bij andere autobiografische geschriften, zoals Jaap Bronkhorsts *Zestig jaar later: een relaas van mijn oorlogservaringen* (2005), maar ook bij romans die in de vertelling nadrukkelijk met de dialectiek tussen werkelijkheid en verhalen/literatuur/verbeelding aan de slag gaan, zoals Fernand Auwera’s *Mathias ‘t Kofschip: een relaas* (1967) en F. Springers *Quissama: een relaas* (1985). Op zo’n momenten lijkt het begrip meer als reishybride signaal te functioneren.

Om mijn uiteenzetting over het generische label af te sluiten, wijs ik graag nog op één hybride situatie: de aanwezigheid van meerdere contradictorische labels in de peritekst – meestal in de editoriale flaptekst. Een goed voorbeeld is Gaston van Camps *Gesprekken met een steppe. Een reis naar Koerdistan.* (1986). Het boek draagt geen prominent generisch label op het voorplat, maar op de achterzijde lezen we:

> *Gesprekken met een steppe* is het verslag van een zomer zwerven over de steppen van Oost-Turkije. Het is tegelijk een boeiende roman over drie reizigers op weg naar zichzelf [...]. Nog subtieler dan in *De kracht van Marrakesh* [...] worden in *Gesprekken met een steppe* fictie (roman) en realiteit (reportage) verweven [...].

Ook Leon de Winters *Vertraagde roman* (De Winter 1982) is een voorbeeld. De titel bevat een reisfictioneel label, maar draagt als ondertitel het label ‘reportage’, dat meer reisechtheid suggereert. Ook Herman Portocarero’s *Door de naamloze vlakte* (1985), tot slot, zou met wat goeie wil als zo’n contradictorische situatie kunnen gelden. De flap van het boek draagt namelijk het generische label ‘roman’, terwijl de ondertitel van het reisverhaal ‘een logboek’ is. Dat laatste label suggereert wat meer reisechtheid: niet toevallig maken we in het boek kennis met een naamloze Ethiopiëreiziger, die als alter ego van de auteur lijkt te fungeren.

Een tweede peritekstuele groep die ik hier wil behandelen, valt grotendeels samen met wat Roman Kuhn (2018) 'Liminarien' noemt: voor- en nawoorden, dankwoorden, verantwoordingen, motto's, disclaimers.[402] Voorwoorden, nawoorden en verantwoordingen kunnen de ideale plek zijn waar auteurs de echtheid en autobiografische basis van hun reis versterken. Ze kunnen in een voor- of nawoord bijvoorbeeld achtergrondinfo geven bij de totstandkoming van een reis. Aan het begin van *Motel Songs* (2017) licht Auke Hulst toe hoe zijn Amerikareis begon na de breuk met zijn vriendin – 'De volgende dag al boekte ik een *open jaw*-ticket naar Amerika' (10) – en hoe hij 'de reis waaruit dit boek is voortgekomen, [...] in [z]ijn eentje [heeft] ondernomen' (11). In een voor- of nawoord of een afzonderlijk dankwoord kan een auteur ook personen bedanken die hem of haar bij de reis geholpen hebben, wat eveneens de authenticiteit versterkt. In Michel Krielaars' *Het brilletje van Tsjechov. Reizen door Rusland* (2014) bedankt de auteur niet alleen zijn 'vriend Marten Levendig [...] omdat hij mij in 1989 overhaalde om met hem mee te gaan naar een land dat ik om zijn systeem verfoeide' (317) maar ook 'de staf van Hare Majesteits ambassade in Moskou [...]. Zonder hun scherpzinnige optreden was ik in 2009, na een onfortuinlijke arrestatie op de noordelijke Kaukasus, Rusland uit gezet' (318).

Tegelijkertijd kunnen zulke periteksten, in imaginaire reisverhalen, ook meer hybride signalen uitzenden. In dat geval wordt aangegeven dat een vertelling authentiek is of gebaseerd is op de reis van de auteur én wordt duidelijk gemaakt dat er enige vorm van fictie/ verbeelding in de roman verwerkt is. Eerder zagen we al zo'n voorbeeld bij Peeters' *Kamer in Oostende* (2019). Een andere illustratie is Anthony van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949). In de verantwoording aan het einde van het boek, waarin zoals gezegd een naamloze ik-verteller (een journalist) naar Nieuw-Guinea reist,[403] lezen we:

> De in dit boek plaatsvindende gebeurtenissen zijn, in het bijzonder de door de ik-figuur vertelde, ten dele authentiek en ten dele fictief. Hetzelfde geldt voor de andere hoofdpersonen. [...] De auteur meende zich de vrijheid te mogen veroorloven authentieke en fictieve gebeurtenissen personen op een bepaalde, voor het verhaal geschikte, wijze weer te geven als dat het gestelde doel: een idee te geven van het BB-werk op Nieuw Guinea, ten goede kwam. (342)

Een interessant slotvoorbeeld is het eerder genoemde *Nieuwe reis naar Utopia* (1946) van Versou. Hoewel de novelle een 'fantastisch verhaal' genoemd wordt – het betreft dan ook een onderaardse reis, waarbij een socialistische utopische maatschappij ontdekt wordt –, lezen we in het 'voorberigt': 'In "Nieuwe Reis naar Utopia" poogden wij een ideale maatschappij te teekenen. In zijn groote lijnen berust dit verhaal op waarheid doch, om dorre eentonigheid te vermijden, werd fantasie niet geheel uitgesloten.' (7)[404] Het wat vreemd klinkende idee van de 'waarheid' lijkt hier vooral betrekking te hebben op de geschetste 'ideale maatschappij' (7): die wordt als waarachtig gepresenteerd en stelt vooral een (socialistische) transformatie van de werkelijkheid voorop. De auteur beseft dat het onderaardse

[402] Kuhn wijdt een afzonderlijk hoofdstuk aan de disclaimer.
[403] Vgl. volgende passage in de roman, waar de naam van de protagonist bewust verzwegen wordt: 'Ik besloot de knoop direct door te hakken. Ik stak m'n hand uit, boog me voorover en schreeuwde de man in het oor: - Neemt u mij niet kwalijk... het ging per ongeluk... mijn naam is... En ik noemde mijn naam.' (137)
[404] De auteur gebruikt een *pluralis majestatis*. Hij ondertekent bijvoorbeeld wel als 'J.V.'.

'milieu' (7) waarin de reis gesitueerd is, 'wellicht verwondering [zal] baren' (7) bij de lezer, en geeft in dat opzicht aan: 'Het was de grootste moeilijkheid die wij te overwinnen hadden: waar onze ideale maatschappij situeeren? [...] Thans is de gansche aarde geëxploreerd! Zoo zagen wij ons tot een andere keus gedwongen en deze was eerder een nadeel dan een voordeel voor onze taak.' (7)[405]

Aansluitend bij voor- en nawoorden, verantwoordingen, dankwoorden, zijn er ook *disclaimers* en *motto's*. Zo lezen we aan het begin van Jan Cremers *Ik, Jan Cremer* (1964) en *Ik, Jan Cremer. Tweede boek* (1966) respectievelijk: 'Situaties en personen, in mijn boek beschreven, komen uitsluitend voort uit mijn verbeelding. J.C.' (12) en 'Situaties en Personen, in mijn boek beschreven, komen uitsluitend voort uit mijn verdorven brein. J.C.' (360) Auke Hulsts *En ik herinner me Titus Broederland* (2016) stelt dan weer: 'Dit werk is fictie. Elke gelijkenis met bestaande personen berust op de grenzen van de verbeeldingskracht.' En aan het begin van Anton Haakmans *Liberty of Een Nederlandse Amerikaan* (1982) staat er: 'Iedere gelijkenis met bestaande of overleden personen is bedrieglijk.' De drie *disclaimers* lijken in de eerste plaats de fictieve aard van de reisgebeurtenissen te signaleren. De kans is echter groot dat de kritische en ervaren lezer de drie mededelingen eerder als hybride signaal zal interpreteren. Niet alleen is de afwijking van een standaardformule als 'elke gelijkenis met bestaande gebeurtenissen en/of personages berust op louter toeval' opvallend te noemen (Bernaerts e.a. (red.) 2012c; Kuhn 2018, 196). Het feit dat een auteur de fictionaliteit van zijn relaas zo expliciet aan het begin benadrukt, impliceert ook niet zelden dat de auteur een spel met feit en fictie speelt, waardoor je de vertelling eveneens vanuit een zekere autobiografische, 'werkelijke' invalshoek zou kunnen bestuderen. Niet toevallig vinden we bij Haakman bijvoorbeeld, een pagina na zijn *disclaimer*, iets wat op een reisechtheidssignaal lijkt: 'Met dank aan Flora, voor de gegevens.'

Er zijn *disclaimers* en motto's die expliciet zo'n reishybride signaal uitsturen, omdat ze zowel op het feitelijke als het fictieve wijzen. Michiels' eerder genoemde *Kruistocht der Jongelingen* (1951) draagt als motto: 'Rijsel is Rijsel niet, Kraus is Kraus niet en Rom ben ik niet. Alleen Rouen is waar. De rest is fantasie en voor toevallige overeenkomsten wat betreft karakters of belevenissen, kan de schrijver zich dan ook niet verantwoordelijk stellen.' In Walter Van Den Broecks *Terug naar Walden* (2009) lezen we dan weer: 'Alles is verzonnen, zelfs de echte namen. Wie meent zichzelf te herkennen in een van de personages heeft slecht gelezen. Dat de zaak-Somers doet denken aan de zaak-Clottemans berust op louter toeval.' In *Zoeklicht op het gazon* (2018) van Auke Hulst krijgen we een hybride 'dienstmededeling': 'Dit is een *roman* – met de *feiten* is *geknoeid*.' (mijn nadruk). En het motto van De Winters *La Place de la Bastille* (1981) problematiseert de spanning tussen waarheid en fictie. Het betreft een citaat van de Franse verlichtingsfilosoof Bernard le Bovier de Fontenelle: 'L'histoire n'est qu'une fable convenue.' (5) Op zichzelf genomen zorgt het citaat al voor een problematisering van de feit/fictie-

[405] Een opmerkelijke variant ervan vinden we bij P.F. Thoméses *Het Bamischandaal* (2012). Daar bedankt 'de auteur' immers niet alleen J. Kessels en Peter Sonnemans om in zijn reisboek te figureren, maar ook 'P.F. Thomése'. Op die manier wordt alsnog een (ironische) afstand gecreëerd tussen de auteur en het personage P.F. Thomése.

dialectiek. Daarbij komt echter nog dat De Fontenelles geboortedatum die door De Winter vermeld wordt – in tegenstelling tot de vermelde sterfdatum – niet lijkt te kloppen. De Winter situeert De Fontenelle immers tussen 1687 en 1757, terwijl de filosoof werd geboren in 1657.

Ik wil hier nog twee andere peritekstuele 'Liminarien' behandelen die specifiek voor reisliteratuur van belang zijn en die beide een reisechtheidssignaal kunnen uitsturen.[406] Ten eerste is er de vermelding dat de auteur om het verhaal te schrijven een 'reisbeurs' of 'reissubsidie' gekregen heeft, bijvoorbeeld van het Letterenfonds. Een dergelijke vermelding staat veelal in het colofon op een van de eerste of laatste pagina's van het boek. Doordat expliciet aangegeven wordt dat het om een *reis*subsidie gaat, wordt de inhoud van het boek rechtstreeks met een extraliteraire, autobiografische reis van de auteur verbonden.[407] We zien het niet alleen bij heel wat non-fictionele reisboeken, maar bijvoorbeeld ook bij Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016) en Koen Peeters' *De mensengenezer* (2017). Een eerder parodistische variant vinden we in P.F. Thoméses *Het Bamischandaal* (2012). Daarin bedankt de auteur 'het Nederlands Letterenfonds voor het toekennen van een reisbeurs naar Tilburg' (vgl. infra).[408] Niet alleen speelt het boek zich grotendeels af in China; het ontvangen van een beurs om te reizen naar een Nederlandse stad klinkt eerder vreemd in de oren.

Ten tweede is er dat wat je de 'schrijflocatie' van een boek zou kunnen noemen. Soms geeft een schrijver helemaal aan het einde van het boek, meteen na de vertelling, kort aan waar hij of zij het boek geschreven heeft. Indien die geografische locatie op een of andere manier verband houdt met de 'bereisde wereld' in het boek, kan eveneens een reisechtheidseffect gegenereerd worden: het suggereert immers dat de auteur naar die plaats gereisd is om het boek te schrijven. Marnix Gijsen eindigt zijn Amerikareisverhaal *De vleespotten van Egypte* (1952) bijvoorbeeld met de vermelding van 'New York (Chelsea), December 1951'; na Daisnes Frankrijkreis in *Baratzeartea* (1962) lezen we: 'Guéthary, zomer 1961 – Gent, zomer 1962'; en Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* (1959) eindigt met de vermelding: 'Dresden 1956 / Amsterdam 1958.'

Een derde groep peritekstuele facetten betreft wat Kuhn (2018) 'piktoriale Peritexte' noemt. Daarmee wordt gedoeld op allerlei types afbeeldingen en illustraties in een boek. De bekendste zijn foto's, die zowel op het boekomslag als in de tekst zelf kunnen verschijnen en die vaak met een authenticiteitseffect geassocieerd worden (vgl. Missinne 2013b, 212). Gezien de opzet van dit hoofdstuk wil ik me vooral richten op één soort foto: de reisfoto. Dat is een foto waarop de plaats staat afgebeeld waar de reis in het boek zich afspeelt. Vooral foto's die schijnbaar door de auteur zelf genomen zijn of waarop de schrijver 'op locatie' afgebeeld staat, fungeren als (sterk) reisechtheidssignaal. Bij non-fictionele reisteksten staan ze niet zelden (ook) op de voor- of achterflap. Zo is er bijvoorbeeld Cees Nootebooms reisboek *Berlijn.*

[406] Kuhn (2018) behandelt deze peritekstuele elementen niet.
[407] Ik doel hier dus niet louter op de vermelding van algemene schrijfbeurzen. Het feit dat het om een *reis*beurs gaat, is voor het effect essentieel.
[408] De roman draagt bovendien ook een hybride disclaimer: 'Dit is een roman. Personen die hier onder hun eigen naam optreden, doen dit op eigen risico.'

1989-2009 (2009), waar we op de achterflap een foto van Nooteboom terugvinden die over de Berlijnse Glienicker Brücke wandelt. Iets soortgelijks geldt voor Gerrit Jan Zwiers eerder vermelde *Op de Schotse toer* (2018): op de achterflap zien we de auteur met fototoestel en in 'trekkersoutfit' in het bos staan. De voorplat omvat daarenboven een foto van de Schotse kust die volgens het colofon door Jan Zwier zelf genomen is. Carolijn Vissers *Grijs China* (1982), tot slot, bevat heel wat foto's die door de auteur zelf genomen zijn. De ondertitel, 'Een reisverslag met foto's van de auteur', maakt dat duidelijk. Ook hier vinden we een van die foto's op de voorflap van het boek.

Er zijn eveneens imaginaire reisverhalen, die niettegenstaande andere reisfictionaliteitssignalen – bijvoorbeeld het romanlabel – toch foto's inlassen. In een uitzonderlijk geval staat zo'n foto op de voor- of achterflap. Op de achterzijde van Ewald Vanvugts romans *De val van Bali* (1987) en *Kus van lust, zaad van liefde* (1972) treffen we bijvoorbeeld respectievelijk een reisfoto aan van de auteur te Bali en een van de schrijver in India. Het suggereert opnieuw dat de reizen die in de boeken verhaald worden, op een of andere manier gelieerd zijn aan een extraliteraire reis van de auteur.[409]

Vaker voorkomend zijn foto's die in de tekst zelf ingelast worden. Dat is bijvoorbeeld zo in K. Schippers' roman *Niet verder vertellen* (2015). Daarin reist een personage met de naam K. Schippers naar het Italiaanse Turijn en het Zwitserse reist om er de werkelijkheid te zien waarin en waarover de kunstenaars Giorgio de Chirico en Alberto Giacometti gewerkt hebben. Hun 'werk, dat zoek ik,' lezen we, 'de ruimte in de straten en tussen de gebouwen, ook op de pleinen.' (31) In het boek zelf vinden we heel wat illustraties en foto's terug, onder meer van plaatsen in Turijn en Stampa. In de omschrijving lezen we dan: 'Turijn, 2013. Foto K. Schippers' (33), 'Woonhuis en studio van de Giacometti's, Stampa, 2013', 'Begraafplaats van de Giacometti's, Borgonovo, 2013. Foto K. Schippers' (179). In Arjen Van Veelens *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (2017) vinden we eveneens zulke reisfoto's terug. Wanneer de schrijver-verteller op zijn zoektocht naar de tombe van Alexander de Grote in de catacomben te Alexandrië afdaalt, lezen we dat hij een 'wegwerpcamera' (121) bij zich heeft – 'Hoe vaak zou ik kunnen flitsen voor het ding leeg is? Drie keer? Meteen na de flits is het weer donker.' (121-122). De ruimte 'met enkele nissen' die de verteller vervolgens beschrijft, treffen we ook aan op de foto, die in de roman bij die passage is toegevoegd.

Het zou evenwel te kort door de bocht zijn om reisfoto's uitsluitend met een reisechtheidseffect te verbinden. Schrijvers die foto's invoegen, kunnen immers ook de authenticiteit van foto's in beperktere of grotere mate problematiseren. Dat kan indirect-tekstueel, doordat een vertelling zich 'inhoudelijk' bezighoudt met de idee van de onbetrouwbare foto of met de thematische dialectiek tussen werkelijkheid en representatie/fictie aan de slag gaat (vgl. infra). Daarnaast kan de reisfoto op zichzelf genomen ook significant zijn. Dat is bijvoorbeeld zo in Miek Zwamborns roman *De duimsprong* (2013). In het boek onderneemt het naamloze hoofdpersonage met haar vriend Jens een aantal (klim)tochten door het Zwitserse berggebied. Wanneer ze samen beslissen af te dalen in een kopermijn, wordt in een

[409] De eerste foto draagt als bijschrift: 'De schrijver bij het Monument Papoetan Badoeng op Bali'; de tweede 'De schrijver (in het midden) zomer 1969 te Hardwar aan de Ganges'.

boek een foto ingevoegd die hun gids van hen genomen zou hebben. De foto is echter donker en vaag, en de twee reizigers zijn niet te zien. Dat wordt ook expliciet toegelicht: 'Op de foto, die Silvio in de mijn van Jens en mij maakte, zijn we helaas niet goed zichtbaar.' (50) Dat sluit niet alleen aan bij de verhaallijn in het boek – het hoofdpersonage raakt tijdens/na de reis haar medereiziger Jens kwijt – maar ook bij de algemene verschijningsvorm van het boek, dat nadrukkelijk schippert op de grens tussen fictie en feit. Net als Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970) vindt het sterker dan andere imaginaire reisverhalen aansluiting bij de non-fitctionele pool. *De duimsprong* combineert namelijk de afwezigheid van een expliciete naamsidentiteit – een naamloze verteller speelt de hoofdrol – met voornamelijk reisechtheidssignalen: de vermelding van een reisbeurs, een dankwoord waarin de reizen van de auteur worden toegelicht én de aanwezigheid van een reiskaart.[410]

Dat brengt me bij mijn tweede categorie afbeeldingen die voor reisliteratuur van belang is: de kaart. Zo'n kaart kan voor- of achteraan het boek worden ingevoegd, en kwam al in de inleiding aan bod bij mijn uiteenzetting over *mapping*. De toevoeging van een kaart *an sich* beschouw ik niet als een reisechtheids- of reisfictionaliteitssignaal. Het is immers van belang welk gebied een kaart precies afbeeldt: dit peritekstueel facet hangt dan ook nauw samen met de tekstuele verhaalwereld, die ik zo meteen belicht. Als de kaart een illustratie is van een verzonnen wereld, dan fungeert die in principe als reisfictionaliteitssignaal. We zien dat regelmatig in *fantasy*-verhalen (vgl. Wolf 2012, 156-164). In de Nederlandse literatuur vinden we zo'n kaart aan het begin van Arjaan van Nimwegens *Westerlingen* (2012): ze verbeeldt het fictieve eiland waarop het 18de-eeuwse Hollandse konvooi in het boek schipbreuk lijdt.[411]

Als het evenwel om een (gedetailleerde) kaart van een werkelijk geografisch gebied gaat (een land, een stad...), waarop al dan niet een reisroute is aangegeven, dan zou je die kaart meer als een reisechtheidssignaal kunnen beschouwen. We vinden zulke kaarten terug in heel wat non-fictionele reisboeken (vgl. Watson 2015, 60-61), maar ook in een aantal van de eerder genoemde imaginaire reisverhalen die ook reisechtheids- en reishybride signalen uitsturen: naast *De duimsprong* (Zwamborn 2013) onder meer *Jungle Pimpernel* (Van Kampen 1949)*; De val van Bali* (Vanvugt 1987)*; Tot aan de brug naar nergens* (Van Camp 1987)*; Kus van lust, zaad van liefde* (Vanvugt 1972)*; en Bellevue/Schoonzicht* (Peeters & Vanhole 1997). Bij de eerste drukken van *Aankomen in Avignon* (1970) en *La Place de la Bastille* (1981) siert een deel van een kaart de voorflap. Je zou die partialiteit, in het verlengde van de partiële naamgeving, eventueel als reishybride signaal kunnen interpreteren. Nog wat meer in de richting van de fictie is de ietwat parodistische kaart die Gerrit Krol aan het einde van *De*

[410] Merk op dat nog andere 'problematische' reisfoto's denkbaar zijn. Zo zou je je bijvoorbeeld een reisroman kunnen indenken waarin een verteller zichzelf gefotoshopt heeft met een of andere overleden figuur op een bepaalde reislocatie. Zo'n foto doet een spel met feit en fictie vermoeden, al zou hij op zichzelf genomen toch vooral als reisfictionaliteitssignaal functioneren. In mijn corpus ben ik zo'n reisfoto niet tegenkomen, maar in postmoderne literatuur moet hij ongetwijfeld te vinden zijn.

[411] Achteraan het boek, als bijlage, vinden we tevens een kaart van de belangrijkste stad op het eiland, Vástóna.

ziekte van Middleton (1969) toevoegt.[412] De kaart, met als titel 'Waar ik geweest ben', omvat immers een basale wereldkaart die, op de talloze routelijnen die elkaar doorkruisen na, volledig blanco is.[413]

Een vermeldenswaardige afsluiter van voorgaande groep peritekstuele facetten vinden we, tot slot, in Wim Hazeus *De helm van aarde* (1970). Aan het begin van het boek staat namelijk een 'reisplan' ('Uw reisplan... Your Itinerary') afgedrukt, met daarop geschreven de vluchtgegevens van een retourreis Amsterdam-Praag, zoals de verteller die ook in het boek onderneemt. Gezien het schijnbare officieel-administratieve karakter van het reisplan (zo bevat het bijvoorbeeld ook tweetalige richtlijnen – 'U wordt verzocht, alle tijden op dit reisplan te controleren [...]. Bent u reeds verzekerd? Are you insured?'), suggereert het reisplan enige reisechtheid. De lezer die het reisplan bij zich houdt, kan daar evenwel anders over beslissen.

Samengevat geeft dat voor voorgaande peritekstuele dimensies volgend schema:

		REIS-FICTIONALITEIT	**REIS-ECHTHEID**	**REIS-HYBRIDITEIT**
OVERIG PERITEKST	*Generisch label*	- 'roman' / 'novelle' - 'vertelling' (maar *caveat*) - overig, bv. 'reisroman', 'fantastisch verhaal'	- 'reisimpressies', 'reisverslag', 'reisnotities', 'reportage', - 'reisverhaal' (maar *caveat*) - 'relaas' (maar *caveat*)	- Contradictorische labels - ['Vertelling', 'Relaas']
	Liminaria (Voor-/, nawoord, disclaimer, motto..)	'Dit boek is verzonnen' (maar *caveat*)	- Info over totstandkoming reis, bedanking... - 'De auteur ontving een reisbeurs' - Schrijflocatie = reislocatie	'Deels waar, deels verzonnen', 'Met feiten geknoeid'...
	Picturiale aspecten	- Fictionele (of parodistische) kaart - [Onmogelijke, getrukeerde reisfoto	- Geografische kaart - Reisfoto's (van auteur) op locatie	- Partiële (of parodistische) kaart - Reisfoto's met problematisering

[412] De kaart is pas aanwezig vanaf de tweede, gewijzigde druk (1979).

[413] Ook een kaart van een fictief gebied, die desalniettemin sterk gelijkt op een of ander werkelijk bestaand geografisch gebied, zou als hybride signaal kunnen functioneren (vgl. Huhn 2018, 228). Je zou die idee kunnen verbinden met de kaart van 'de Archipel', de fictieve, dystopische eilandengroep waar Auke Hulsts *Slaap zacht, Johnny Idaho* (2015) zich afspeelt (een boek dat slechts ten dele als reisroman kan gelden). Volgens Jeroen Vullings (2015) doet de kaart immers denken aan 'het stratenplan van Manhattan'.

2.3.3. Overige tekstuele signalen

In de vorige paragrafen heb ik reeds een aantal keren gewezen op het tekstuele aspect van het fictionaliteitscriterium. In deze paragraaf behandel ik twee concrete tekstuele dimensies die reisfictionaliteit en/of reisechtheid kunnen signaleren: enerzijds de aard en *accessibility* van de verhaalwereld; anderzijds de metafictionele dialectiek tussen feit en fictie.

Over de jaren heen hebben literatuurwetenschappers allerlei paradigma's ontwikkeld om te beschrijven hoe literaire verhaalwerelden gelijken op dan wel verschillen van de dagelijkse wereld zoals wij die kennen. In de inleiding zagen we bijvoorbeeld Mark Wolfs (2012) ideeën over 'subcreatie', waarbij een imaginaire 'secondary world' gecreëerd werd door 'defaults' van de 'Primary World' te wijzigen. Een wat concreter (en interessanter) kader, waarnaar Wolf (2012, 19) niet toevallig ook verwijst, komt uit de *possible worlds theory*: Marie-Laure Ryans concept van *accessibility relations*. In een bijdrage uit 1991 getiteld 'Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction' definieert Ryan enkele relaties die 'the degree of resemblance between the textual system and our own system of reality' (558) beschrijven, zoals bijvoorbeeld 'identity of inventory' (Bestaat de tekstuele wereld uit dezelfde mensen en objecten als de extraliteraire realiteit?) of 'linguistic compatibility' (Volgen de tekstuele en extraliteraire wereld dezelfde linguïstische conventies?). Terwijl compatibiliteit betekent dat 'the textual world' (561) op onze eigen wereld ('the real world' (561)) gelijkt, impliceert het doorbreken van de relaties dat de tekstuele wereld afwijkt van de realiteit zoals we die kennen. In een bijdrage aan Mark J. Wolfs (red.) *The Routledge Companion to Imaginary Worlds* (2018) herformuleerde Ryan die *accessibility relations* naar 'ontological rules', die tekstuele/fictionele werelden op verschillende manieren kunnen invullen – bijvoorbeeld' 'Time = historical/future/mythical' (78) en 'Number of spatial dimensions = same/fewer' (79).

Ryan (1991, 574) suggereert zelf dat je zulke *accessibility*-relaties zou kunnen gebruiken om fictionaliteit te bestuderen.[414] Ik zal dat hier ten dele doen: op basis van Ryans bijdragen definieer ik vijf concrete manieren waarop verhaalwerelden kunnen afwijken van de dagelijkse realiteit. Alle vijf 'divergentierelaties' impliceren voor mij, zoals ik nog zal toelichten, reisfictionaliteit:

- Ten eerste is er fysieke divergentie. Dat impliceert dat in een verhaalwereld natuurwetten doorbroken worden. 'Lifting [...] natural laws', schrijft Ryan (1991, 564), 'makes it possible for animals to talk, people to fly and princes to be turned into frogs' (vgl. Ryan 2018, 76-77). Ook het doorbreken van standaard menselijke capaciteiten – zoals bij vertellers en personages die

[414] In haar *Narrative as virtual reality* (2001) bestudeert Ryan fictionaliteit, maar gebruikt ze nauwelijks haar *accessibility*-relaties. Vanuit de interactie tussen een 'possible world' (zoals in literatuur) en de 'actual world' richt ze zich specifiek op de notie van *immersion* en *recentering*, waarbij de lezer getransporteerd wordt naar de fictionele wereld en die als nieuwe 'realiteit' ervaart (vgl. supra en inleiding 3.3.1). 'The depth of immersion – what Walton calls the richness of the game of make-believe', schrijft Ryan (2001, 110), 'depends on the style of the representation as well as on the disposition of the reader' (110).

nadrukkelijk 'omnimentality' tentoonspreiden (Alber 2013) – valt voor mij onder fysieke divergentie.

- Ten tweede is er taxonomische divergentie. Dat impliceert dat een verhaalwereld andere wezens bevat dan de mens. 'Lifting [...] taxonomy', lezen we, 'introduces fairies, ghosts, dragons, unicorns, and witches into the textual world' (Ryan 1991, 564; vgl. 2018, 76-77).
- Ten derde is er logische divergentie. In dat geval worden de wetten van de logica doorbroken, bijvoorbeeld als een personage op de ene pagina dood is maar op de andere weer levend (Ryan 1991, 559 & 2018, 79-80).
- Ten vierde is er chronologische en futuristische divergentie. Dat impliceert dat een verhaalwereld in een of andere toekomstsetting is gesitueerd of met geavanceerde technologieën aan de slag gaat (Ryan 1991, 559 & 563-564; 2018, 77-78; vgl. infra).
- Tot slot is er geografische divergentie. In dat geval wijkt de geografische realiteit af van onze werkelijke geografie, of is er sprake van een niet-geografisch gedefinieerde, meer onbepaalde verhaalwereld (Ryan 1991, 561; 2018, 79)

De eerste drie divergentierelaties, en tot op zekere hoogte ook de vierde, sluiten aan bij wat binnen de *unnatural narratology* 'onnatuurlijke' verhaalwerelden genoemd wordt, universa waarin 'natural laws, logical principles, and standard human limitations of knowledge and ability' (Alber 2016, 3) overschreden worden. Ik sluit me aan bij een onderzoeker als de eerder genoemde Alexander Bareis (2008), die stelt dat de aanwezigheid van zulke 'onnatuurlijke' verschijnselen als 'talking animals' of 'a setting in a distant future' beschouwd kan worden als signaal van 'obvious fictitiousness' (157) (vgl. Zipfel 2001, 234; Missinne, Schneider & Van Dam 2020, 6). Tenminste, dat geldt voor (westerse lezers van) de naoorlogse Nederlandstalige literatuur.[415] Vanuit cultuurhistorisch perspectief moet die stelling geproblematiseerd worden, iets waar ik nog op terugkom. Het lijkt vanzelfsprekend, maar reisverhalen waarin personages door de tijd reizen (Piet Meeuses *Het kraaien van de haan*, 2010), waarin pratende dieren opduiken (zoals de ezel in Mohammed Benzakours *De koning komt*, 2015), waarin allerlei andere vreemde wezens ten tonele verschijnen (zoals de levende chocoladesoldaat en de giermensen in Hugo Raes' *De lotgevallen*, 1968; of de centaur in Willem Brakmans *Een vreemde stam heeft mij geroofd*, 1992), sturen door die onnatuurlijke divergentie een reisfictionaliteitssignaal uit – wat impliceert dat ze voor mij tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal behoren.

[415] Zoals Ryan (1991, 574; 2018, 75) aangeeft, kunnen ook bij hedendaagse (westerse) lezers zulke opvattingen verschillen. Tegelijkertijd vertrekt ze, net als ik, van 'a minimalist ontology based on scientific observation that excludes empirically non-verified phenomena such as the paranormal and the occult. I assume that people who do believe in elves, in flying objects or alien origin (UFOs), or in communication with the dead will recognize that novels or films that deal with these phenomena differ ontologically from strictly realistic texts such as Jonathan Franzen's *Freedom*. In other words, even users who personally adhere to a broader ontology may invoke the culturally dominant "scientific" ontology as a standard when making judgments of genre' (Ryan 2018, 75).

Belangrijk om op te merken is dat zulke onnatuurlijke elementen genaturaliseerd kunnen worden wanneer ze voorkomen in (of door de lezer beschouwd worden als) mentale constructies van personages. 'Some impossible elements', schrijft Jan Alber (2016, 51), 'can simply be explained as parts of internal states (of charactors or narrators) such as dreams, fantasies, visions, or hallucinations.' In *possible worlds*-termen impliceert dat dat de elementen niet zozeer voorkomen in de 'textual actual world', i.e. 'the domain of autonomous facts' in een tekst, maar in 'nonactual textual worlds', i.e. 'the domains created by the mental activity of the characters' (Ryan 2001, 103). Op die manier zou je ook (in beperkte mate) fantastische gebeurtenissen kunnen krijgen in boeken die globaal gesteld als non-fictionele reisliteratuur gepercipieerd worden. Een uitzonderlijke situatie is die waarbij het hele reisboek als een droom gepresenteerd wordt – zoals bij enkele voorbeelden uit mijn reishoofdstuk. Op dat moment heeft de 'globale' reis die het boek beschrijft niet in werkelijkheid plaatsgevonden, waardoor de tekst alsnog als imaginair reisverhaal kan gelden.

Mijn laatste *accessibility*-relatie, geografische divergentie, is complexer te noemen. Terwijl je ervan uit kan gaan dat in de naoorlogse periode de lezer-*frames* die betrekking hebben op de spanning tussen het natuurlijke en onnatuurlijke, grote overeenstemming vertonen, kan je tegelijkertijd vermoeden dat voor de encyclopedische, geografische kennis de verschillen veel groter zijn. Dat klopt volgens mij ten dele. De specifieke geografische kennis verschilt weliswaar van de ene tot de andere lezer, maar de gemiddelde lezer heeft wel een basale kennis van hoe onze wereld eruitziet. Dat betekent dat een lezer bij een vertelling over een reis door Zuid-Afrika niet per definitie alle beschreven Afrikaanse dorpen en steden moet herkennen om de bereisde wereld met het 'extraliteraire' Zuid-Afrika te associëren. Omgekeerd gaat de gemiddelde lezer ervan uit dat er zich onder het aardoppervlak geen (utopische) beschavingen bevinden, zoals in *Nieuwe reis naar Utopia* (Versou 1946), en weet hij dat een mythische wereld als die van *En ik herinner me Titus Broederland* (Hulst 2016) niet dezelfde is als onze eigen werkelijkheid. Ik stel het hier relatief zwart-wit voor, maar je zou er in sommige gevallen zeker over kunnen discussiëren. In welke mate beseft bijvoorbeeld iedere lezer dat de plaatsen Steppoli – de stad waar Ilja Leonard Pfeijffers *Rupert, een bekentenis* (2002) zich afspeelt – en Wallem – het Kempische dorp uit Walter van den Broecks *Terug naar Walden* (2009) – fictieve locaties zijn en geen werkelijke? In dat geval kunnen eventuele andere (reisfictionaliteits)signalen, zoals het romanlabel of het gebrek aan naamsidentiteit tussen auteur en reiziger, de lezing beïnvloeden.

Zoals aangegeven kan geografische divergentie ook een (extreme) vaagheid van een bepaalde verhaalwereld impliceren, een wereld waarin met andere woorden geografische toponiemen vrijwel volledig ontbreken. Je treft een dergelijke situatie onder meer aan bij het zopas vermelde *En ik herinner me Titus Broederland*, en in meer experimentele romans als Dirk van Weeldens *Mobilhome* (1991) en Jacq Firmin Vogelaars *gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968). Bij Van Weelden bezoekt de protagonist als een 'ontdekkingsreiziger' (11) enkele (voor hem onbekende) plaatsen in de naamloze havenstad waar hij woont. Als 'gids' leidt hij de lezer rond 'op de route langs enkele bezienswaardigheden' (42), zoals 'het havenkwartier', 'het museum-eiland' en 'het plein van de

overwinnaars'. Ook bij Vogelaar is sprake van een naamloze stad, waar het hoofdpersonage Clemens hoopt met behulp van zijn vriend 'A1' een 'gemakkelike en goeje baan' te 'krijgen' (19). De openingswoorden – 'waar was het' (11) – zijn wat betreft die geografische onbepaaldheid veelzeggend. Ze sluiten aan bij de algemene desoriëntatie die de dwaaltochten van het hoofpersonage (en bij uitbreiding het gehele boek) doordesemt. Zulke geografisch onbepaalde werelden signaleren veeleer reisfictionaliteit. Tegelijkertijd geldt, in het verlengde van wat ik bij de naamloze reiziger schreef, dat ze ook (meer) ruimte laten voor de lezer om ze, vanuit zijn encyclopedische kennis, alsnog (ook) realistisch-geografisch te lezen.

Je zou jezelf de vraag kunnen stellen of het consolideren van voorgaande *accessibility*-relaties als reisechtheidssignaal kan opgevat worden. Dat zou, kort door de bocht gesteld, impliceren dat alle realistische reisverhalen waarin een personage zich over het aardoppervlak beweegt over steden, landen, werelddelen heen, de idee opwekken dat die vertelling in beperkte of meerdere mate gebaseerd is op een (door de auteur) werkelijk ondernomen reis – wat voor het merendeel van mijn corpus imaginaire reisverhalen zou gelden. Het lijkt me echter niet dat het consolideren van de relaties per definitie reisechtheid suggereert. Wel zou je, in het licht van mijn laatste divergentierelatie, kunnen zeggen dat reisteksten een reisechtheidssignaal uitsturen als ze blijk geven van wat een 'geografisch *effet de réel'*. Dat is een zekere mate van topografische gedetailleerdheid die bijvoorbeeld eigen is aan het gros van non-fictionele reisboeken (vgl. Ryan 2001, 130). Dat betekent dan bijvoorbeeld dat verschillende locaties van een bepaald land of bepaalde stedelijke bezienswaardigheden nauwkeurig worden beschreven (zoals bij de Pakistaanse steden en dorpen in *Tot aan de brug naar nergens*, 1987); dat via heel wat concrete topografische aanwijzingen een bepaalde route wordt geschetst (zoals de wandelingen-met-straatnamen in *Bellevue/Schoonzicht* (Peeters & Vanhole 1997) en *Het dwaallicht* (Elsschot 1946)); of dat een meer 'exotisch' landschap erg gedetailleerd wordt beschreven (zoals Nieuw-Guinea in *Jungle Pimpernel* (Van Kampen 1949) of het zuidelijke Griekenland in *De ingewijden* (Haasse 1957)). Die idee van topografische nauwkeurigheid doet niet toevallig denken aan het reisechtheidssignaal van de kaart dat ik daarstraks heb toegelicht. Niet alleen is er bij boeken zoals de voorgaande een 'grotere' kans dat een kaartje wordt toegevoegd; het zijn ook imaginaire reisverhalen met zo'n geografisch *effet de réel* die aanleiding kunnen geven tot mimetisch-cartografische lezingen en studies, zoals ik die in de inleiding heb toegelicht.[416]

Op basis van het voorgaande zou je je ook een hybride situatie kunnen indenken: een verhaal waarin tegelijkertijd fysieke, logische of futuristische divergentie aanwezig is én (ten dele of volledig) een geografisch-topografisch *effet de réel* tentoongespreid wordt. Dat is zeker mogelijk: het is niet omdat bepaalde wetten van de natuur of logica doorbroken worden, dat een vertelling zich per definitie volledig afspeelt in een geografisch-divergente wereld.[417] Vlaams en Nederlandse locaties als Zeebrugge, Scheveningen, Brielle en Tiengemeten duiken wel degelijk op in Brakmans hervertelling van de

[416] Zie daarvoor: paragraaf 3.3.1 in de inleiding.
[417] Dat neemt niet weg dat een dergelijke hybride situatie een bevreemdend effect kan genereren.

Argonautika (*Een vreemde stam heeft mij geroofd*), terwijl de halfgod Trophonius in Burniers *De reis naar Kíthira* (1976) via China, Rusland en Duitsland naar New York reist. Je zou, wat die combinatie van divergentie en geografische gedetailleerdheid bijvoorbeeld kunnen denken aan Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991). In dat boek maakt het Nederlandse hoofdpersonage Mussert, tijdens de laatste seconde voor hij sterft, in gedachten een bevreemdende *trip down memory lane* te voet door Lissabon en per schip naar Brazilië. Hoewel het onmogelijk is dat we het 'non-fictioneel' reisverslag lezen van een stervende Nederlander, wordt vooral het eerste deel van de novelle gekenmerkt door geografische precisie. De Portugese dwaaltocht wordt immers omschreven aan de hand van allerlei werkelijke straatnamen, locaties en bezienswaardigheden, waar het personage in (het heden of in zijn herinnering) voorbijkomt: 'Ik loop naar het Largo de Santos, dan naar de Avenida 24 de Julho. Rechts van mij het treintje en de speelgoedtrams in hun kinderkleuren' (27); 'Ik was langs het pathetische standbeeld van de Duque de Terceira gelopen [...], ik was tussen de trams door de Cais do Sodré overgestoken, en nu stond ik aan de rivier' (27-28); 'De eerste avond nam ik haar mee naar Tavares in de Rua da Misericórdia. Duizend spiegels in een kast vol goud. Het is niet uit masochisme dat ik er vanavond weer heen ga.' (46); 'Ik volg het traject van mijn verlangen. Ik wilde naar die vreemde uitbouw aan het Praça do Comércio, waar twee zuilen in het zacht golvende water staan als een poort naar de oceaan en de rest van de wereld' (47). Op die manier stuurt de tekst zowel een reisfictionaliteits- als een reisechtheidssignaal uit.

Een tweede facet dat ik hier wil behandelen, kwam bij mijn peritekstuele bespreking al aan bod. Het betreft diverse vormen van tekstuele interactie tussen werkelijkheid en verbeelding, en reflecties over die dialectiek. Ik breng ze samen onder de noemer 'metafictie'.[418] Daarmee bedoel ik niet zozeer dat een vertelling pakweg kort op de spanning tussen feit en fictie alludeert. Ik doel wel op teksten waarbij de spanning een rode draad in de vertelling vormt en waarbij het onderscheid tussen de twee vervaagt. Door de nadrukkelijke (fictionaliserende) problematisering van de werkelijkheid, fungeert metafictie voor mij in ieder geval niet als reisechtheidssignaal. Je zou het zowel als reisfictionaliteitssignaal kunnen interpreteren als als reishybride signaal: niet alleen worden de feiten ontmaskerd als fictie; de lezer krijgt ook de boodschap dat ficties een werkelijke basis kunnen bezitten.

Ik alludeerde al kort op zo'n thematische spanning tussen werkelijkheid en verbeelding bij *La Place de la Bastille* (1981). In dat boek van De Winter ontmaskert de protagonist Paul de Wit de

[418] Ik hanteer de term 'metafictie' dus op een ruime manier. Regelmatig wordt de reikwijdte van dat begrip enigszins ingeperkt tot literaire zelfreflecties die de fictionele constructie blootleggen, zoals die die ik zo meteen behandel. Birgit Neumann en Ansgar Nünning (2012) definiëren metafictie als 'comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative'. Patricia Waugh (1984, 2) definieert metafictie iets breder als 'a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.' Vgl. tevens Erika Fülöps (red.) *Fictionality, Factuality, and Reflexivity Across Discourses and Media* (2021): de bijdragen in het boek richten zich op 'the process and result of such reflexivity which considers the conditions of representation and its implications for the distinction or otherwise between fictionality and factuality' (Fülöp 2021, 6).

geschiedenis (en dan vooral haar 'ongeloofwaardige causaliteit' (69)) als 'een leugenachtige keten van oorzaak-en-gevolgverbindingen (29). De roman werkt die spanning tussen de (feitelijke, toevallige, chaotische) geschiedenis en het (fictieve, zinvolle, harmonieuze) verhaal op allerlei manieren uit. Zo werkt de historicus aan een verhaal waarin de historische 'mislukte vlucht' van Lodewijk XVI 'in een geslaagde werd veranderd' (45). Die onderneming sluit aan bij zijn persoonlijke geschiedenis. Net als Leon de Winter zelf is Paul van joodse afkomst: zijn ouders zijn tijdens de Tweede Wereldoorlog vergast en hij heeft hen nooit gekend. In zijn fantasieën creëert hij dan ook een 'in verhaalvorm vastgelegd verleden, dat ik zelf had verzonnen' (97). Daarbij komt nog dat Paul op zijn reizen naar Parijs geobsedeerd raakt door een tweelingbroer genaamd Philip: die leek in eerste instantie ook overleden maar Paul meent hem als een toevallige voorbijganger op een van zijn Parijse foto's opgemerkt te hebben. Hoewel er 'nauwelijks een motief' was 'om aan te nemen dat Philip nog leefde' (124), gelooft hij rotsvast in diens bestaan omdat het zijn innerlijke 'verscheurdheid' (129) zou helen. 'In dagdromen kwam de man op de foto's' dan ook 'tot leven' (125), want 'als ik Philip in mijn verbeelding omhelsde, omhelsde ik mezelf' (129).

Metafictie is niet zelden nadrukkelijk aanwezig in romans waarin schrijvers de hoofdrol spelen. Zo is er Daisnes eerder genoemde *Baratzeartea* (1962). We zagen dat dat boek op verscheidene manieren met de interactie tussen feit en fictie aan de slag ging: de partiële naamsidentiteit van de protagonist, de hybride achterflap, de schrijflocatie. In het boek zelf komt die dialectiek ook centraal te staan. Zo reizen D. en Gratien(ne) naar het landhuis van de Franse schrijver Pierre Benoit, opdat D. er zijn boek over Benoit (*Pierre Benoit, of de lof van de roman romanesque*) zou kunnen gaan afgeven. Benoits poëtica wordt door D. omschreven als die van de verbeelde werkelijkheid:

> Hoe romanesk ook, ze zijn stuk voor stuk getransponeerde, getranscendeerde autobiografie [...]. Zijn professoren, studenten, archivarissen [...]; zijn echte reizen; zijn erudiete documentatie [...] – allemaal echte belevingen verlengd in de verbeelding, ziedaar het magisch-realisme, de eigenlijke romantiek. (142)

Het is een adagium dat ook op het werk van de schrijver D. zelf van toepassing is (hij toont zich niet toevallig een groot bewonderaar van Benoit). Hoewel D. oorspronkelijk op zijn reis niet op zoek is naar materiaal of inspiratie voor een boek – hij wil vooral zijn 'muze' een 'vacantie' gunnen (191) en heeft niet als doel 'er*in* te komen, maar er eens uit te zijn' (75) – beslist hij uiteindelijk toch om zijn ervaringen tot een boek te verwerken, mede onder impuls van Gratien(ne), zijn 'muze die aan de weg om een lift vroeg' (237). Dat boek, dat min of meer lijkt samen te vallen met de roman die de lezer te lezen krijgt, is geen 'reportage' maar een magisch-realistische, romantische 'roman van een schrijver' (140), waarin 'facta en fictie versmelten [...] tot een stroom van zintuiglijk en zinnig levensavontuur' (229) en dat 'de werkelijkheid om ons heen vermenigvuldigt met de droom van onze ziel' (227) om zo tot een transcendente waarheid te komen.[419]

[419] We lezen in *Baratzeartea* hoe D. werkt aan dat boek (dat *Baratzeartea* heet). In de samenvatting die hij van de roman geeft (een deel van die samenvatting wordt op de eerder vermelde achterflap geciteerd) worden de

Tot slot zien we de interactie tussen werkelijkheid en verbeelding ook in (post)postmoderne reisromans als P.F. Thoméses *J. Kessels: the novel* (2009) – waarbij vooral de tweede pool het pleit lijkt te winnen. In het boek reist de schrijver Thomése samen met zijn vriend J. Kessels en een kennis van vroeger, Bertje, naar Hamburg, om er de schoonbroer van die laatste te gaan zoeken. Op zijn tocht droomt Thomése niet alleen van Bertjes zus 'B.B.' – 'Soms ging de nostalgie met me op de loop en wist ik niet meer goed wat ik me inbeeldde en wat ik zogenaamd werkelijk ervoer' (80). De bereisde ruimtes en gebeurtenissen krijgen ook voortdurend (figuurlijk) gestalte als decors en scenario's uit films en televisieseries. Niet toevallig betreft het vooral misdaadgenres – 'Ik besefte dat ik klonk als een acteur in een Duitse politieserie' (58); 'Ik herkende het uit de maffiafilms van Martin Scorsese (62).[420] De personages belanden immers in hun eigen misdaadfilm wanneer ze te Hamburg een lijk in hun kofferbak aantreffen. De verhaalwereld wordt zo een 'decor [...] van een film waar wij in wezen niks mee te maken hadden, de bioscoopversie van een stel verzonnen levens waar je niet te zwaar aan hoefde te tillen' (99).

Uitlatingen als die laatste zijn sterk(er) zelf-reflexief te noemen.[421] Aangezien Thomése een schrijver is, zitten er talloze passages in het boek die met name de (reis)fictionaliteit extra benadrukken: 'Laat het verzinnen liever aan een echte schrijver over' (14); 'En dan maar roepen dat ik – omdat ik toevallig de Schrijver in het gezelschap was – het allemaal zelf zou hebben bedacht' (143). In een extreme vorm leidt dat niet alleen tot zelf-referenties aan *J. Kessel: The Novel* zelf – 'Het was dat *J. Kessels: The Novel* op dat moment nog geschreven moest worden, anders had ik hem kunnen verwijzen naar Part One, hoofdstuk 8, blz. 40' – maar ook tot reflecties over J. Kessels als het 'personage' van de auteur: 'Dreigde hier een schisma tussen de schrijver en zijn personage? [...] Kennelijk wenste J. Kessels, op dit punt aangekomen, uit het verhaal te stappen en mij met dat gore lijk achter te laten langs de Autobahn.' (126)

Een vorm van metafictie die interessant is voor de studie van het reisverhaal, is de parodie (vgl. Rose 1979; Waugh 1984, 63-86). Over het algemeen zou je parodie als een reisfictionaliteitssignaal kunnen conceptualiseren. Ze impliceert immers sowieso een 'fictieve' constructie, 'a kind of literary

'werkelijke' figuren met naam (D. en Gratienne) weer naamloze personages: 'Gratienne, jubelde ik gesmoord, ik héb het... de idee voor mijn nieuwe boek, waarin ik het materiaal van deze reis kan verwerken, al is dat maar bijzaak, ik bedoel als documentatie. [...] Een auto stopt voor het rode verkeerslicht op de boulevard te Lille. In die wagen zit een heer van om en bij de vijftig, groot, een beetje zwaar, grijs en al kalend. [...] Bij het verkeerslicht staat een fijne jongeman, in de tedere zomeruniform van een kamperend tiener: rose manière en blauwe spillebroek, het valiesje in de hand. [...] Wanneer het licht op groen flitst, vertrekt de auto – de man en de jongen, de square en de edelknaap zitten naast elkaar. Voor hoelang? Voor heel wat langer dan ze eerst dachten. Wie zijn de eigenlijk? De heer is een schrijver, dit is een dichter zoals wij allen, iemand die de werkelijkheid om ons heen vermenigvuldigt met de droom van onze ziel, maar die dat ook neerschrijft, voor zichzelf en anderman. De jongen zegt een student te zijn. Zijn echte, ontroerende identiteit zal pas op de terugreis blijken...' (226-227)

[420] Zoals Bart Vervaeck (2007) laat zien, is de idee dat 'de realiteit' een 'gedwongen opvoering van een fictie' (23) is, typisch voor postmoderne literatuur. Voor de postmoderne mens en schrijver staat 'het leven [...] in dienst van de fictie, de mens in dienst van het scenario' (23).

[421] Voor Patricia Waugh (1984, 116) geldt dat 'the thematic exploration of characters "playing roles" within fiction [...] the most minimal form of metafiction' (116) is. Ook bij De Winter zou je zo'n spel met rollen kunnen ontwaren. Paul noemt zich, onder meer ten aanzien van zijn vriendin Pauline, immers ook Philip. Die dubbele naam sluit aan bij de existentiële gespletenheid van de protagonist.

mimicry which retains the form or stylistic character of the primary work, but substitutes alien subject or content' (Kiremdijian in: Waugh 1984, 68). Het is evenwel niet zo vanzelfsprekend om de interactie tussen tekst en lezer te beschrijven die aanleiding geeft tot parodie. Enerzijds kan een tekst op verschillende niveaus (structuur, stijl) via allerlei directe of indirecte mechanismen andere teksten of genres parodiëren; anderzijds veronderstelt een parodie dat de lezer de primaire teksten of generische conventies die geparodieerd worden, herkent met behulp van zijn literaire competentie.[422]

Voor reisliteratuur zou je enkele expliciete parodieën naar voren kunnen schuiven. In de eerste plaats zijn er de herschrijvingen van andere reisteksten. In de naoorlogse Nederlandstalige literatuur gaat het dan bijvoorbeeld om het werk van Willem Brakman, waarin talloze canonieke reisverhalen herschreven worden: van de *Argonautica* (3de e.v.Chr. – *Een vreemde stam heeft mij geroofd*, 1994) over de *Don Quixote* (1605-1615 – *Een voortreffelijke ridder*, 1995) tot *Inferno* (1320 – het gelijknamige *Inferno*, 1991). Ten tweede zijn er parodieën op het non-fictionele reisverhaal, waarbij de verteller bijvoorbeeld expliciet suggereert dat hij 'werkelijke' reizen wil herschrijven. Naast het bekende internationale voorbeeld van Lucianus' *Alēthē diēgēmata* (2de eeuw) kan je bij ons aan Biesheuvels *Reis door mijn kamer* (1983) denken. Al aan het begin van zijn novelle wijst de auteur-verteller ('Maarten Biesheuvel') immers meteen op de humoristische en reis-parodistische dimensie van zijn verslag:

> Ik zou in een vliegtuig kunnen stappen en naar Sjanghai vliegen, ik zou scheep kunnen gaan en naar Port Churchill in de Hudsonbaai varen, ik zou in een auto kunnen stappen en naar Parijs rijden. Geld heb ik immers genoeg? Ik zou mijn hele leven kunnen reizen en altijd in hotels slapen en in restaurants eten. [...] Ik ga niet reizen. Ik blijf rustig thuis op mijn studeerkamer. Voor de grap schrijf ik dit verhaal er nog bij, omdat ik niet weet wat ik anders zou moeten doen. Ik zal u door mijn kamer laten reizen tot het u duizelt! (325-326)

Om mijn bespreking van de tekstuele aspecten af te sluiten, wil ik kort nog wat dieper ingaan op een facet dat ik enkele keren indirect vermeldde maar dat ik nog niet expliciet behandeld heb: de stijl, en dan in het bijzonder de idee van *literaire* stilering. Vaak wordt binnen de studie van 'non-fictionele' reisliteratuur het literaire gehalte van vooral moderne reisverslagen verbonden met de meer subjectieve dimensie van moderne reisboeken. In het verlengde van Paul Fussell schrijft Carl Thompson (2011, 15) bijvoorbeeld:

> The narrative offered by a travel book will almost invariably be a retrospective, first-person account of the author's own experience of a journey, or of an unfamiliar place or people. What is more, the personal or subjective aspect of that narrative is often very pronounced, as we are made keenly aware not just of the places being visited, but also of the author's response to that place, and his or her impressions, thoughts and feelings. [...] Closely entwined with Fussell's insistence that the true travel book has a pronounced personal or subjective element is the understanding that the agenda in the travel book is not merely functional or practical. Rather, the emphasis in these texts upon foregrounding the author's distinctive sensibility and style is felt to confer upon the travel book a literary dimension. [...] Style is thus as important as content in these texts. [...] This is an emphasis that sets them apart from guidebooks and other more functional forms of travel account or document, in which questions of style and aesthetic pleasure are subordinated to the main imperative of relaying information efficiently and accurately.

[422] Het is ook mogelijk dat lezers een tekst parodistisch lezen die niet als dusdanig door de auteur zo 'bedoeld' is.

Behalve dat het sowieso niet eenvoudig is om de idee van een 'literaire stijl' concreet te definiëren,[423] klopt voor mij voorgaande uitspraak ook niet helemaal. Subjectiviteit impliceert immers niet noodzakelijk de idee van reisfictiviteit, van een 'verzonnen' dimensie. Het is niet omdat een auteur beslist om een bepaalde reis op meer persoonlijke wijze te vertellen, dat een tekst op die manier doet vermoeden dat de reis niet werkelijk heeft plaatsgevonden. Het gaat eerder om een ander perspectief, om een andere klemtoon – niet op de 'observable', 'outer world' maar op de 'inner world' en 'mind of the traveler' (Blanton 1997, 3). Op soortgelijke wijze impliceert het gebruik van een poëtische stijl, zoals bijvoorbeeld bij Cees Nooteboom, niet per definitie dat een imaginair effect gecreëerd wordt. Ik kan een volledig 'waar gebeurde' reis probleemloos op een literair gestileerde manier beschrijven, bijvoorbeeld met allerhande doordachte metaforen. Dat betekent uiteraard niet dat een literair reisboek, vanuit de historische verificatie, geen verzonnen elementen kan bevatten. Maar de literair(-subjectieve) stijl *an sich* doet dat niet per definitie uitschijnen. Het is pas als een vertelling bijvoorbeeld ook op een andere manier de dialectiek tussen feit en fictie op scherp stelt, dat een werkelijk reisfictionaliteitseffect gegenereerd wordt.

Ik vat de overige tekstuele dimensies samen:

		REIS-FICTIONALITEIT	**REIS-ECHTHEID**	**REIS-HYBRIDITEIT**
OVERIG TEKST	*Verhaalwereld*	- Fysieke diverg. - Logische diverg. - Taxonomische diverg. - Futuristische diverg. - Geografische diverg. (verschillend of onbepaald)	Geografisch *effet de réel* (zonder andere vormen van diverg.)	Combinatie van: - Geografisch *effet de réel* - Fysieke en/of logische en/of taxonomische en/of futur. diverg.
	Werkelijkheid en verbeelding	Metafictionele spanning, problematisering en vervaging + parodie	/ [424]	Metafictionele spanning, problematisering en vervaging + parodie

[423] Zoals Lut Missinne (2013) aangeeft, omvat stijl 'een brede waaier van linguïstische kenmerken en procedés die niet exhaustief te beschrijven valt, zodat er evenmin een soort van checklist kan worden opgesteld voor specifieke vormen van stijlonderzoek' (98). Sowieso, meent ze, is stijl 'een fenomeen met paradoxale aanspraken' (97). Ze wordt bijvoorbeeld zowel beschouwd als 'de uitdrukking van individualiteit' (83) als als de verantwoordelijke voor 'een distantiëring van het persoonlijke' (83), waarbij 'het anekdotische naar een algemener universeel niveau' (97) wordt opgetild.

[424] Na het bespreken van de biografisch-historische reisvertelling in de volgende paragraaf zal ik in dit vakje nog iets invullen.

2.3.4. De historisch-biografische reisvertelling

In mijn bespreking van facetten en signalen heb ik tot nu toe uitsluitend gewerkt vanuit een autobiografische opvatting van de imaginaire reis, waarbij reisechtheid een *door de auteur* werkelijk ondernomen reis impliceert. Er is echter nog een tweede vorm van reisechtheid mogelijk: die waarbij de reis die beschreven wordt ondernomen wordt door *een historische figuur*. De non-fictionele variant van zo'n historisch-biografisch reisverhaal zou je een historiografische reisvertelling kunnen noemen; de meer fictionele variant (die evenwel sowieso heterogeen van aard is) sluit aan bij het genre van de *biografische roman* (ook wel *vie romancée* genoemd), 'the novel which takes a real person and their real history as the subject matter for imaginative exploration' (Lodge in: Lackey 2015, 8).

Zoals die laatste definitie al doet uitschijnen, zou je de historisch-biografische reisvertelling in het algemeen kunnen definiëren aan de hand van twee facetten die ik in mijn leidraad besprak. Ten eerste is er de divergentie van de verhaalwereld. Die is hier in de eerste plaats temporeel-historisch: (het merendeel van) de verhaalwereld situeert zich in een historisch verleden. Ten tweede is er de verhouding tussen auteur, verteller en reiziger. Bij de historisch-biografische reisvertelling kenmerkt die *trias* zich niet door een identiteitsovereenkomst omdat de naam van de reiziger afwijkt van die van de auteur. Tegelijkertijd impliceert dat in dit geval geen reisfictionaliteit, integendeel: aansluitend bij de historische setting draagt de reiziger immers de naam van een 'werkelijk bestaande' reiziger, van een historische figuur met een referentiële bestaansgrond. De rol van de lezer is hier echter niet onbelangrijk. Een historisch-biografische reisvertelling komt immers maar 'tot stand' wanneer de lezer de reiziger ook 'herkent' als een historische reiziger. We zullen in dit opzicht echter zien dat, zeker bij historiografische reisvertellingen, de tekst op allerlei (peri)tekstuele manieren de historische basis van de protagonist verstevigt.

In het verlengde van Lejeune & Genette (1990, 766-767) zou je kunnen stellen dat de auteur en verteller bij een 'non-fictionele' historiografische reisvertelling wel overeenstemmen, terwijl dat bij een 'fictioneel' historisch-biografisch narratief niet het geval is. Dat klopt, al is het niet altijd eenvoudig om dat tekstueel te conceptualiseren. Een boek als *Psyche* (2006) van Paul Claes, bijvoorbeeld, vertelt over de reis naar Egypte van keizer Hadrianus en diens fatale tocht op de Nijl, waar zijn vriend Antinoös sterft. Louter op basis van de tekst zou iemand de hij-verteller met de auteur Paul Claes zelf kunnen gelijkschakelen. De reden dat dat niet gebeurt, is natuurlijk omdat het boek zich nadrukkelijk als (historische) *roman* presenteert. Meer nog dan de identiteitsrelatie tussen de auteur en de verteller is dus de peritekstuele presentatie van essentieel belang voor het onderscheid tussen historiografische reisvertellingen en imaginaire, historisch-biografische reisverhalen.

De historiografische reisvertelling zou je met drie tekstuele verschijningsvormen kunnen verbinden, al is alleen de tweede die ik zal noemen een historisch-biografische reisvertelling *pur sang*. De eerste manifestatie is de teksteditie, zoals Claire van Eekerens en Elsbeth Kwants editie (1991) van Hendrik

Albert Schultens' 18de-eeuwse reisverslag. De aanwezigheid en 'stem' van de auteur beperkt zich in zo'n teksteditie tot peritekstuele facetten, zoals voor- en nawoord en tekstverklarende voetnoten. Ook een uitgebreide inleiding kan hier als peritekst gelden. In het merendeel van het eigenlijk boek wordt evenwel de oorspronkelijke reistekst gepresenteerd. Aangezien in die tekst de reiziger zelf aan het woord komt, kan er globaal gezien nog steeds van een autobiografisch reisverhaal gesproken worden. De eerder besproken signalen kunnen dan gewoon op die vertelling toegepast worden.

Merk wel op dat het in principe mogelijk is dat een auteur een 'valse' teksteditie publiceert, waarin het reisverslag van een gefingeerde reiziger geëditeerd wordt. In de naoorlogse periode komt dat nauwelijks voor, maar het doet wel denken aan de imaginaire reisverhalen uit de verlichting die ik in de inleiding toelichtte. Op zo'n moment hangt veel af van het oordeel van de lezer, die de historische reiziger in ieder geval niet zal kennen. Andere signalen in de tekst, bijvoorbeeld parodistische elementen, kunnen zijn lezing wel beïnvloeden. Een dergelijk *caveat* geldt in feite voor alle historische reisvertellingen: niettegenstaande de fictieve aard van een reiziger kan een tekst die wel aan de lezer presenteren als zijnde een reiziger met een historisch fundament.

Een tweede verschijningsvorm, die je wel een historiografische reisvertelling zou kunnen noemen, is die waarbij een auteur, bijvoorbeeld een historicus, de reis van een historische reiziger in zijn eigen woorden beschrijft. In *Bontekoe. De schipper, het journaal, de scheepjongens* (Bostoen, 1996) vertellen Vibeke Roeper en Diederick Wildeman bijvoorbeeld de reis van de 17de-eeuwse schipper Willem Ijsbrantsz Bontekoe:

> In een vloot van elf schepen vertrok de Nieuw Hoorn op 28 december 1618 van de reden van Texel. Bontekoe was als schipper verantwoordelijk voor de navigatie, maar voerde niet het commando over het schip. [...] Het eerste deel van de reis verliep niet vlekkeloos – in een zware storm scheurde de grote mast en dreigde overboord te gaan – maar doordat de opvarenden snel en handig ingrepen, kon de tocht naar Kaap de Goede Hoop zonder veel problemen worden voortgezet. [...] (16 & 19)

Het gebeurt echter zelden dat een boek volledig op voorgaande manier verhaald wordt. Wanneer een studie zich richt op een bepaalde historische reiziger, dan behandelt die vaak ook andere geschiedkundige aspecten die belangrijk zijn om de reis of reizen van de figuur goed te begrijpen. In Katrien Lichterts en Alexandra Van Dongens *De blik van Dürer. Albrecht Dürers reis door de Nederlanden (1520-1521)* (2021) bijvoorbeeld, komen allerlei facetten van de 16de-eeuwse wereld (en in het bijzonder de Nederlanden) aan bod, die de Duitse kunstschilder ooit doorkruiste. Het gaat van de vervaardiging van 'aard- en hemelglobes' (14) en de geldbeurzen waarmee reizigers hun munten bijhielden (24) over de handel van kokosnoten (die Dürer op zijn reis ontving, 58) en 'de materialiteit van het zestiende-eeuwse interieur' (100) tot de diverse portretteringen van Desiderius Erasmus (131) en de praktijk van de 'rijdende toneelspelen' (162).

Daarbij komt dat ook regelmatig uit Dürers reisdagboek geciteerd wordt – passages die aansluiting vinden bij de vorige manifestatie. Het letterlijk citeren uit zo'n verslag heeft in zulke vertellingen een reisechtheidseffect. Meer in het algemeen is het voor een auteur van zulke

historiografische reisvertellingen van belang dat hij aangeeft op welke bronnen hij of zij zich gebaseerd heeft bij het beschrijven van de reis, wil hij een gevoel van waarachtigheid creëren. Dat kan in de tekst zelf – 'Een ander aandenken aan zijn [Bontekoes] avontuurlijke reis was het journaal dat Bontekoe had geschreven' (Roeper & Wildeman 1996, 32) – maar het gebeurt ook vooral via peritekstuele middelen: een verantwoording met bronnen achteraan het boek (in het bijzonder een vermelding van eventueel geraadpleegde oorspronkelijke manuscripten); voetnoten waarin secundaire literatuur is opgenomen; of foto's van oorspronkelijk historisch bronnenmateriaal. Terwijl we in *De blik van Dürer* bijvoorbeeld kopieën van Dürers dag-, kas- en schetsboeken terugvinden, treffen we bij Roeper en Wildeman onder meer foto's aan van de bezitsinventaris die een notaris maakte na de dood van Bontekoe, een 17de-eeuwse lijst van schepen waarop Bontekoes schip vermeld wordt, en diverse prenten uit Bontekoes journaal zelf.

Het refereren aan bronnenmateriaal hoeft uiteraard niet te betekenen dat de historische reis volledig en probleemloos gereconstrueerd of verteld wordt. Historiografische reisvertellingen kenmerken zich namelijk vaak door een kritische reflectie op het bronnenmateriaal, waarbij bijvoorbeeld op een mogelijke problematische reconstructie wordt gewezen. Zo schrijven Lichtert en Van Dongen bijvoorbeeld dat het 'moeilijk te zeggen' is of Dürer een walrus in 'Zeeland spotte' (141) waarvan hij een beroemde tekening maakte. Het is in ieder geval 'op zijn minst merkwaardig', stellen ze,' dat hij deze exotische dwaalgast aan de Nederlandse Noordzeekust niet in zijn reisdagboek vermeldde' en hij 'de lengte van het dier [...] ruimschoots overdrijft' (141). In *Bontekoe. De schipper, het journaal, de scheepjongens* wijzen Roeper en Wildeman er dan weer op dat Bontekoe een deel van zijn reis naar China sowieso 'achteraf' heeft beschreven, aangezien 'alle papieren [...] bij de schipbreuk verloren waren gegaan' (32), en stelt Bostoen dat de Hoornse uitgever van Bontekoes reizen ze met een 'literaire saus' (41) heeft overgoten, onder meer door de dramatische 'inlassing van anekdotes en beschrijvingen waarin de voorliefde voor gruwelijkheden treffend is' (45).

Een derde verschijningsvorm, die opnieuw minder als echte historiografische reisvertelling kan gelden, zagen we al eerder bij de verticale inbedding van reizen. Een historische reis kan immers ook verticaal ingebed worden in de reis die een auteur zelf onderneemt. Het al vaker vermelde *Reizen zonder John* is daar een goed voorbeeld van. Geert Mak reist immers door de Verenigde Staten in het spoor van John Steinbeck en diens reisboek *Travels with Charley* (1962). 'Dit verhaal', schrijft Mak, 'is het verslag van twee reizen, een uit 1960 en een uit 2010. De ogen die Amerika in 1960 bekeken waren die van de schrijver John Steinbeck en van zijn hond Charley. [...] De ogen van 2010 zijn de mijne.' (18) In de vertelling wordt dan ook voortdurend afgewisseld tussen (kritische reflecties over) de reis van Steinbeck in het verleden en die van de auteur in het heden. Voorts bevat de vertelling talloze andere historische uitweidingen over plaatsen in Amerika. Niet alleen in de tekst zelf, maar ook in de bijzonder uitgebreide verantwoording en bibliografie licht Geert Mak toe op welke bronnen hij zich gebaseerd heeft om zijn reisvertelling vorm te geven. 'Al reizend en schrijvend', stelt Mak, 'stond ik op de schouders van talloze voorgangers [...]. Ik benutte een veelheid aan bronnen, gesprekken, interviews, berichten en opinies in

lokale kranten, gedigitaliseerde lokale archieven, statistisch materiaal uit talloze rapporten en analyses, plus een kast vol boeken en andere literatuur' (536).

Bij de non-fictionele, historiografische reisvertelling expliciteert de (peri)tekst in principe dat het om de tocht van een historische reiziger gaat. Voor een boek dat zich als 'roman' presenteert is dat minder vanzelfsprekend. Neem bijvoorbeeld Paul Claes' eerder vermelde *Psyche* (2006). De peritekst vermeldt weliswaar dat het om een 'historische roman' gaat, maar in principe hoeft dat nog niet te impliceren dat het hoofdpersonage, 'keizer Hadrianus', werkelijk bestaan heeft. Het is pas als de lezer via zijn encyclopedische kennis de naam van Hadrianus 'herkent' en verbindt met de historische figuur uit zijn extraliteraire realiteit, dat de idee van een historisch-biografische reisvertelling gegenereerd wordt. Daarmee is nog niet gezegd dat de naam ook een *reis*echtheidssignaal uitstuurt. Daarvoor dient de encyclopedische kennis van de lezer nog wat uitgebreider te zijn. In het geval van Claes moet de lezer bijvoorbeeld weten dat Hadrianus wel degelijk ooit naar Egypte gereisd is en dat Antinoös volgens de historische overlevering in de Nijl verdronken is. Bij Claes' Hadrianus kan je nog veronderstellen dat een lezer enige basale historische kennis heeft, maar wat met Ewald Vanvugts *De val van Bali* (1987)? Het boek presenteert zich als 'historische reisroman', maar de hoofdrol wordt gespeeld door een zekere Anton Van Dedem. Gaat het om een werkelijke historische figuur? En heeft de reis die hij in het boek onderneemt ook een historische basis?

Bij een aantal historisch-biografische reisromans wordt dat probleem tot op zekere hoogte 'opgelost' doordat de schrijver in de peritekst alsnog aangeeft dat de roman gebaseerd is op een historische reis. Hoewel die toelichting in principe gestalte kan krijgen op louter 'factuele' wijze (bijvoorbeeld een bibliografie), nemen zulke uiteenzettingen vaak een meer hybride vorm aan. Zo lezen we op de achterflap van Inez van Dullemens *Luizenjournaal* (1969):

> *Luizenjournaal* is fictie, geborduurd op een stramien van historische werkelijkheid en wel op die van een stuk geschiedenis van de Mormonen in de Verenigde Staten van Amerika. Het begint met de vervolging en de pogroms in de stad Nauvoo in 1845, beschrijft de verdrijving van de Mormonen en hun grote trek naar het westen, naar Great Salt Lake Desert, een zoutwoestijn, waar zij hun beloofde land meenden te vinden en waar zij de stad Zion, later Salt Lake City, stichtten.

Wat meer toelichting verschaffen de nawoorden van Arthur Japin, de naoorlogse Nederlandstalige auteur die bij uitstek met het genre van de biografisch-historische (reis)roman geassocieerd kan worden. In zijn romans vertrekt Japin meestal van minder bekende episodes in het leven van historische figuren, of hij richt zich nadrukkelijk op onbekende(re) karakters die het pad van beroemdheden gekruist hebben (vgl. Pierrart 2020c). Door veel van zijn personages wordt nadrukkelijk gereisd, al hoeven die reizen niet noodzakelijk een feitelijke basis te hebben. Een van zijn bekendste biografisch-historische reisromans is zijn debuutroman *De zwarte met het witte hart* (1997), over twee relatief onbekende West-Afrikaanse prinsen die in 1837 door toedoen van Nederlandse militairen in Delft belandden. In een uitgebreid nawoord dat vanaf 2003 aan het boek wordt toegevoegd, beschrijft Japin hoe hij het

levensverhaal van zijn protagonisten Kwasi en Kwame gereconstrueerd heeft. Hij vertelt onder meer hoe hij talloze archieven bezocht in Nederland, Duitsland en Ghana. Dat neemt niet weg dat hij ook expliciet (op ietwat poëtische wijze) aangeeft dat hij hiaten in de historische werkelijkheid heeft opgevuld:

> Ik begon de feiten te ordenen in de hoop dat daaruit toch een beeld zou ontstaan van een mens wiens dramatische beslissingen ik kon begrijpen, en die mij duidelijk zou kunnen maken waarom en hoe hij was geworden wie hij was. Wie op die manier een geschiedenis probeert te reconstrueren, stuit onvermijdelijk op talloze hiaten. Om de haverklap zie je dat er een omslag heeft plaatsgevonden, dat er een beslissing is genomen, dat er iets ingrijpends is voorgevallen, zonder dat je kunt achterhalen wat dit nu precies was, welke gevolgen het had of hoe het heeft ingegrepen in het leven dat je bestudeert. Zo eindig je elke avond met meer vragen dan waarmee je 's ochtends begon. Op dat moment gebeurt er iets wonderbaarlijks. Je hebt zoveel jaren als het ware samengeleefd met de figuur naar wie je op zoek was, je hebt je zoveel jaren in hem verplaatst, je hebt zoveel over hem gehoord en gelezen, je hebt zoveel van zijn brieven gezien, je kent zoveel van zijn angsten en zijn dromen, je hebt kortom zoveel van hem begrepen, dat de rest van je werk op onverwachte wijze wordt verlicht. Zodra je op zo'n lege plek in het levensverhaal stuit en je jezelf afvraagt: wat is hier of daar gebeurd wat heeft jou, Kwasi, tot dit of dat gedreven?, dan is er – geloof het of niet – eenvoudigweg een stem die antwoord geeft. Ik weet heel goed dat dit mijn eigen stem is, samengesteld uit de kennis die ik heb vergaard, aangevuld met mijn persoonlijke ervaringen en geleid door mijn intuïtie, maar toch... Het personage is een op zichzelf staand iets geworden, als het ware buiten de schrijver zelf. (393)

Een dergelijke toevoeging is veelzeggend. Daar waar een historiografische reisvertelling in principe op een kritische manier in de vertelling zelf over geschiedkundige hiaten en problematische bronnen zou reflecteren, geldt dat niet voor de biografisch-historische reisromans. Niettegenstaande een eventuele peritekstuele verantwoording, wordt in de tekst zelf het reisverhaal haast 'probleemloos' gereconstrueerd en verteld.

Er is één type reisverhaal waarvoor voorgaande enigszins genuanceerd dient te worden: de biografisch-historische reisroman die bestaat uit twee tijdlagen, uit een heden en een verleden – kort door de bocht gesteld de fictionele tegenhanger van Geert Maks *Reizen zonder John*.[425] De tijdlaag uit het verleden verbeeldt enerzijds de volledige gereconstrueerde reis van een historisch personage. In de tijdlaag uit het heden zien we dan een of andere historicus of een schrijver (die dan vaak als hybride figuur tussen auteur en personage schippert), die het verhaal van die historische figuur reconstrueert of vertelt. In het verlengde van mijn eerdere uiteenzetting over de spanning tussen werkelijkheid en verbeelding, kenmerkt die vertelling zich regelmatig door bespiegelingen over feit en fictie, bijvoorbeeld omdat het bronnenmateriaal ontoereikend is.

Een goed voorbeeld van zo'n type roman kwam in mijn reishoofdstuk al aan bod: Kader Abdolahs *Salam Europa!* (2016). Aan het begin van het boek spreekt een Nederlandse professor oriëntalistiek de lezer op hybride wijze aan:

[425] Vgl. in dat opzicht Bart Vervaecks (2009) onderscheid tussen 'de eendimensionale historische roman [...] die bestaat uit één tijdslaag, het toen' (34) en de 'tweedimensionale historische roman [...] die bestaat uit een hedendaags kader en een ingebed historisch verhaal' (34).

> Mijn naam is Sjeed Damal en ik ben de verteller van dit verhaal. Er wordt verteld dat er ooit een Perzische koning was die alles achterliet om een reis door Europa te maken. Graag wil ik een poging doen om zijn reisverhaal, oftewel de sprookjes die hij beleefd heeft, op papier te zetten. Sinds ik met deze vertelling ben begonnen, kan ik het ware niet scheiden van het onware. Vaak verzin ik dingen, maar tot mijn verbazing zijn ze geloofwaardiger dan de werkelijkheid. [...]
> Ik geloof niet in toeval, maar op de Universität zu Köln kreeg ik een reisboek van een oude Perzische koning in handen. Aan het einde van de negentiende eeuw had hij gedurende zes maanden een unieke reis door Europa gemaakt. [...] Ik [ging] op zoek naar meer informatie. Het kostte me anderhalf jaar om de nodige gegevens te verzamelen en een reeks oude oosterse reisboeken en westerse autobiografieën te lezen, maar toen kon ik met mijn eigen verhaal beginnen. [...] Om toch een houvast te hebben stelde ik eerst een fictieve tijd voor dit verhaal vast: het voorjaar en de zomer van 1880, zodat we toch iets dichter bij de werkelijkheid zouden kunnen komen. Maar ik kwam er algauw achter dat dit niet te doen was. In de vertellingen van de sjah zweeft de tijd tussen 1870 en 1890 en daardoor kwam ik vaak vast te zitten tussen de ware en onware tijd. Daarom heb ik in mijn eigen vertellingen de tijd ook maar losgelaten. (13-15)

We lezen in de roman hoe Sjeed samen met zijn studente op onderzoek uitgaat en meer historische gegevens tracht te bemachtigen. De vertellingen van de sjah blijken immers niet helemaal betrouwbaar te zijn – ‘De sjah schreef dat zij via de rivier de Olga naar Saritisin zijn gegaan, maar ik kon die stad nergens vinden’ (54); ‘De sjah kon die kinderen nooit op deze leeftijd ontmoet hebben. [...] Ik vermoed dat de fictie het hier van de waarheid heeft gewonnen’ (248). Tegelijkertijd impliceert dat niet dat de vertelling die de lezer over de sjah te lezen krijgt, de ‘historisch correcte’ versie is. Zo vertelt Sjeed bijvoorbeeld aan de lezer:

> Voor de beschrijving van de slaapkamer en de badkamer heb ik me gebaseerd op de Franse memoires van Banoe, maar voor de uitleg van de gebeurtenissen twijfelde ik even of ik de gegevens van mijn studenten moest gebruiken of die van de sjah. Uiteindelijk heb ik voor de onbetrouwbare vertellingen van de sjah gekozen. (95)[426]

Uiteindelijk sluit ook de peritekstuele verantwoording aan bij die algemene hybriteit en grensvervaging tussen feit en fictie. ‘Alles in dit boek is gebaseerd op historische waarheden’, lezen we, ‘maar de vertellingen volgen de wetten van de literatuur. “Alles leugens!” zegt Max Havelaar.’ (431)

Merk op dat ook biografisch-historische reisvertellingen in meer summiere vorm verticaal in een fictionele vertelling ingebed kunnen worden. We zagen dat in mijn reishoofdstuk bijvoorbeeld al bij *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (Van Veelen 2017), waarin verwijzingen opgenomen zijn naar Alexander de Grotes reizen en de historische expedities op zoek naar zijn tombe. De historische basis van die uiteenzettingen blijkt uit de bibliografie die Van Veelen aan het einde van zijn boek toevoegt. Dat neemt niet weg dat het nawoord als geheel vanuit autobiografisch (en biografisch?) oogpunt eerder een reishybride signaal uitzendt. ‘Dit verhaal’, schrijft Van Veelen immers, ‘heb ik grotendeels ontleend aan eigen waarneming, maar ik heb er ook veel bij verzonnen. Daardoor is het

[426] Vgl. ‘Ik, verteller van de verhalen van dit boek, heb vaker gezegd dat ik de grens tussen de fantasie en de werkelijkheid op deze reis niet kan onderscheiden. Daarom blijf ik vaak betwijfelen of de sjah en ik de waarheid spreken. Soms vertel ik dingen waarvan ik twijfel of ze waar zijn, maar tot mijn verbazing komen ze geloofwaardiger over dan de waarheid.’ (296)

boek niet goed geschikt als getrouwe weergave van bestaande personen of gebeurtenissen. Ook niet als reisgids, trouwens.' (250)

Ik eindig mijn bespreking van de historische reisvertelling met twee korte opmerkingen. Ten eerste is er een type biografisch-historische vertelling waar ik het nog niet over gehad heb: de 'bewerking' of 'hervertelling' van een historisch reisverslag. Ze gelijkt in principe sterk op de tweede historiografische vertelling die ik eerder besprak, met dat verschil dat peritekstueel expliciet wordt aangegeven dat het om een bewerking of hervertelling gaat. Dat kan bijvoorbeeld bij jeugdliteratuur het geval zijn, zoals het 19de-eeuwse *Haafners reisavonturen voor jonge lieden bewerkt* (1886) – een hervertelling van de reisverhalen van de 18de-eeuwse ontdekkingsreiziger Jacob Haafner door Rinse Koopmans van Boekeren (vgl. Van der Velde & De Moor 1990). Omdat het om een reisverhaal gaat dat zich expliciet presenteert als 'gebaseerd op' een historische reis 'zonder ermee samen te vallen', zou je peritekstuele expliciteringen als 'bewerking' en 'hervertelling' als reishybride signaal kunnen opvatten.

Ten tweede wil ik nog even terugkomen op mijn initiële definitie van de biografisch-historische reisvertelling. Daarin gaf ik aan dat de verhaalwereld van zo'n tekst temporeel-historisch divergeert van de werkelijke realiteit. In tegenstelling tot wat ik de futuristische divergentie genoemd heb, is bij een historische divergentie *an sich* niet noodzakelijk sprake van een reisfictionaliteitssignaal – tenminste, zolang die historische periode niet (sterk) divergeert van de historische werkelijkheid zoals de lezer die kent. Dat is deels afhankelijk van de encyclopedische kennis van de lezer, al lijkt het vanzelfsprekend dat er geen sprake mag zijn van logische en fysieke divergentie in een historisch verhaal. Als dat het geval is – zoals in Hagar Peeters' *Malva* (2015), dat verteld wordt door de tijdreizende geest van Pablo Neruda's gestorven dochter Malva – wordt wel een reisfictionaliteitssignaal uitgestuurd. Dat geldt ook voor reisverhalen waarin bepaalde bekende historische gebeurtenissen zoals de Tweede Wereldoorlog gewijzigd worden (een *counterfactual history*-vertelling) of waarin een beroemde historisch personage (bijvoorbeeld keizer Hadrianus) reist door een andere tijdsperiode dan die waarin die eigenlijk moet ondergebracht worden.[427]

Voor de historische reisvertelling kan volgend vereenvoudigd schema gelden:

[427] Dat zou het geval kunnen zijn in wat Bart Vervaeck (2009b) een 'poreuze', 'driedimensionale historische roman' noemt, waarin 'meerdere tijdslagen met elkaar gecombineerd worden' en 'elkaar ook doordringen' (35).

		REISFICT.	REISECHT.	REISHYBR.
PERITEKST & TEKST	*Naamsidentiteit*	Gebrek aan identiteit tussen auteur en verteller	Reiziger = historisch-referentieel (lezer!)	[Reconstructie historische reis door auteur-personage]
	Generisch label	'Roman', 'novelle'	Cf. 'teksteditie' (maar *caveat*)	'Bewerking', 'Hervertelling' ['Historische roman']
	Historische werkelijkheid?	Verhaalwereld = ahistorische divergentie	- Peritekst: verantwoording, bibliografie, bronnen - Tekst: kritische reflectie over bronnen	(Peri)tekstuele problematisering en vervaging: 'Gebaseerd op' / 'hiaten ingevuld' / ...

2.3.5. Samenvatting, uitbreiding en slotopmerkingen

Ik vat in een schema op de volgende pagina mijn volledige leidraad samen.[428] Nadien eindig ik dit hoofdstuk met enkele opmerkingen.

[428] Afkortingen: 'NI' = 'naamsidentiteit'; 'Hist. RV' = historisch-biografische reisvertelling

		REISFICTIONALITEIT	REISECHTHEID	REISHYBRIDITEIT
AUTEUR/ VERTELLER/ REIZIGER	*Naamsidentiteit (Cf. flaptekst)*	Gebrek aan NI - reiziger met fictieve naam - naamloze reiziger > cf. AB lezing?) *caveat* historische reiziger bij hist. RV. *caveat* horiz. parataxis (#A = #V = #R?)	- NI tussen auteur, ik-verteller en reiziger - NI tussen auteur en verteller + reiziger = historisch-referentieel bij hist. RV (cf. lezer!)	- Partiële NI - NI tussen auteur en reiziger via 3de-persoonsvert. - Naamloze reiziger = 'schrijver' - [metafictionele reconstructie historische reis; cf. infra]
	Flaptekst	'Personage reist'	'Auteur reist'	- Literair-biograf. allusie op reizen auteur - Allusie dialectiek werkelijkheid/fictie - 'Een schrijver reist' (cf. NI)
OVERIG PERITEKST	*Generisch label*	- 'roman', 'novelle', - 'vertelling' (maar *caveat*) - overig, bv. 'reisroman', 'fantastisch verhaal'	- 'reisimpressies', 'reisverslag', 'reisnotities', 'reportage', - 'reisverhaal' (maar *caveat*) - 'relaas' (maar *caveat*) - 'teksteditie' (maar *caveat*)	- Contradictorische labels - Hist. RV: 'Bewerking' 'hervertelling' + 'vertelling', 'relaas', 'historische roman' (maar *caveat*)
	Liminaria (voor-/nawoord, disclaimer, motto...).	'Dit boek is verzonnen' (maar *caveat*)	- Info over totstandkoming reis, bedanking - 'De auteur ontving een reisbeurs' - Schrijflocatie = reislocatie - Hist. RV: (primaire) bronnen	- 'Deels waar, deels verzonnen', 'Met feiten geknoeid', - Hist. RV: 'Gebaseerd op', 'hiaten ingevuld'...
	Picturiale aspecten	- Fictionele (of parodistische) kaart - [Onmogelijke, getrukeerde reisfoto's?]	- Geografische kaart - Reisfoto's (van auteur) op locatie - Hist. RV: (primaire) bronnen	- Partiële (of parodistische) kaart - Reisfoto's met problematisering
OVERIG TEKST	*Verhaalwereld*	Fysieke, logische, taxonomische, futuristische, ahistorische of geografische divergentie	Geografisch *effet de réel* (zonder andere vormen van diverg.)	Combinatie van: - Geografisch *effet de réel* - Fysieke en/of logische en/of taxonomische en/of futuristische diverg.
	Werkelijkheid en verbeelding	Metafictionele spanning, problematisering en vervaging + parodie	Hist. RV: kritische reflectie over bronnen (zonder reconstructie)	Metafictionele spanning, problematisering en vervaging + parodie
+ LEZER	*Belang van frames, encyclopedische kennis en literaire competentie* - *Kennis van auteur(s oeuvre) (cf. autobiografische lezing)* - *Kennis van geografie (cf. verhaalwereld)* - *Kennis van geschiedenis (cf. biografisch-historische reisvertelling)*			

In het licht van dat samenvattende schema wil ik nog op enkele belangrijke punten dieper ingaan. Een eerste punt betreft dat wat je *de heterogeniteit van het imaginaire* zou kunnen noemen. Uit de besproken voorbeelden blijkt niet alleen dat verschillende facetten van de tekst voor de reisfictionaliteit een rol spelen, maar ook dat romans verschillende types signalen (reisfictionaliteit, reisechtheid, reishybrideiteit) met elkaar kunnen combineren. Een reisverhaal waarin een reiziger met een andere naam dan de auteur de hoofdrol speelt, kan een geografisch *effet de réel* en een hybride achterflap omvatten (bijvoorbeeld *Angst op Java* (Ferguson 1991) en *Bellevue/ Schoonzicht* (Peeters & Vanhole, 1997). In een boek dat zich als roman presenteert, kan een kaartje opgenomen worden (bijvoorbeeld *Tot aan de brug naar nergens* (Van Camp 1987)) of kan, aansluitend bij de afwezige of partiële naam van het hoofdpersonage, via (peri)tekstuele reflecties de spanning tussen werkelijkheid en fictie op scherp gesteld worden (bijvoorbeeld *Baratzeartea* (Daisne 1962) en *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (Van Veelen 2017)). Bij een boek waarin sprake is van onnatuurlijk of geografische divergentie, kan op de achterflap verwezen worden naar de reizen van de auteur (bijvoorbeeld *De gelukzaligen* (Brakman 1997)) of kan een potentieel-hybride disclaimer worden opgenomen (*En ik herinner me Titus Broederland* (Hulst 2016)). En net in een roman waarin een schijnbaar alter ego van de auteur het verslag van een historische reis reconstrueert, kan de getrouwe weergave van die werkelijkheid danig geproblematiseerd worden (*Salam Europa!* (Abdolah 2016) en *De bekeerlinge* (Hertmans 2016)).

Zoals gezegd is het voor mij van belang dat een reisverhaal minstens één reisfictionaliteits- of reishybride signaal bevat, opdat het tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal zou behoren. Op dat moment is er voor de lezer immers minstens 'een' imaginaire dimensie in de tekst aanwezig, ook al kan hij tegelijkertijd vermoeden dat de roman gebaseerd is op een reis die de auteur werkelijk heeft ondernomen. Er zijn echter teksten die een relatief 'lage' reisfictionaliteits-'graad' hebben. Ze bevatten dan weinig directe reisfictionaliteitssignalen – zoals Fergusons *Angst op Java* (1991), waar het hoofdpersonage in feite de belangrijkste reisfictionaliteitsindicator is –; ze bevatten heel wat reisechtheidssignalen – zoals Van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949) en Van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987); en/of ze bevatten vooral reishybride signalen – zoals Daisnes *Baratzeartea* (1962) en Peeters' *Kamer in Oostende* (2019). In sommige extremere gevallen, zoals Daniël Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970) en Miek Zwamborns *De duimsprong* (2013), is het (hybride) gebrek aan een sluitende naamsidentiteit het enige echte signaal dat in de richting van het imaginaire wijst, terwijl het boek voor het overige wel heel wat reisechtheidssignalen bevat.

Teksten met een lage reisfictionaliteitsgraad sluiten sterker aan bij non-fictionele reisliteratuur. Die relatie tussen *reisfictie en reis-non-fictie* betreft mijn tweede punt. Hoewel ik de imaginaire dimensie van het reisverhaal niet zwart-wit opvat, zorgt mijn één-signaalregel er wel voor dat er een zekere scheiding komt tussen de generische ruimtes van het imaginaire en het non-fictionele reisverhaal. Ik wil hier echter nogmaals benadrukken dat het om een artificiële begrenzing van een continuüm gaat. Met het oog op mijn onderzoek vertrekt die begrensde conceptualisering van het 'imaginaire'. Maar iemand die zich hoofdzakelijk op non-fictionele reisliteratuur zou willen storten, kan niet alleen andere accenten

leggen bij het opstellen van een leidraad, maar kan ook andere criteria vastleggen om de generische ruimte van het non-fictionele reisverhaal af te bakenen. Hij of zij zou bijvoorbeeld de aanwezigheid van echtheidssignalen als basis kunnen nemen, of, met het oog op hybride vormen van reisliteratuur, enkel die teksten kunnen uitsluiten die directe reisfictionaliteitssignalen uitsturen. Niet alleen de leidraad, maar ook het gebruik ervan zijn te allen tijde dynamisch.

Zo zijn we bij een derde punt beland: de rol van de lezer. Naar die rol heb ik in mijn uiteenzetting regelmatig verwezen, maar ik ben er niet afzonderlijk dieper op ingegaan. Je zou, kort door de bocht gesteld, mijn leidraad in de eerste plaats het resultaat kunnen noemen van de interactie tussen primaire (peri)teksten en één specifieke 'lezer': ikzelf. Ik denk evenwel dat in mijn leidraad de belangrijkste peritekstuele en tekstuele facetten aan bod komen die het mogelijk maken om (vanuit de voorgestelde theoretische krijtlijnen) de imaginaire dimensie van reisliteratuur te bestuderen. Ik durf ook te veronderstellen dat mijn reisfictionaliteits-/reisechtheids-/reishybride signalen voor de meeste hedendaagse, westerse lezers functioneren zoals ik ze hier beschreven heb. Het blijft echter de individuele lezer die uiteindelijk mijn leidraad toepast. Die kan daarbij bepaalde signalen op een andere manier interpreteren of aan sommige aspecten meer of minder waarde hechten. Je zou het bovenstaande schema dus als een 'flexibel', abstract sjabloon kunnen zien, dat reeds 'geconcretiseerd' is maar waarbij een andere lezer met interpretaties en invullingen van signalen kan schuiven. Aan de hand van dat sjabloon weet de lezer die de imaginaire dimensie van een reisverhaal wil bestuderen, in ieder geval op welke facetten van de tekst hij of zij kan letten, hoe zulke signalen kunnen functioneren en tot welke heterogene, soms tegenstrijdige (peri)tekstuele situaties dat kan leiden.

Zoals ik meermaals heb aangegeven, beïnvloedt ook de encyclopedische kennis en literaire competentie van de lezer de reisfictionaliteitsinterpretatie. Zo is de literaire competentie van belang bij de herkenning van parodistische elementen, terwijl de geografische kennis van de lezer ervoor kan zorgen dat een geografisch onbepaalde verhaalwereld alsnog met locaties in de extraliteraire werkelijkheid verbonden kan worden. De symbiose van de encyclopedische en literaire competentie is de kennis die een lezer heeft van een bepaalde auteur. Het is mede dankzij die kennis dat lezers bijvoorbeeld een personage met een andere naam dan die van de auteur meer autobiografisch kunnen gaan lezen. Zeker wanneer die kennis ook veronderstellingen omvat over de reizen die de auteur in werkelijkheid ondernomen heeft, kan dat tot een sterke reisechtheidslezing van het reisverhaal leiden. Je kan in dat opzicht niet alleen aan het voorbeeld van Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951) denken, maar bijvoorbeeld ook aan de internationale 'alter-ego-verhalen' als Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902) en Jack Kerouacs *On the Road* (1957).

De (veronderstelde) kennis over (de reizen van) een auteur kan op diverse manieren tot stand komen. Zo zijn er de aan het begin vermelde epitekstuele kanalen. Om terug te keren naar mijn voorbeeld van *Kamer in Oostende* (Peeters 2019): wanneer een lezer niet alleen besprekingen als die van Flip van Doorn in *Trouw* leest, maar bijvoorbeeld ook interviews met Peeters leest waarin die laatste over zijn reizen naar Oostende verhaalt, dan zal die lezer ongetwijfeld het imaginaire reisverhaal meer non-

fictioneel lezen. Er is echter nog een ander belangrijke bron van informatie die ik hier wil uitlichten: ander werk van de auteur, in het bijzonder reiswerk dat de lezer als non-fictioneel percipieert. Dat sluit aan bij mijn intermezzo over reisauteurs. Wanneer een lezer kennis heeft over het oeuvre van een auteur en op de hoogte is van diens reis-non-fictionele werk, dan zou die lezer bij het lezen van een imaginair reisverhaal 'non-fictionele' echo's van een 'werkelijke' reistekst in die reisroman kunnen herkennen.

Een goed voorbeeld daarvan zou een lezer kunnen zijn die eind jaren 40 Anthony van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949) leest. We zagen al dat de verantwoording van dat boek suggereerde dat de roman op werkelijke gebeurtenissen gebaseerd was – een verantwoording die tegelijkertijd ook de belangrijkste reisfictionaliteitsindicator is. Een lezer die evenwel in die periode dagbladen als de *Nieuwe Apeldoornsche Courant* en de *Leeuwarder Courant* las, zou de roman nog sterker reisautobiografisch en non-fictioneel kunnen lezen. Van Kampen was immers correspondent voor die bladen. Toen hij in april 1948 met de Nederlandse marine naar Indonesië reisde, verschenen er verslagen van die tochten in de bladen met titels als 'Indisch journaal', 'Jachthonden van de Archipel', 'Kruistocht door de Archipel' en 'De kruistocht van de Catalina P 85'.[429] Die laatste reportage omvat onder meer een bezoek aan Nieuw-Guinea, waar Van Kampen in contact kwam met de mythische Jean Victor de Bruyn, alias 'Jungle Pimpernel'.[430] In een stuk getiteld 'De roep van Jungle Pimpernel' uit de *Nieuwe Apeldoornsche courant* (27-8-1948) beschrijft hij zijn ontmoeting met De Bruyn. Het is een passage die haast probleemloos naast de desbetreffende passage in de roman gelegd kan worden:

> Met afgezette motoren glijdt de Catalina P 85, na geruime tijd langs de hoge wanden, die de Wisselmaren omsluiten, gevlogen te hebben, om de gunstige positie tot landen te kiezen, het water tegemoet. Suizend jaagt de wind langs het toestel en het klopt en hamert in m'n hoofd als zat daarin een hels klokkespel. We maken een mooie landing en als een machtig-grote adelaar vliegt het toestel laag over het meer. [...] Nergens is enig leven te bespeuren. Maar dan klimt Jean Victor de Bruyn, de jonge bestuursambtenaar, die hier leefde en werkte onder omstandigheden waarvan men in Nederland geen besef heeft, uit de blister en bovenop het toestel. Hij richt zich op: een jonge, slanke kerel, bruin verbrand, louter spieren en pezen. Jean Victor de Bruyn, een der merkwaardigste mensen, die ik ooit ontmoette.
>
> ('De roep van Jungle Pimpernel', *Nieuwe Apeldoornsche Courant*, 17-8-1948)
>
> De motor werd aangeslagen en even later startte de Catalina. Nog een minuut later zaten we al in de lucht. Ik voelde hoe de klamme warmte van me afviel naarmate het toestel zich hoger de

[429] Voor de eerste aankondiging van Van Kampens Nederlands-Indische reis, zie *De Zaanlander* (6-4-1948): 'Zaterdagmiddag vertrok uit de haven van Nieuwdiep Hr. Ms. "Kortenaer" naar Indonesië. Tussen het marineblauw der uniformen bevond zich het grijs van een burgercostuum. Onze reporter Anthony van Kampen had zich ingescheept aan boord van het schip. [...] Zoals bekend zullen van zijn hand in ons blad regelmatig artikelen verschijnen, waarin zijn vaardige pen U zal verhalen van zijn reis met de torpedojager naar Insulinde, om na [...] aankomst zijn visie te geven op de toestanden, leven en werken in Indonesië'. Het 'Indisch journaal' verscheen in april en mei, met name in *De Zaanlander*. Vanaf juni werd de 'Jachthonden van de Archipel' gepubliceerd in de genoemde dagbladen, waarin Van Kampen verhaalt hoe hij 'als eerste Nederlandse auteur de gelegenheid kreeg aan boord van een patrouilleboot de contrôle op Chinese en andere smokkelaars in de wateren aan Sumatra's Oostkust mee te maken' (*Nieuwe Apeldoornsche Courant*, 11-6-1948). 'Kruistocht door de Archipel' verscheen vanaf eind juli in de *Provinciale Drentsche en Asser Courant* en *Nieuwe Apeldoornsche Courant*. 'De kruistocht van de Catalina P 85' is een voortzetting van die reeks in augustus en september, waarin de reis per vliegtuig naar en over Nieuw-Guinea centraal staat. (informatie via *Delpher*)

[430] De Bruyn had die mythische status verworven omdat hij tijdens de Tweede Wereldoorlog, bij de inval van de Japanse troepen in Nieuw-Guinea, zich als laatste Nederlander op het eiland had teruggetrokken bij een Papoea-stam in het Centrale bergland.

> hemel inschroefde. De motoren maakten een hels leven en ik moest even wennen aan het verschil van luchtdruk. [...] Plotseling viel het toestel minstens dertig meter door zware remous... ik struikelde... verloor m'n evenwicht en viel voorover. [...] Ik keek in een gezicht dat vrij bruin was en waarin een paar opvallend heldere, eveneens bruine ogen stonden, die me klaar aankeken, ook al had de man drie seconden tevoren nog liggen slapen. Het was een gladgeschoren gezicht [...]. Er lag iets zachts over, iets milds. Het was een der aardigste, vriendelijkste gezichten die ik in tijden had gezien. [...] Ik kon hem nu helemaal zien. Een niet al te lange, slanke jonge man, die een stevige indruk maakte en waarvan de gespierde armen zeiden dat er in dit lichaam een behoorlijke dosis energie zat verborgen. Hij had donker haar, dat zijdeachtig over zijn hoofd hing, nu slordig en ongekamd. Wat opviel was dat hij klaarwakker was, een paar seconden na zijn vaste slaap op de stretcher. Ik begon iets te vermoeden, maar wilde het niet geloven. [...] De Bruyn.
>
> (Van Kampen, *Jungle Pimpernel* (1949), 135-137)

Het naast elkaar leggen van de fragmenten kan niet alleen leiden tot een meer autobiografische lezing van het imaginaire reisverhaal. Ook omgekeerd zou een lezer eerder kritisch naar het schijnbaar non-fictionele reisverslag kunnen kijken: als Van Kampen zijn fictie deels baseert op authentieke gebeurtenissen, zouden zijn non-fictionele reisreportages dan niet ook een vleugje fictie kunnen bevatten?[431]

Ik eindig mijn bespreking van het fictionaliteitscriterium met een uitweiding die ik eerder aankondigde: de potentiële uitbreiding van mijn leidraad naar andere taalgebieden en literair-historische periodes. Het is niet mijn bedoeling om mijn hele leidraadconstructie diverse malen te herhalen. Veeleer wil ik een aantal krijtlijnen uittekenen voor zo'n ruimere toepassing. Een belangrijk uitgangspunt daarbij vermeldde ik eerder: de idee dat de leidraad die ik heb opgesteld, uiteindelijk een sjabloon is dat voor de naoorlogse Nederlandstalige literatuur geconcretiseerd is. Je kan het in beperkte of ruimere mate abstraheren, en daarbij bijvoorbeeld de aandacht voor of invullingen van bepaalde (peri)tekstuele facetten/ signalen behouden of wijzigen naar gelang het perspectief van waaruit je wil werken.

Laat ik met het meest eenvoudige punt beginnen: mijn leidraad kan zonder al te veel aanpassingen toegepast worden op niet-Nederlandstalige, westerse teksten uit de naoorlogse periode. Het enige facet waarnaar extra aandacht zou moeten uitgaan, zijn de peritekstuele labels. Dat sluit aan bij de terminologische problematiek die ik reeds in de inleiding toelichtte: soortgelijke generische labels kunnen in verschillende taalgebieden immers op andere manieren functioneren. Dat neemt niet weg dat mijn uiteenzetting daarbij een bruikbare achtergrond kan bieden. Peter Handkes reisverhaal *Die morawische Nacht* (2008) draagt bijvoorbeeld als ondertitel *Erzählung*. Dat sluit aan bij wat ik eerder over het label 'vertelling' schreef. Niet toevallig draait Handkes boek om een naamloze auteur die aan enkele gasten op zijn woonboot op de Morova-rivier vertelt over zijn reizen door Europa. Zoals de

[431] Het waarheidsgehalte van Van Kampens reisartikelen werd af en toe bekritiseerd. Zo verscheen in de *Leeuwarder Courant* (19-10-1948) een stuk van een legersergeant die op het eiland Biak gestationeerd was. Hij schrijft: 'Naar aanleiding van het onlangs verschenen stuk "Tegenslag op tegenslag" van Anthony van Kampen, zien we ons genoodzaakt naar de pen te grijpen om een wat juistere voorstelling van Biak te geven, Biak, een van de vele eilanden van onze Archipel. We zeiden JUISTERE voorstelling, want de indrukken van de heer Van Kampen getuigen wel van een ZEER KORT verblijf alhier.'

naamloze identiteit van de reiziger reeds suggereert, vervaagt het onderscheid tussen feit en fictie meer dan eens in Handkes boek.[432]

Veel moeilijker en problematischer is het om de leidraad literair-historisch uit te breiden. Daar zijn twee redenen voor. Aan de ene kant is er het probleem van de paratekstualiteit, een term die, zoals Kuhn (2018, 4) aangeeft, 'sich nicht ohne Weiteres auf frühere Epochen übertragen [lässt]'. Kort door de bocht gesteld kan een naoorlogse roman, met zijn peritekstuele eigenschappen, niet eenvoudig geplaatst worden naast een middeleeuws manuscript, dat niet noodzakelijk een auteursvermelding of generisch label op de lederen kaft vermeldt, maar dat wel talloze andere peritekstuele kenmerken bevat, zoals aantekeningen van kopiisten.[433] De vraag is bijvoorbeeld ook in welke mate de voorwoorden uit 18de-eeuwse reisverhalen, waaraan ik onder meer in mijn inleiding al refereerde en waarin auteurs en uitgevers wel vaker de schijnbare authenticiteit van het relaas benadrukken, een peritekstuele status hebben als hedendaagse liminaria (vgl. Kuhn 2018, 123-128).

Aan de andere kant, daarbij aansluitend, is er het probleem van de historische lezer. Om naar de middeleeuwen terug te keren: als middeleeuwse lezers teksten lazen (of ernaar luisterden) dan deden ze dat vanuit een heel ander wereldbeeld en referentiekader dan de hedendaagse lezer. Daardoor is het niet zo vanzelfsprekend om de interactie tussen de tekst en een naoorlogse lezer zomaar te verbreden naar een transhistorische interactie. Wat mijn leidraad betreft uit dat probleem zich vooral bij mijn divergentiesrelaties. Zo is er de idee van het 'onnatuurlijke', dat ik vanwege het wetenschappelijke referentiekader van moderne lezers als reisfictionaliteitssignaal gedefinieerd heb. Zoals onder meer Alexander Bareis (2008, 158) echter aangeeft, is iedere vorm van

> "public knowledge" [...] highly culturally and historically dependent. Obviously, in many cases what we today understand as typical signs of fictionality due to its nonrealistic or fantastic status were earlier accepted as just as typical for reality-based, non-fictional story-telling. Different types of religious and mythological narratives are only one type of examples of how our attitudes to what counts as a work of fiction changes with time. What societies hold to be fiction is changing over time just as what societies believe to be reality.[434]

Daarbij aansluitend is er de kwestie van de geografische *accessibility*. Die veronderstelt dat de gemiddelde lezer een zekere geografische kennis bezit en dat de wereld van vandaag 'volledig' in kaart is gebracht. We zagen in de inleiding echter al dat die stelling voor de periode vóór de 18de-eeuw veel minder vanzelfsprekend is. De wereldkaart had toen immers nog heel wat 'lege plekken' en ook de geografische kennis van lezers was in de pre-technologische maatschappij veel beperkter dan die van

[432] Zo onderbreekt een van gasten de schrijver met kritische vragen: 'Maar speelde zich dit niet duidelijk alleen af in de verbeelding van de verteller? [...] Maar wat als het zo was? En waarom "alleen"?' (299; mijn vert.) Zoals het citaat duidelijk maakt, is de eigenlijke verteller van de roman een van de (andere) genodigden op de boot, die het verhaal van de schrijver navertelt. In het verlengde van de dialectiek tussen betrokkenheid en distantie wordt dus over (de reis van) de schrijver in de derde persoon verhaald.

[433] Voor een heldere uiteenzetting over de historische problematiek van parateksten en een overzicht van paratekstueel manuscriptonderzoek, zie: Andrist (2018).

[434] Deze culturele variabiliteit kan ook gelden voor het onderscheid tussen (naoorlogse) westerse en niet-westerse lezers, aangezien in sommige niet-westerse gemeenschappen zulk mythisch en religieus geloof nog sterker aanwezig is.

lezers van vandaag. Juist van dat gebrek aan een complete (kennis van) geografie maakten verschillende imaginaire reisverhalen uit de verlichting gebruik wanneer ze hun utopische maatschappij op het mythische *Terra Australis* onderbrachten.

Je zou, in het licht van deze problemen, op twee manieren met mijn leidraad kunnen omgaan. De eerste werkwijze impliceert dat je bij de behandeling van oude teksten zo veel mogelijk werkt binnen een 'contemporain' leeskader, waardoor je de hier opgestelde leidraad nog steeds kan inzetten. Niet alleen vertrek je dan, waar mogelijk, van moderne edities van oude teksten (al dan niet met moderne periteksten), maar je gaat ook steeds uit van een naoorlogse lezer. Net als de giermensen bij Hugo Raes, sturen dan ook Scylla en Charybdis in de *Odysseia* (Homeros, 8ste e.v. Chr.) een reisfictionaliteitssignaal uit. Hetzelfde geldt voor de niet-bestaande utopische eilanden in 18de-eeuwse imaginaire reisverhalen. Dat neemt niet weg dat je dan bijvoorbeeld in zo'n 18de-eeuwse reistekst wel aandacht kan besteden aan reisechtheidssignalen, zoals het authentificerende voorwoord of de toegevoegde kaartjes.

Een dergelijke werkwijze maakt het relatief eenvoudig om de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal verder te conceptualiseren, alsook om in een studie zoals deze naar een 'groep' imaginaire reisverhalen van voor 1945 te verwijzen. Ik zal dan ook zo te werk gaan, al is een dergelijke aanpak vanuit fictionaliteits-historisch oogpunt enigszins problematisch. Om die reden wil ik ook nog een tweede werkwijze suggereren. Die impliceert dat je een diachrone leidraad opstelt. Mijn tweedimensionaal sjabloon met (peri)tekstuele categorieën en signaaltypes wordt in dat geval een driedimensionaal sjabloon, waarbij verschillende facetten voor verschillende periodes anders ingevuld worden. Iedere periode kenmerkt zich dan door bepaalde (peri)tekstuele verschijningsvormen en door lezers met een bepaald referentiekader.[435]

Je zou dan bijvoorbeeld een basaal onderscheid kunnen maken tussen drie periodes: de periode van voor de vroegmoderne tijd (tot aan de 16de eeuw), de vroegmoderne periode (met de verlichting) en de moderne tijd (vanaf de 19de eeuw). De moderniteit kenmerkt zich door een wereld die globaal genomen in kaart is gebracht,[436] waarin het rationele, wetenschappelijke bewustzijn dominant wordt en waarbij de paratekst hoe langer hoe meer gaat bestaan uit bepaalde 'standaard'-elementen, zoals auteursnamen, flapteksten, enzovoort (vgl. Kuhn 2018, 3). De inzichten die ik voor de interactie tussen de naoorlogse tekst en lezer heb toegelicht, zouden dan eventueel – met enkele aanpassingen – naar deze hele periode veralgemeend kunnen worden. De periode voor de 16de-eeuw is het tijdvak van het prerationele bewustzijn, waarin een mythisch of religieus geloof in het onnatuurlijke gangbaar is, waarin de gemiddelde geografische kennis van lezers eerder beperkt is, en waarin periteksten met de nodige individuele nuance in beschouwing dienen te worden genomen. De vroegmoderne periode en de verlichting vormen dan in heel wat opzichten een overgangsperiode, waarin mythisch en rationeel

[435] Vgl. wat dat laatste betreft Pavel (1986, 99): 'To postulate unified fictional fields according to historical and cultural periods is a preferable choice [...] Members of the society judge fictional texts in accordance with the prevailing general laws of the imaginary.'

[436] Dat betekent niet dat er op lokaal geografisch niveau geen 'lege plekken' meer waren – getuige de vele expedities naar de binnenlanden van bepaalde continenten.

bewustzijn strijd leveren en waarin een meer empirisch, modern waarheidsdiscours ontstaat (Missinne, Schneider & Van Dam 2020, 16; vgl. Gallagher 2008); waarin de geografische kennis van lezers, mede dankzij de vele ontdekkingsreizen, groeit; waarin onder impuls van de boekdrukkunst een eerste vorm van paratekstuele coherentie ontstaat (vgl. Kühn 2018, 127); en waarbij ook de moderne (reis)roman zijn intrede doet. Het heterogene karakter van imaginaire reisverhalen uit de verlichting kan dan in dat opzicht als significant worden beschouwd.

2.4. Tot slot

Aan het einde van zijn *Reis door mijn kamer* (1983) schrijft J.M.A. Biesheuvel: 'Sic omnis res habet suam historiam' (379) – zo heeft elke zaak zijn eigen geschiedenis. Het is een adagium dat, zoals mijn slotopmerkingen duidelijk maken, zeker ook op de idee van fictionaliteit van toepassing is – en bijgevolg ook op de imaginaire dimensie van het reisverhaal. Toch heb ik in dit hoofdstuk getracht om op een dynamische en heldere manier het fictionaliteitscriterium te conceptualiseren en een leidraad voor de studie ervan bij de reisroman op te stellen. Biesheuvels parodistische novelle was daarbij in ieder geval een van de tekstuele haltes onderweg. In combinatie met mijn reishoofdstuk is het nu duidelijk welke teksten ik tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal reken, en welke daar voor mij buiten vallen. Bijna alle verhalen uit mijn corpus zijn ook al in dit eerste deel van mijn proefschrift aan bod gekomen. In het volgende deel ga ik dieper in op de eigenlijke generische dimensies.

Deel 2

Acht generische dimensies

U bent al zo ver met mij mee gereisd. Het zou zonde zijn als u op dit punt het boekwerk terzijde schuift. Nee, dat mag niet gebeuren. Houd vol, mijn vriend!
(Stefan Popa, *De verovering van Vlaanderen*, 2016)

Het eerste deel van mijn proefschrift stond in het teken van de conceptualisering van twee criteria, de reis en de fictionaliteit, die van belang zijn om de generische ruimte van het (naoorlogse, Nederlandstalige) imaginaire reisverhaal te bepalen. Aan de hand van de leidraden die ik opgesteld heb, kunnen lezers reisromans 'herkennen' (zo je wil 'selecteren') en inzicht verwerven in hun reisstructuur en hun (peri)tekstuele fictionaliteitsfacetten. Daarmee zijn we al een eind gevorderd op mijn generische queeste. Ze is echter niet afgelopen: een heel aantal vragen dienen nog beantwoord te worden. Waarover gaan naoorlogse, Nederlandstalige reisromans precies? Welke generische dimensies kunnen met reisfictie verbonden worden? Welke tekstuele dynamieken kenmerken de romans uit mijn corpus? Hoe verhoudt daarbij de idee van generische eenheid zich tegenover (tekstspecifieke) verscheidenheid? Hoe kan een lezer een roman dus 'als imaginair reisverhaal' lezen en interpretatief verrijken? Het zijn zulke vragen waarop ik in wat volgt een antwoord wil bieden.

Concreet bespreek ik in dit deel in de eerste plaats acht generische dimensies van het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur. Zoals ik in de inleiding reeds aangaf, gaat het niet zozeer om dimensies die op zichzelf genomen uniek zijn voor reisfictie. Wel geven ze samen de generische identiteit van het imaginaire reisverhaal vorm. Iedere dimensie kenmerkt zich bovendien door de vooropgestelde eenheid in verscheidenheid. Ze vertrekt steevast van een bepaalde algemene basis, die in brede zin voor generische continuïteit zorgt en die als een rode draad in reisromans bestudeerd kan worden. Bij elke dimensie zal ik echter ook een aantal belangrijke, verwante subfacetten, spanningsvelden, manifestaties van die algemene basis belichten, die op hun beurt diverse teksten met elkaar verbinden. Ik stel de dimensies hier alvast kort voor:

- Een eerste betreft de *beweegreden* van de reis – met daarbij aansluitend ook het *doel* en de *bestemming*. De redenen waarom personages op reis gaan, kunnen allerlei vormen aannemen. Niettegenstaande die heterogeniteit geldt echter dat de beweegreden steeds de katalysator van de globale reisbeweging is en bijgevolg een centraal facet vormt van de tekstueel-interpretatieve dynamiek van een reisroman. Ik zal bovendien laten zien dat

beweegredenen voornamelijk aan de hand van twee spanningsvelden kunnen beschreven worden: vluchtreizen tegenover doelreizen en actieve tegenover passieve beweegredenen.

- Direct aansluitend bij de beweegreden is er, ten tweede, de algemene *dialectiek tussen activiteit en passiviteit*, die je nog beter kan beschrijven als de spanning tussen *actief leiden/sturen* tegenover *passief ondergaan/bestuurd worden*. Heel wat reizigers willen weliswaar het verloop van hun reis sturen; onderweg zijn ze onderhevig aan passief makende omstandigheden, die onder meer hun route beïnvloeden. De dialectiek tussen passiviteit en activiteit hangt voorts nauw samen met de verhoudingen tussen verschillende reizigers (wie leidt en wie volgt?) en met de rol van actieve bestuurder of passieve passagier die ze bekleden.
- Ten derde is er de *(im)mobiliteitsdialectiek*, de dialectiek tussen stilstand en beweging. We zagen die al op een verhaaltheoretisch niveau in mijn reishoofdstuk. Ook op een meer inhoudelijk-interpretatief niveau is de dynamiek voor het reisverhaal echter van groot belang. De polen stilstand en beweging krijgen daarbij niet alleen een letterlijke betekenis, maar kunnen ook met diverse 'figuurlijke' en connotatieve tegenstellingen verbonden worden, zoals stagnatie tegenover vooruitgang. De (im)mobiliteitsdialectiek komt het sterkst tot uiting in een aantal manifestaties, waaronder de beweging-zonder-stilstand (de eeuwige reis, zonder het bereiken van een bestemming), de beweging-als-stilstand (de beweging zonder verandering of progressie) en de stilstand-als-beweging (de *voyage immobile*, die nauw verwant is aan de cognitieve reis).
- Een vierde dimensie is *tijd*, of beter: de *temporalisering* van reis en ruimte. Tijd vormt een centraal (thematisch) facet in naoorlogse, Nederlandstalige reisfictie en interageert daarbij niet zelden met de ruimte. Reizigers bezoeken bijvoorbeeld vaak herinneringsplaatsen, locaties waar het (verloren) verleden in het heden doorleeft. Concreet krijgt de temporalisering zowel op een macroniveau gestalte – de bovenpersoonlijke geschiedenis – als op een microniveau – met de persoonlijke herinnering en met personages die terugkeren naar plaatsen uit hun jeugd. Daarenboven is er in meerdere reisromans sprake van een hernemingsreis, die als fictieve variant van het *'footsteps'*-motief in reis-non-fictie kan gelden.
- Ten vijfde is er de reiziger als *buitenstaander*. De reiziger, die wereldgrenzen overschrijdt en zijn vaste sociale contacten achterlaat, is steeds een outsider, iemand die buiten bepaalde maatschappelijk-sociale constellaties valt. Dat buitenstaanderschap kan in imaginaire reisverhalen op verschillende manieren vormgegeven worden. Zo kan de reiziger een cultureel-epistemische buitenstaander zijn, die zich in onbekende streken tracht aan te passen, of hij kan een bewuste outsider zijn, iemand die zich actief van de maatschappij afkeert op zoek naar individuele vrijheid.

- Een zesde generische dimensie betreft dat wat ik de dominantie van de *blik* noem. Reizigers zijn in de eerste plaats observators, en in imaginaire reisverhalen wordt dan ook voortdurend aan het 'kijken' gerefereerd. Een motief als de kaart sluit daarbij aan. De idee van de blik reikt echter verder dan het louter, letterlijk kijken. Dat kan beschreven worden aan de hand van een aantal spanningsvelden. Zo proberen heel wat reizigers hun particuliere, beperkte blik te overstijgen en op zoek te gaan naar een panoramische blik – een figuurlijke vorm van overzicht die hand in hand gaat met het letterlijk kijken uit de hoogte, bijvoorbeeld vanop een bergtop.
- Een zevende generische dimensie is de *maatschappelijke reflectie*. In reisromans, die steeds een 'grote' wereld opbouwen, komen ook de macrofacetten van die tekstuele wereld aan bod – facetten die interageren met de actuele wereld van de lezer en die van de reisroman een inherent urgent genre maken. Het gaat daarbij zowel om de beeldvorming van andere landen en culturen als om concrete maatschappelijke topics waarover direct en indirect wordt gereflecteerd: toerisme, migratie, (post)kolonialisme, nationalisme, industrialisatie...
- Een laatste generische dimensie betreft de rol van *literatuur* in imaginaire reisverhalen. De metafoor van het lezen als reis, die ik in de inleiding al noemde, suggereert reeds de nauwe band tussen reizen en literatuur. In reisromans zijn reizigers vaak schrijvers en/of lezers. Ze proberen daarbij bijvoorbeeld de dynamische chaos van hun reizen in een tekstuele orde te vatten, of ze gebruiken de boeken die ze gelezen hebben als een referentiekader bij hun tocht door de bereisde wereld.

Hoewel bovenstaande dimensies tot op zekere hoogte in iedere reisroman bestudeerd kunnen worden, spreekt het voor zich dat imaginaire reisverhalen accenten kunnen leggen en bepaalde dimensies wat sterker kunnen benadrukken dan andere. Dat is uiteraard eigen aan de dynamiek van ieder genre: het is niet omdat twee teksten tot dezelfde generische ruimte behoren, dat ze vrijwel identiek zijn. Dat neemt niet weg dat ik iedere dimensie met haar facetten zal vormgeven aan de hand van een heel aantal (korte en meer uitgewerkte) tekstuele voorbeelden uit mijn corpus en dat daarbij ook verscheidene romans over hoofdstukken heen zullen terugkeren. Dat laat zien dat het hier uiteindelijk om een geheel van dimensies gaat die samen in romans voorkomen en die daarbij ook met elkaar interageren.

Die interactie tussen dimensies zal in wat volgt niet onbelangrijk zijn. Ik behandel weliswaar iedere dimensie in een afzonderlijk hoofdstuk, maar al snel zal duidelijk worden dat de dimensies niet op zichzelf staan. Er vallen allerlei relaties en verbanden op te merken: de praktijk van het kijken wordt bijvoorbeeld vaak met passiviteit geassocieerd; de idee van beweging kan een directe temporele vertaling krijgen als de dynamiek van de tijd of de beweging van de herinnering; door het lezen van literaire teksten kan een buitenstaander reeds een zekere vorm van kennis over een onbekende wereld vergaren; enzovoort. Om die reden zal ik in mijn bespreking regelmatig gebruikmaken van 'analepses' en 'prolepses' – zoals het een goede reiziger-literatuurwetenschapper betaamt. In ieder geval voeg ik

aan het einde van ieder hoofdstuk een omvattende synthesekader toe: daarin vat ik in de eerste plaats de belangrijkste aspecten van die dimensie samen, maar stip ik ook kort enkele van zulke interacties aan.

Ik richt me op de dynamiek van het genre in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur, maar ik zal, zoals ik in de inleiding al aankondigde, ook hier in mijn bespreking regelmatig naar internationaal-canonieke werken verwijzen. Op die manier wil ik er niet alleen voor zorgen dat op de achtergrond de transhistorische reikwijdte van het imaginaire reisverhaal blijft meeklinken, maar wil ik ook laten zien dat de dimensies die ik voorstel niet noodzakelijk beperkt blijven tot naoorlogse, Nederlandse reisromans. Daarenboven zal ik verschillende aspecten van dimensies conceptualiseren aan de hand van secundaire literatuur over de extraliteraire reispraktijk, en zal ik ook refereren aan onderzoek naar non-fictionele reisliteratuur. Op die manier behoud ik, in het verlengde van wat ik in mijn fictionaliteitshoofdstuk schreef, een dynamische blik op de relatie tussen reisfictie en reis-non-fictie.

Ik eindig dit deel met een negende hoofdstuk. In plaats van een dimensie aan de hand van talloze voorbeelden te bespreken, zal ik in dat hoofdstuk één roman analyseren aan de hand van mijn acht dimensies. Op die manier wordt duidelijk dat de lezer aan het einde van dit proefschrift niet alleen zelf naoorlogse, Nederlandstalige reisfictie kan herkennen en op de hoogte is van haar voornaamste generische dynamieken, maar ook zelf romans als imaginair reisverhaal kan interpreteren.

Dimensie 1

Beweegreden, doel, bestemming

1.1. Inleiding

Of het nu gaat om sociologen, psychologen, antropologen of cultuurwetenschappers: onderzoekers uit diverse disciplines hebben reeds naar antwoorden gezocht op de vraag die ook de Vlaamse schrijver Marc Helsen zich aan het begin van zijn reisboek *Onder het Zuiderkruis* (2010) stelt: 'Moeder, waarom reizen wij?' (7) Het antwoord op die vraag blijkt veelzijdig te zijn. In een bijdrage met de veelzeggende titel 'Why do we travel?' (2017) schrijven psychologen Mihaly Csikszentmihalyi en John Coffey:

> Even in earlier times, motivations for travel almost certainly varied and were not always limited to a single motivational factor. [...] When we try to answer the aforementioned question about the reasons and rewards of travel, so many reasons come to mind that any single answer seems incomplete. (124)

Dat de contextuele heterogeniteit van de reismotivatie ook weerspiegeld wordt in de literatuur over reizen, wordt benadrukt door Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff en Toni Tholen aan het begin van het door hun geredigeerde *Literatur und Reise* (2013, 5):

> Die Ziele des Reisens sind verschieden, wie auch seine Zwecke es sind. Man kann reisen, um Wissen zu sammeln, um Handel zu treiben, um ästhetische und erotische Erfahrungen zu machen, um innere Einkehr zu betreiben, um Geschichte zu erinnern, um Kultur(en) zu beschreiben oder um Abenteuer zu erleben. Man kann weg wollen oder hinstreben. Das Reisen kann freiwillig geschehen oder gezwungenermaßen. All die realen Modalitäten des Reisens färben auf die Literatur, die es thematisiert, ab, sofern sie sich von Realia überhaupt leiten lässt.

We zullen zien dat dergelijke gedachten ook van toepassing zijn op het reizen in imaginaire reisliteratuur. Met het oog op een genrestudie zou je geneigd kunnen zijn die veelzijdigheid als een probleem te zien voor de generische coherentie van de reisroman. Ook Moennighoff, Von Bernstorff en Tholen verbinden de heterogeniteit van reismotivaties niet toevallig met 'die Heterogenität der Reiseliteratur' (5). Toch is die gevolgtrekking volgens mij niet helemaal correct. Alleen al het feit dàt onderzoekers zo nadrukkelijk reismotivaties bespreken en onderzoeken, toont dat de kwestie voor de

idee van de reis van vitaal belang is – en dat geldt ook voor de interpretatie van teksten over reizen. We zagen in het vorige deel, in mijn reishoofdstuk, dat het imaginaire reisverhaal gekenmerkt wordt door een aanhoudende spatiotemporele dynamiek. De vraag naar de oorsprong van die beweging, naar wat met andere woorden de dynamiek (die ook een tekstuele dynamiek is) in gang zet, biedt een wezenlijk hermeneutisch inzicht in ieder imaginair reisverhaal. Zoals Nandini Das en Tim Youngs in the *Cambridge History of Travel Writing* (2019, 12-13) schrijven: 'Whatever the period or society in which travel is narrated, there is always a purpose to it'; 'the motivation' en diens 'bearing on the journey and its narration' mogen dan ook niet onderschat worden.

Dat de beweegredenen van reizigers in imaginaire reisverhalen uiteenlopende vormen kunnen aannemen, impliceert wel dat tot op zekere hoogte iedere veralgemening afbreuk doet aan de tekstspecifieke dynamiek die met zo'n beweegreden gepaard kan gaan. Toch zou je aan de hand van twee algemenere spanningsvelden, die ook in het extraliteraire onderzoek over reizen aan bod komen, op tekstoverstijgende wijze enkele facetten van beweegredenen kunnen bespreken: de spanning tussen vlucht- en doelreizen, en die tussen actieve en passieve beweegredenen. Via die tweede spanning sluit deze dimensie sterk aan bij de volgende, die de activiteit-passiviteitsdialectiek in bredere zin betreft. Gezien het interpretatieve belang van de beweegreden is het evenwel belangrijk ze hier als een eerste, afzonderlijke dimensie te beschouwen en te belichten.

Ik bespreek zo meteen de twee genoemde spanningsvelden, die ik concretiseer aan de hand van heel wat (beknopte en meer uitgewerkte) voorbeelden. Alvorens daartoe over te gaan, begin ik evenwel met enkele opmerkingen, die zich op het snijpunt bevinden van terminologie en verhaalinterpretatie. Aan het einde breid ik mijn bespreking nog uit via twee specifieke tekstuele manifestaties van de beweegreden: verhalen waarin de beweegreden geproblematiseerd wordt, en verhalen met meerdere reizen/ reizigers. Afsluiten doe ik met enkele algemenere opmerkingen.

1.2. Over terminologie en verhaalinterpretatie

In mijn inleiding zagen we al dat reisliteratuur en terminologie niet zelden een problematische verbintenis aangaan. Ook hier zijn enkele terminologisch georiënteerde kanttekeningen van belang. Een eerste betreft het gebruik van de begrippen 'beweegreden' en 'motivatie'. In wat volgt geef ik zo veel mogelijk de voorkeur aan die eerste term. Dat doe ik niet alleen omdat het begrip 'beweegreden' duidelijk maakt dat het hier om een katalysator van dynamiek gaat, maar ook omdat de (Nederlandse) term 'motivatie' wat te sterk een actieve, reizigers-interne *agency* oproept. Zoals het citaat van Moennighoff, Von Bernstorff en Tholen echter al suggereerde, kan iemand die op reis gaat ook meer extern, passief gestuurd worden. Ik kom daar nog op terug, maar in het licht van de verhaaltheorie kan je denken aan het actantieel schema van A.-J. Greimas (1966) en de rol van de *destinateur*. Dat is de katalysator van een handeling in een vertelling, maar het betreft niet noodzakelijk een of andere 'interne'

drijfveer van het *sujet* (in dit geval de reiziger). Het kan dus ook om een rol gaan die bijvoorbeeld door een ander personage ingenomen wordt. De beweegreden van een reiziger omvat al datgene wat die reiziger ertoe aanzet de reis te ondernemen, of die reiziger daar nu bewust en vrijwillig voor gekozen heeft of niet.

Ik voeg daar een tweede belangrijke noot aan toe: ik spreek hier over 'de' beweegreden van een reiziger maar in feite zou een meervoudsvorm beter zijn. Aansluitend bij wat Csikszentmihalyi en Coffey over het extraliteraire reizen schrijven kan immers ook in imaginaire reisverhalen één reis bijna steeds met meerdere beweegredenen verbonden worden (of, anders verwoord, geïnterpreteerd worden als een beweegreden met meerdere facetten).[437] Daarbij komt bovendien de potentiële aanwezigheid van reismultipliciteit: in verhalen waarin sprake is van meerdere reizen kunnen voor iedere reis beweegredenen gereconstrueerd worden. Die kunnen op intrigerende wijze met elkaar interageren.

Een derde opmerking betreft de relatie tussen de 'beweegreden' van een reis en haar 'bestemming'. Dat tweede concept is zeker niet onbelangrijk voor de interpretatie van reisliteratuur, en ik zal er dan ook hier en bij de bespreking van andere dimensies (zoals de dialectiek tussen stilstand/beweging) aan refereren. Het is wel belangrijk de twee begrippen conceptueel te onderscheiden. De idee van een bestemming impliceert steeds een concrete spatiale locatie, in het bijzonder die locatie die in sommige (maar niet alle) imaginaire reisverhalen als eindpunt van de reis vooropgesteld wordt. De beweegreden van een reis kan nauw samenhangen met de keuze voor een bepaalde bestemming, maar heeft vaak (ook) andere (niet zelden meer abstracte) dimensies.

Laat ik dat verschil meteen illustreren aan de hand van twee concrete, internationale voorbeelden. In de *Argonautika* (3de e.v.Chr.) van Apollonios van Rhodos is de bestemming van Jason en zijn reisgenoten Kolchis, 'Aietes' land' (53). De eigenlijke beweegreden van de reis is evenwel het bemachtigen van het Gulden Vlies, een tocht die de Argonauten is opgedragen door de vorst Pelias. Die laatste hoopt dan ook dat Jason 'op zee of bij uitheemse volken / zijn leven [... zou] verliezen' (41). Het zijn die twee aspecten – de zoektocht naar het Gulden Vlies en de zending door Pelias – die als beweegreden gereconstrueerd kunnen worden en die van de reis in de *Argonautica* een 'missie' maken. Ten tweede is er Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826). Wanneer de ik-verteller uit die novelle op een dag alweer aan het niksen is, wordt hij door zijn hardwerkende vader terechtgewezen. 'Jij nietsnut!', zegt hij. 'Trek jij nu ook maar eens de wereld in en verdien je eigen brood.' (5) De druk van zijn vader vormt dus een van de facetten van de beweegreden (vgl. Glatz 2011, 57). De verteller had echter 'zelf' ook al '[kort tevoren] het idee opgevat op reis te gaan' (5). Ironisch genoeg overheerst daar vooral het verlangen zijn werkende dorpsgenoten nog verder achter zich te laten en aldus zijn 'fortuin' in 'de vrije' (5) en 'wijde wereld' (24) te gaan beproeven. Daarbij heeft hij niet

[437] Csikszentmihalyi & Coffey (2017) refereren voor die meerzijdige aard van beweegredenen aan de Griekse Herodotos. Die gaf in zijn *Historíai* 'a variety of reasons for why he crisscrossed the western world'. Het betrof 'a mixture of military preparations and economic incentives, with a smattering of curiosity and the thrill of discovering something new, regardless of utility' (122-123).

meteen een concrete bestemming in het achterhoofd: dat sluit aan bij de typische romantische 'reislust' (22), de drang te zwerven 'almaar door, zo ver als de hemel blauw is' (22). Pas wanneer de Nietsnut een koets met twee aristocratische dames ontmoet, zet hij samen met hen koers naar Wenen, waar hij beslist naar Italië te reizen. Italië is immers 'een mooi land, daar zorgt God voor alles, daar kun je op je rug in de zon gaan liggen en de rozijnen groeien je mond binnen' (24).

Je zou aan het voorgaande begrippenrijtje nog een ander begrip kunnen toevoegen: het 'doel'. Die term slaat steeds op datgene wat een reiziger wil bereiken/verwerven op een tocht. In primaire (en secundaire) teksten kan het zowel slaan op een specifieke bestemming – 'Hier, bij dat plantsoentje waar een paar banken staan, is het bureau dat het doel is van onze tocht.' (Elsschot 1946, 92) – als op een of andere actieve doelstelling van een reiziger – 'Het is of hun aanwezigheid mij verhinderd heeft mij volledig te concentreren op mijn doel: het vinden van meteoorkraters, het oprapen van meteorieten' (Hermans 1966, 245). In wat volgt behandel ik het 'doel' van de reis als een onderdeel van de beweegreden: het laat zich immers verbinden met enkele specifieke invullingen van deze dimensie.

1.3. Twee algemene spanningsvelden

1.3.1. Vlucht- en doelreizen

Zoals gezegd zou je, niettegenstaande de diversiteit en uniciteit van beweegredenen in imaginaire reisverhalen, twee spanningsvelden kunnen gebruiken om die beweegredenen over teksten heen te bespreken. Een eerste spanning, die het vaakst door onderzoekers van (literatuur over) extraliteraire reizen genoemd wordt, betreft die tussen het reizen 'weg van iets' – ik spreek van 'vluchtreizen' – en de reis 'naar iets toe' – ik spreek van 'doelreizen', omdat ze samenhangt met de idee van het doel. Nandini Das en Tim Youngs (2019) stellen: 'Broadly speaking, people travel towards or away from something, or with elements of both flight and attraction, of escape and quest.' (13) Ook Edith Glatz spreekt in haar studie over het *'Wandern' in poetischen texten* (2011) van twee types 'Motivationen für das Wandern': 'Fluchtwanderungen' en 'Zielwanderungen' (19). 'In einem Fall', stelt ze, 'streben die Menschen weg von etwas, im anderen hin zu etwas.' (19)[438]

In imaginaire reisverhalen kan het doel van een reis twee (complementaire) vormen aannemen. Ten eerste zijn er concrete doelen die een bepaalde aantrekkingskracht op de reiziger kunnen uitoefenen, zoals objecten, personen, locaties (vgl. de idee van bestemming). *Objecten* worden vooral geassocieerd

[438] In Janis P. Stouts studie *The Journey Narrative in American Fiction* (1983), die ik in de inleiding (paragraaf 3.4.2) toelichtte in het kader van de reisfictie, zou je de tweedeling indirect kunnen herkennen in de categorieën waarin ze haar verschillende reispatronen indeelt. Ze spreekt namelijk onder meer van 'venturing out' en 'search and encounter'. Terwijl die tweede categorie het patroon van de (doel)queeste omvat, bevat de eerste groep niet alleen het patroon van de 'escape' maar ook die van 'exploration' en 'home founding'. Die laatste patronen sluiten meer aan bij wat ik doelreizen noem.

met traditionele queestes zoals die naar het Gulden Vlies, de Heilige Graal of het Vliegend Schaakbord. In de naoorlogse Nederlandstalige literatuur komt zo'n beweegreden wat minder vaak voor. Een bekende uitzondering is de tocht die Alfred Issendorff in Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) onderneemt op zoek naar een meteoriet, het liefst een van een kosmisch materiaal 'dat op aarde nog nooit was aangetroffen' (49).

Vaker voorkomend is de reis die gedreven wordt door het verlangen naar een *persoon*. Zo treffen we in de naoorlogse Nederlandstalige literatuur meer dan eens de zoektocht naar een geliefde aan, in het bijzonder die van een mannelijke reiziger naar een vrouw.[439] In Mohammed Benzakours *De koning komt* (2015) hoopt Moebdi in zijn thuisland Marokko een bruid te vinden. In Willem Elsschots *Het dwaallicht* (1946) gaan Laarmans en de Afghanen op zoek naar Maria ('Zijn wij niet op weg naar een bruiloft?' (80)). Kasper zoekt in Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969) in de onderwereld naar zijn Euridike. Krols protagonist uit *De ziekte van Middleton* (1969) bezoekt (het huis van) Margaret Middleton, over wie hij al veelvuldig gefantaseerd heeft. In Nootebooms *Mokusei!* (1982) keert de fotograaf Arnold Pessers verschillende malen terug naar Japan, nadat hij er zijn 'grote liefde' (43) gevonden heeft.[440] En Ruuds tijdreizen in K. Schippers' *Waar was je nou* (2007) kunnen verklaard worden vanuit een verlangen naar zijn jeugdliefde Chris, de veel oudere vriendin van zijn moeder ('Nog nooit is hij zo dichtbij haar geweest' (145)).[441]

Twee andere representaties sluiten aan bij twee klassieke motieven uit de literatuur. Aan de ene kant is er het *Vatersuche*-motief, het 'motief van een vondeling [...] op zoek naar zijn vader' dat we bijvoorbeeld in Middelnederlandse teksten als de *Esmoreit* aantreffen (Bernaerts e.a. (red.) 2012e). We zien het expliciet terug in Tessa de Loo's roman *Harlekino* (2008), waarin de jongen Saïd in Marokko op zoek gaat naar zijn vader die hem ooit verlaten heeft, een 'prooi' die hij noodgedwongen in 'de rol van jager' (68) moet achtervolgen. Een interessante variant ervan is de zoektocht van Jacobi in Wanda Reisels novelle *Jacobi's Tocht* (Reisel 1986): in het dorpje 'B.' gaat ze op zoek naar de minnares van haar gestorven vader, 'de onbekende tandartsvrouw' voor wie ze 'een intense haat' voelt (12). Dat sluit ten dele aan bij een tweede zoektocht, de terugkeer naar de moeder(schoot), die een verlangen naar geborgenheid kan impliceren. In Hella Haasses *De ingewijden* (1957) bijvoorbeeld, vloeit de Griekenlandreis van Lucas Goosschalk mede voort uit het feit dat hij aan een essay werkt over (de goddelijke afsplitsingen en de cultus van) 'de Grote Moeder, de aardgodin, die ook de godheid van Kreta was' (167). Zijn reis naar het eiland symboliseert het verlangen naar de zorg en liefde van zijn eigen

[439] Op die stereotiepe verhoudingen kom ik later in dit proefschrift nog terug.
[440] De eerste keer was hij ernaartoe gereisd 'voor zoiets banaals als het maken van een reisfolder voor een of ander deftig, maar natuurlijk toch commercieel instituut' (29). Zijn zoektocht naar een vrouw om te fotograferen ('bij de Mount Fuji, [...] het liefst in verschillende kimono's (37)) had hem tot bij zijn ideale geliefde gebracht.
[441] De reis krijgt tevens de vorm van de zoektocht naar een object: vanuit het verlangen de herinnering weer te verlevendigen én vereeuwigen, wil hij immers een broche van Chris meenemen naar het heden, iets 'wat anders alleen in zijn herinnering voorkomt [...]. Hij kan hem vasthouden, tegen zich aan drukken, 't gaat nooit meer weg.' (190)

moeder die hij nooit ontving. ‘Hij wilde zo zielsgraag opgenomen en gekoesterd worden’, zegt hij. ‘Maar moeder had hem niet opgenomen, niet gekoesterd, nooit, zij had er geen tijd voor.’ (224)

Moebdi in Benzakours *De koning komt* (2015) keert dan weer terug naar zijn ‘moederland’ om ‘geluk’ en ‘eeuwige verbondenheid’ te vinden (103). Hij meent dan ook dat ‘de meest rusteloze zwerver ten leste weer naar zijn moederland verlangt en in zijn hutje, in de armen van zijn vrouw [...] het geluk vindt waar hij vergeefs in de wijde wereld naar heeft gezocht.’ (103) Het is een ietwat oedipale verbinding van de zoektocht naar de geliefde en de moeder die we in nog wel meer imaginaire reisverhalen zien.[442] Meer in het algemeen zullen we ook in de volgende hoofdstukken nog zien dat de ouder-kindrelatie op heel wat manieren met (de beweegreden van) de reis verweven kan worden. Ze is voor het naoorlogse, imaginaire reisverhaal bijzonder belangrijk.

In Marion Bloems *Rio* (1987) wordt de reis naar een concrete persoon (een geliefde) nadrukkelijk gecombineerd met een concrete *bestemming*. Het hoofdpersonage Gelgel ‘wil’ immers ‘[haar] hele leven al naar Brazilië’ (19), een land dat door de zeereizen van haar oom Ferry ‘haar fantasie [prikkelde]’ (21). Wanneer ze voor haar moederdag van haar man een reis cadeau krijgt, wil ze die tocht combineren met een ontmoeting op de laatste dag te Rio met ‘de Noor’. Dat is een kennis uit het verleden in wie ze ‘een potentiële minnaar’ (69) ziet. Brazilië lijkt dus vooral een ‘loopplank’ te zijn voor het ‘samenzijn met de Noor’ (30). Ook in tijdreisverhalen als Frans Buyens’ *Na ons de monsters* (1957) wordt de reiziger aangetrokken tot een bestemming, zij het dan een temporele: Buyens’ protagonist Hoera Boera heeft zich immers laten invriezen omdat hij koste wat het koste ‘in de toekomst’ wilde ‘leven’ (19). Soms kan er een specifiek *event* op een bepaalde locatie zijn dat reizigers er (mede) toe aanzet naar die bestemming af te reizen: Norman Corinths tandartsencongres te Dresden in Mulisch’ *Het stenen bruidsbed* (1959) bijvoorbeeld, of de internationale VN-conferentie te Praag in Hazeus *De helm van aarde* (1970).

Zoals enkele voorbeelden reeds illustreerden, kan het doel van een reis ook abstractere vormen aannemen, al dan niet in combinatie met concrete objecten, plaatsen... (vgl. Stout 1983, 88). Hoera Boera wordt bijvoorbeeld ook aangetrokken door het ‘avontuur’ (19) dat een tijdreis met zich meebrengt. Jacobi verlangt dan weer naar wraak: ‘Ik moest haar deze dag vinden’, zegt ze. ‘Haar uitschelden. Bij de haren grijpen en driemaal rond het erf sleuren. Haar ontredderd achterlaten in een toestand die haar zou heugen’ (13). En terwijl Lucas Gosschalk verlangt naar geborgenheid, lijkt Moebdi met zijn zoektocht niet alleen op zoek naar ‘het geluk in een twee-eenheid’ (111), maar ook naar de erkenning van zijn ouders: ‘Ik wil de zoon zijn die mijn moeder en vader kunnen liefhebben. Een zoon die geslaagd in het leven. Een zoon om trots op te zijn.’ (10)

Belangrijk voor het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhaal is de reis die gestuurd wordt door het verleden. Ik kom daar uitgebreid op terug bij de bespreking van mijn temporaliseringsdimensie, maar er zijn wel wat reizigers die op zoek gaan naar inzichten in het verleden

[442] Vgl. tevens de zoektocht in Willem Elsschots *Het dwaallicht* (1946) naar de ‘moeder’ Maria.

of met hun reis proberen het verloren verleden te herwinnen. Dat is bijvoorbeeld het geval voor Wim Akijn uit Willem Brakmans *Een winterreis* (1961). Na een bezoek aan zijn aftakelende vader voelt die de 'vage behoefte nog eens door de wereld te wandelen die langzaam afbrokkelde in het hoofd van zijn vader' (65). Onder meer via de verhalen van kennissen van zijn vader hoopt hij op een of andere manier het vitale verleden te herwinnen.[443] Ook het hoofdpersonage Torretje uit Yasmine Allas' *Een nagelaten verhaal* (2010) is op zoek naar het verleden. Door een documentairemaker wordt ze gevraagd terug te keren naar haar geboorteland, omdat ze 'een televisieportret' (38) van haar willen maken. Ze gaat vooral in op die vraag uit 'heimwee' (39), omdat ze 'bang' is 'langzaam maar zeker' haar 'herinneringen' (39) kwijt te raken en omdat ze haar overleden ouders – en bij uitbreiding haar verleden, dat ze sinds haar komst naar Nederland genegeerd heeft – beter wil 'begrijpen' (40).

Het misschien wel meest abstracte doel van een reis is de zoektocht naar 'zin'. Die duikt als een van de vele beweegredenen op in J. van de Walles *Wachtend op de dag van morgen* (1959). In de roman keert de Nederlander Thijs Van Dijk, die de leiding heeft over een goudmijn in Suriname, terug naar zijn 'moederland' (5) tijdens zijn jaarlijks 'verlof' (6). Van Dijk beschrijft zijn reis als een zoektocht 'naar een onherroepelijk verloren jeugd' (34): niet toevallig bezoekt hij tijdens zijn vakantie heel wat kennissen van vroeger. Het verleden wordt in de roman dan weer nauw verweven met (het ideaal van) de toekomst. Niet alleen was Van Dijks 'jeugd gevuld met idealen en strijd voor een betere wereld die morgen zou komen' (20); Van Dijk wil ook niet langer 'alleen' zijn (10) en hoopt in Nederland 'een vrouw' te vinden om aan 'een toekomst te bouwen' (11). Die queeste sluit aan bij Van Dijks zoektocht naar 'iets dat aan ons bestaan zin geeft', 'een algemene idee, die alles en allen samenbindt en zelfs zin verleent aan ijle nevels, die ons verrassen op ons pad in de nacht' (199).

Behalve die tocht met een bepaald doel is er dus ook de vluchtreis, weg van iets/ergens. Die zien we bijvoorbeeld in J. Bernlefs *Verloren zoon* (1997) en *De pianoman* (2008). In *Verloren zoon* speelt de toneelregisseur Rob Noordhoek de hoofdrol. Die slaat 'na iedere première [...] op de vlucht. Iets dat voltooid was stootte hem af' (43). De vluchtmotivatie waardoor hij zich aan het begin van de roman op een cruiseschip bevindt, heeft echter nog een specifiekere oorzaak. Bij 'het verzamelen van materiaal' (130) voor een toneelstuk op 'de gouden bruiloft van [z]ijn ouders' (130) heeft hij namelijk ontdekt dat zijn vader niet zijn echte vader is. 'Plotseling werd ik op een zijspoor gerangeerd vanwaar het uitzicht op mijn verleden totaal veranderd was', zegt hij. 'Het was hetzelfde leven, het waren dezelfde gebeurtenissen die ik mij herinnerde beleefd te hebben, maar nu vanuit een totaal ander perspectief gezien en daardoor als beleefd door een ander.' (79) Hij is dus van huis gevlucht omdat hij 'buiten de familie' en 'buiten zijn geschiedenis [gezet]' is (43).

[443] Ook de moeder speelt in de roman een rol. Akijn heeft immers zijn vader 'jarenlang [...] door de ogen van zijn moeder [gezien]' (23), en hij kon zich 'wel voorstellen hoe zijn vader er moest hebben uitgezien', maar 'van zijn moeder had hij een minder duidelijk beeld, zij bleef wit en wazig' (30). Wanneer hij in Duindorp, het dorp waar hij is opgegroeid, naar de omgeving kijkt, lezen we: 'De brug, dichtbij, of veraf, dat was zijn uit de stad opdoemende vader, maar de brug van de kerk af gezien, dat was [...] zijn gegriefde en parelende moeder.' (44)

In *De pianoman* (2008) is het de jongen Thomas Boender die 'een uitweg' (15) zoekt uit het Fries plattelandsdorpje waar hij samen met zijn ouders woont – twee mensen die maar weinig met elkaar praten. Hij wilde 'weg [...] van de terp, van zijn ouders, van de fietsbandenfabriek, van een loerend gevaar' (19-20). Hij reist onder meer naar Amsterdam, Parijs en Engeland. Zijn plotse verdwijning zorgt ervoor dat zijn lagere schoolleerkracht Jenny – zelf ooit uit de stad vertrokken, een 'vlucht uit een vorig leven' (8) – hem gaat zoeken en hem uiteindelijk terughaalt uit Engeland. Die zoektocht is een doelreis, die een tegengewicht biedt voor het dominante vluchten. De roman biedt zo een eerste illustratie van de combinatie van verschillende reizen met verwante/ interagerende beweegredenen.

Ook de tijdreis van Joe Moynihan, de protagonist uit Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010), vloeit voor een groot deel voort uit een beweging weg van het heden. Hoewel zijn vriend Patrick aan Joe vraagt om naar de Oudheid te reizen en daar in het bijzonder 'de kruisiging van Christus' (21) te bekijken – de geldschieter van het project, een 'fanatieke evangelical', wil immers 'zijn zonden afkopen met het verzamelen van "hard bewijs" voor de verlossing' (21) – gaat Joe ook (en vooral) in op die vraag om het heden te ontvluchten:

> Als ik ooit de kans had gehad om iets bijzonders met mijn leven te doen, dan was het nu. En wat had ik te verliezen? Geen baan, in elk geval. En een betere manier om Eilene te vergeten was nauwelijks denkbaar: daar zou ik andere dingen aan mijn hoofd hebben. Niet zonder bitterheid bedacht ik dat ik door iedereen in de steek was gelaten: door mijn ouders, om te beginnen, toen ze verongelukten; door Patrick toen hij naar de VS emigreerde; door Eilene, die er met haar yogaleraar vandoor ging, en door de schoolleiding toen ze mij afdankten. Nu was het mijn beurt om alles en iedereen in de steek te laten. Niemand had mij hier nodig. Mijn grootouders waren intussen overleden, en wie zat er te wachten op iemand met een zo nutteloos specialisme als het mijne? (25)

Het voorbeeld van *Het kraaien van de haan* toont dat eenzelfde reis zowel aspecten van de vluchtreis als van de doelreis met elkaar kan combineren. Meer nog, je zou kunnen zeggen dat de meeste reizen weg van ergens ook blijk geven van een zeker verlangen naar iets wat de reiziger thuis ontbeert: een avontuurlijker leven, geluk, vrijheid, een of andere vorm van geborgenheid. Anders verwoord: het ongenoegen over een bepaalde situatie en het verlangen naar een beter elders gaan niet zelden hand in hand.

Een dergelijke 'vlucht naar een beter elders' zien we onder meer in Hugo Claus' *Het verlangen* (1978) en in Auke Hulsts *En ik herinner me Titus Broederland* (2016). Bij Claus reizen Jaak en Michel, frequente kaarters van café De Eenhoorn, samen naar de Verenigde Staten, waar ze in Las Vegas hun geluk willen beproeven, willen gokken en geld verdienen. Het is Michels plan, die weg wil van het bekrompen caféleven. 'Ik heb mijn klak vol van u', zegt hij tegen zijn kameraden. 'Er is hier geen geest in het land. Ik ben content dat ik uw smoelen niet meer moet zien voor een tijdje.' (27) In de mythische, dystopische wereld van Auke Hulsts *En ik herinner me Titus Broederland* slaan de tweelingbroers Broederland dan weer op de vlucht wanneer een alsmaar groter wordend zinkgat hun woonplaats dreigt op te slokken. Op die vlucht hopen ze 'ergens nog iets van rust en tevredenheid te vinden' (203) en uiteindelijk de 'mythische zee' (40) te bereiken, waarover ze in hun boeken gelezen hebben.

1.3.2. Actieve en passieve beweegredenen

Er is nog een tweede spanningsveld dat je kan gebruiken om beweegredenen te beschrijven: de dialectiek tussen actieve, interne en passieve, externe beweegredenen. We zagen al dat Moennighoff, Von Bernstorff en Tholen aangaven dat 'das Reisen [...] freiwillig [kann] geschehen oder gezwungenermaßen'. Csikszentmihalyi & Coffey (2017, 214) creëren dan weer een continuüm gaande van 'extrinsic reasons' – 'a person who is forced to travel, or is expected to travel by those in power, or is forced to go shopping with their partner, or is travelling because his job requires it, or is travelling for religious reasons – naar 'intrinsic reasons' – een reiziger die uit zichzelf reist 'to relax, see new sights, voluntarily go shopping, taste new food'. Kortom, bij (meer) actieve beweegredenen gaat het om vrijwillige, interne drijfveren/keuzes van de reiziger zelf – een *destinateur* binnen het ik; bij passieve beweegredenen is er sprake van een zeker gedwongen karakter, een invloed 'van buitenaf' – een *destinateur* buiten het ik.[444] Die invloed kan verschillende vormen aannemen, maar je kan ze meestal verbinden met een of ander personage of een bepaalde actor in het verhaal die de reiziger aanzet/ dwingt om de reis te ondernemen.[445] Merk hierbij trouwens op dat de spanning tussen activiteit en passiviteit niet samenvalt met die tussen beweging en stilstand, die ik als derde dimensie behandel. Een reisbeweging kan bijvoorbeeld zowel van activiteit getuigen, als ze een autonome keuze is van de reiziger, als van passiviteit, wanneer die reiziger extern, door anderen gestuurd wordt.

Het lijkt misschien voor de hand liggend om de dialectiek tussen passief en actief rechtstreeks te verbinden met het onderscheid tussen vlucht- en doelreizen. Het klopt dat je bij een reiziger die tegen zijn of haar zin moet vluchten van externe sturing kan spreken, terwijl een personage dat koste wat het kost een bepaald doel wil bereiken, actief kan genoemd worden. Toch mogen beide dialectieken niet volledig met elkaar gelijkgeschakeld worden. Aan de ene kant kan een tocht weg van huis (ook) nadrukkelijk beschreven worden als een actieve daad en keuze. We zien dat bijvoorbeeld bij Raymond Cora in Bert van Aerschots *Einde van een reis* (1959). De notaris trekt immers van huis weg en neemt daarbij zijn zoon Peter mee, omdat hij zo hoopt dat zijn thuisblijvende vrouw Jeanine, die hij haat, 'in haar angst' zal 'stikken' (38). 'Zij is een kleinzielige, misselijke vrouw' (88), zegt hij. 'Ik zal wraak nemen. Ik zal handelen!' (38) Niet toevallig schildert het boek Cora (negatief) als een man die uit is op 'macht' (22) en die in het verleden bijvoorbeeld Jeanine verkracht heeft: 'Ik heb het genot gewild, de onderwerping van een vrouw, een ogenblik van spanning, van macht.' (49)

[444] In zijn studie naar *Literaire hellevaarten* (2006, 98-107) bespreekt Bart Vervaeck het 'ontboden' of 'opgezochte' karakter van de reis naar de hel. Hij spreekt daarbij eveneens van een *destinateur* buiten het ik (die eigen is aan prototypische hellevaarten als die van Homeros, Aeneas en Dante) en een *destinateur* binnen het ik (die bijvoorbeeld opduikt bij hellevaarten in het modernisme). Een dergelijk onderscheid kan dus veralgemeend worden naar het imaginaire reisverhaal in het algemeen.

[445] Merk hierbij meteen op dat de spanning tussen activiteit en passiviteit niet dezelfde is als die tussen beweging en stilstand. De eerste dialectiek heeft immers specifiek betrekking op sturing: een personage dat in beweging is, kan ook passief gestuurd worden, terwijl een reiziger even goed actief halt kan houden. Ik kom daar bij de bespreking van mijn volgende twee dimensies nog op terug.

Zo'n actieve vlucht is niet zelden een vorm van verzet, een poging te ontkomen aan een of ander externe, passief makende invloed. Dat sluit aan bij de eerder genoemde vlucht naar een beter elders. In Tom Lanoyes *Alles moet weg* (1988), bijvoorbeeld, beslist de rechtenstudent Tony Hanssen door het Vlaamse platteland te reizen om mensen deur aan deur valse koopcontracten aan te smeren. Hij wil daarmee vooral veel 'poen verdienen' om 'op [z]ijn eigen benen' te kunnen 'staan' (23) en niet langer afhankelijk te zijn van zijn ouders. Die hadden hem bijvoorbeeld ooit gedwongen te gaan studeren, terwijl hij nu – in tegenstelling tot zijn blokkende medestudent So – kan 'zien hoe de wereld er werkelijk uitziet' (120).

In Haasses *De ingewijden* (1957), zo zagen we eerder, verlangt Lucas enerzijds naar geborgenheid in de vorm van maternale onderwerping ('*hij* [...], smekeling, onderworpene' (215)). Anderzijds, en paradoxaal genoeg, is zijn reis naar Griekenland ook een actieve vlucht om aan de invloed van zijn moeder te ontsnappen. Zij 'leunde op hem in kleine dingen', bedenkt Lucas zich, 'maar in werkelijkheid was *zij* het die heerste en zij liet hem dat [...] voortdurend voelen' (181). 'Gedreven door een plotseling wild verlangen naar vrijheid' (218) hoopt hij met zijn reis dan ook 'een laat gekomen, maar des te zegevierender volwassen en volwaardig zijn' te bereiken (219). Uiteindelijk is hij 'gedwongen voor de rest van zijn leven te kiezen tussen twee mogelijkheden om haar alsnog tot aandacht te dwingen: haar trotseren, haar beheersen [...] òf haar dienen, haar welgevallig zijn.' (224) Merk hier trouwens op dat de spanning tussen activiteit en passiviteit gelieerd wordt aan die tussen individuele autonomie en gemeenschap, i.e. het gebonden en onderworpen zijn aan anderen. Ik kom daar in de bespreking van andere dimensies nog op terug.

Passieve invloed en doelreizen kunnen eveneens met elkaar gecombineerd worden. Reizigers kunnen bijvoorbeeld door andere personages ontboden of gestuurd worden. Je kan in dat opzicht denken aan de eerder genoemde koning Pelias in de *Argonautika* (Van Rhodos 3de e.v.Chr.). In de Nederlandstalige literatuur zijn talloze voorbeelden te noemen. Meer nog, in feite zijn in de naoorlogse periode nauwelijks imaginaire reisverhalen te vinden waarin niet op een of andere manier de reiziger (ook) passief gestuurd wordt. We zagen al een zekere externe invloed met de documentairemaker in Yasmine Allas' *Een nagelaten verhaal* (2010), met Gelgels man in Bloems *Rio* (1987) en met Joe's vriend Patrick (alsook de mysterieuze geldschieter) in Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010). Nadrukkelijker nog is de externe invloed die Niko Stephandidakis in Haasses *De ingewijden* (1957) ervaart. Niko, die ooit (actief) van huis gevlucht was om te 'bewijzen' dat hij 'zijn eigen weg kon vinden' (117), keert terug naar huis nadat hij een brief van zijn grootvader ontvangen heeft in verband met het huwelijk van zijn zus. 'De brief', zo lezen we,

> had op hem de uitwerking van een oproep, een bevel gehad, omdat die hem als het ware weer binnen het machtsgebied van zijn grootvader bracht. De brief was geen paspoort naar de vrijheid, integendeel. Hij gehoorzaamde instinctief aan het in die brief besloten commando: kom terug, neem je plaats weer in, doe je plicht. (142-143)

Ook de 81-jarige oud-rechter Julius Hammer, de protagonist uit Jeroen Brouwers' *Bittere bloemen* (2011), wordt tegen zijn zin op cruise gestuurd door zijn dochter Eva, nadat hij een beroerte gehad heeft. 'Het [zou] goed voor hem [...] zijn als hij er eens tussenuit zou gaan, een weekje, twee weekjes, uit zijn isolement' – een 'inval' waartegen hij zich niet kon 'verzetten' (55-56). Die beweegreden is een voorbode van de passiviteit waarmee de gebrekkige Hammer in de rest van het boek de gebeurtenissen zal ondergaan. De Vlaming Robert en de Waal Philippe in *Bellevue/ Schoonzicht* (Peeters & Vanhole 1997) werken dan weer in opdracht van politieke hogere machten. Ze worden door regenten 'uit wandelen gestuurd' (110) om in Brussel 'een inventaris' op te stellen van 'het hele industriële erfgoed' (68) – een opdracht die niet toevallig sterk communautair georiënteerd is. De resultaten van hun enquête blijken echter al op voorhand vast te liggen. 'Voor die mensen', concludeert Philippe dan ook, 'zijn wij maar figuranten.' (68)

Interessant is dat reizigers ook door andere reizigers meegenomen kunnen worden. Dat zagen we al bij Cora en Peter (Van Aerschots *Einde van een reis*, 1959) en Michel en Jaak (Claus' *Het verlangen*, 1978). Het is ook zo bij Alma en Almut in Cees Nootebooms *Paradijs verloren* (2004). Alma lijdt immers aan een soort angststoornis, 'de stemming', waarbij 'het is alsof [ze] van de wereld af zal vallen [...], de zee sleurt je mee, je kunt je niet verzetten en eigenlijk wil je het ook niet' (29). Nadat ze tijdens zo'n stemmingsaanval verkracht is, neemt Almut haar mee naar Australië om 'de duivels' uit te drijven (30). 'Het is door Almut dat ik hier gekomen ben', lezen we. 'Almut brengt me altijd terug naar de wereld.' (23 & 28)

Zulke voorbeelden wijzen op de interpretatieve relevantie van de conceptualisering van beweegredenen in termen van activiteit en passiviteit. Enerzijds zeggen ze iets over de (al dan niet gebrekkige) *agency* van een bepaalde reiziger, die in een roman representatief kan zijn voor de mens in het algemeen (vgl. infra). Zo wordt in Vanholes & Peeters' *Bellevue/ Schoonzicht* (1997) 'de dagelijkse dwang' (113) van Robert en Philippe verbonden met de algemene gehoorzaamheid van de mens aan politiek en bedrijven. 'Hoe volgzaam is de mens' (104), roept Robert op een bepaald moment uit. Daarbij aansluitend geldt, anderzijds, dat de actieve of passieve aard van beweegredenen nauw samenhangt met hiërarchieën, invloedssferen en relaties tussen personages – getuige bijvoorbeeld de ouder-kindrelaties in *De ingewijden* (Haasse 1957), *Einde van een reis* (Van Aerschot 1959), *Alles moet weg* (Lanoye 1988). Het is een dynamiek die essentieel is voor een goed begrip van heel wat imaginaire reisverhalen. Ik kom er bij de bespreking van mijn volgende dimensie, de activiteit-passiviteitsdialectiek in brede zin, uitgebreid op terug.

Ik sluit deze paragraaf af met een meer specifieke opmerking, die betrekking heeft op tijdreisverhalen en cognitieve reisverhalen. We zagen al dat bij tijdreizen actieve beweegredenen gepaard kunnen gaan met externe sturing. In sommige gevallen krijgt de tijdreis evenwel een sterker passief gehalte, namelijk wanneer een personage onverwacht in het verleden of de toekomst belandt. Dat is zo in het korte verhaal 'De grote klap' (1980) van Bob den Uyl. De protagonist 'struikelt' er 'met een slaapdronken hoofd

languit over [z]ijn kat' (82) en reist zo naar het jaar 2080.[446] Internationaal kan je denken aan de onvrijwillige tijdreizen van de verpleegster Claire Randall in Diana Gabaldons roman *Outlander* (1991) en van Henry DeTamble (een bibliothecaris met een genetische afwijking) in Audrey Niffeneggers *The Time Traveler's Wife* (2003). In sommige gevallen kan je zulke passieve tijdreizen verbinden met de 'vernietigende' kracht van de tijd, waaraan geen mens kan ontsnappen.

Ook heel wat cognitieve reisverhalen (die soms ook tijdreisverhalen zijn!) kunnen in eerste instantie met passieve, externe sturing geassocieerd worden. Niet zelden wordt de protagonist overvallen door een droom. In *Land zonder Sarah* (Münstermann 2008) 'tuimelt' een dromende Hitler bijvoorbeeld 'in een stroom die hem meevoert [...] naar beelden van de nieuwe wereld' (7). In Daisnes *De trein der traagheid* (1948) beleeft de ik-verteller zijn plotse bijna-doodervaring dan weer na een spoorwegramp. Hoewel cognitieve reizen vaak passief zijn, is dat echter niet noodzakelijk. In sommige cognitieve reizen kan er sprake zijn van een meer actieve sturing. Je kan in dat opzicht denken aan een historisch reisverhaal als Arend Fokke Simonsz' *Het toekomend jaar drie duizend. Eene mijmering* (1792), waarin de ik-verteller zich 'alle moeite inspande' opdat hem 'een mijmering overvallen mogte, ten einde ik eenig inzien mogte verkrijgen, hoedanig de gesteldheid der menschelijke maatschappij, in het toekomend Jaar drieduizend, zig zal voordoen' (6). Je ziet het ook ten dele terug in Kader Abdolahs *Salam Europa!* (2016). De protagonist is – weliswaar 'door een reeks toevalligheden' (28) – in staat zijn verlangen 'terug[te]reizen in de tijd' (14) waar te maken en de 19de-eeuwse sjah te 'volgen' (34) op zijn reis. We lezen daarbij zinnen als: 'Ik ga kijken waar de karavaan van de sjah gebleven is' (18), 'Nu ga ik kijken of de sjah is gearriveerd op het station' (60)...

Belangrijk om hier op te merken is dat de beweegreden van een cognitieve reis op nog andere niveaus en vanuit meerdere invalshoeken gereconstrueerd kan worden. Aan de ene kant geldt dat voor de eigenlijke ruimtelijke verplaatsing binnen de droom zelf. In Daisnes *De trein der traagheid* worden de protagonist en de oude Hernhutter bijvoorbeeld door de verschijning van de jeugdige Val aangezet uit de trein te stappen: vanaf dan heeft de ik-verteller het gevoel dat 'het Avontuur was begonnen' (41).[447] Niet toevallig wordt het avontuurlijke en jeugdige in de roman nauw met 'dat studentje' (52) verbonden. Aan de andere kant is het in vele gevallen significant te noemen wat een personage doet of denkt vlak voor hij of zij de cognitieve reis onderneemt. Bij Daisne was er de ramp tijdens de treinrit van de protagonist op weg naar huis. Net als Val en Hernhutter heeft de ik-verteller voor het inslapen op de trein in een overpeinzing aan de schoonheid van 'het leven' (51) gedacht en het 'vurig omhelsd' (55). Dat is de reden waarom hij na het treinongeluk nog niet dood is. De 'wet der traagheid' (28),

[446] Den Uyls 'De grote klap' is een van de verhalen waar het cognitieve karakter van de tijdreis onzeker is. Enerzijds schijnt het om 'een hallucinatie' te gaan (94); anderzijds lijkt het personage het horloge van zijn grootvader 'honderd jaar verder in de toekomst' (95) verloren te zijn.
[447] Nadien reizen ze daarenboven in de richting van de 'verre schijnseltjes' (45) in de verte.

waarover hij diezelfde dag nog heeft lesgegeven, stelt immers dat 'een beweging de neiging vertoont om heel even voort te duren, ook wanneer, laten we zeggen, de motor werd afgezet' (28).[448]

Bij Münstermanns *Land zonder Sarah* heeft de Führer de avond voor zijn treinreis over 'de nabije toekomst, de grote veranderingen' gereflecteerd. Daarbij 'stelde' hij zich 'voor hoe [hij] de wereld veranderde en hoe [hij] na [z]ijn dood zou voortleven' (154). Dat is een van de dingen die hem zorgen baren na zijn visioen: in de toekomst is immers geen sprake van (een herinnering aan) Hitler. Op de trein zelf blijkt hij vlak voor zijn droomreis een misdaadroman gelezen te hebben met de significante titel *Misdaad loont niet* (*Verbrechen lohnt nicht!*, (1940) van de Duitse schrijver C.V. Rock). In het visioen wordt Hitler dan ook verdacht van een moord met een (zinloze?) antisemitische ondertoon. In het algemeen zijn literatuur (als trigger) en de idee van de cognitieve reis nauw met elkaar verweven.[449] Ik kom op die rol en dat belang van literatuur in imaginaire reisverhalen later nog terug, in het bijzonder wanneer ik mijn achtste dimensie belicht.

1.4. Uitbreiding

1.4.1. Problematisering beweegreden/ doel/ bestemming

Ik wil mijn bovenstaande uiteenzetting nog op twee manieren uitbreiden. Om te beginnen wil ik wijzen op enkele tekstuele situaties waarbij de beweegreden, het doel en/of de bestemming van de reis op een of andere manier geproblematiseerd worden. Ik bespreek concreet drie van zulke situaties: (1) Doelreizen waarbij (het bereiken van) het concrete doel of de bestemming gerelativeerd worden en/of een (schijnbaar) zinloos karakter krijgen; (2) Reizen waarbij de beweegreden/ de bestemming/ het doel voor de reiziger onbekend is; (3) Reizen waarbij de lezer door een personage wordt voorgelogen.

De eerste situatie houdt dus in dat het doel en de bestemming van de reis (en/of het bereiken ervan) op een of andere manier gerelativeerd worden of een zinloos karakter krijgen. Die zinloosheid kan op zijn beurt echter ook geproblematiseerd worden. De problematisering van het doel hangt nauw samen met de idee van de (zinloze) beweging-als-stilstand en (eeuwige) beweging-zonder-stilstand, die ik in mijn derde dimensie nog uitgebreid zal bespreken. Ze komt het vaakst voor bij experimentele en postmoderne schrijvers, al blijft ze daar niet toe beperkt.

[448] De verteller heeft ook lesgegeven over de 'inchoatieve reflex' (27), het 'psychische automatisme' (55), dat impliceert dat 'een handeling de neiging om reeds te beginnen [vertoont] nog voordat we ze metterdaad uitvoeren' (28) – lees: 'de dood [...] moet [...] al enigszins begonnen zijn voor we eigenlijk sterven' (55). De wet der traagheid en de inchoatieve reflex vormen samen 'een soort van bruggetje tussen hier en... elders, een weg door een grensland tussen beide' (55).

[449] Niet toevallig beslist bijvoorbeeld ook Arend Fokke Simonsz om vlak voor hij in slaap valt een ander droomreisboek, Louis-Sébastien Merciers *L'An deux mille quatre cent quarante* (1771), te lezen.

Ik geef hier alvast enkele voorbeelden. Illustratief zijn bijvoorbeeld reizen waarbij het doel of de bestemming van een reiziger schijnbaar toevallig of lukraak gekozen zijn, terwijl ze bij nader inzien toch een dieperliggende betekenis krijgen. In Daniël Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970) beschrijft de verteller meer dan twintig reizen waarbij de stad Avignon een rol speelt. Hij noemt Avignon een 'willekeurige stad' (8) die hem 'door het lot gegeven' (17) is en die 'juist door haar toevalligheid, haar lichamelijke, synthetische argeloosheid, de mogelijkheid biedt tot een verkenning' (8). Op veel van de reizen van de protagonist is Avignon bovendien niet zozeer het definitieve reisdoel als wel een 'transito-stad' (7), waarlangs de protagonist reist op weg naar of terugkerend van het Provençaalse dorp waar hij regelmatig verblijft (en vanaf de elfde doorgang gaat wonen). Dat alles neemt niet weg dat het 'leven' van de reiziger 'onbevredigend maar onherroepelijk verstrengeld is met Avignon' (74). Zo verblijft hij er de eerste keer met 'het blonde meisje' (77) waarop hij verliefd is en met wie hij later zal trouwen.

In Anton Haakmans *Liberty of Een Nederlandse Amerikaan* (1982) wil de protagonist Ben Dieben naar IJsland reizen. Hij hoopt er niet alleen, op instigatie van zijn vrouw Julia, 'tot [zich]zelf [te] komen' (8); hij wil er ook 'gaan kijken hoe het vale IJsland van de reisverslagen en het zelfgemaakte IJsland van Jules Verne zich verhouden tot het land dat [hij] zal aantreffen' (9). Het blijkt evenwel dat het veel goedkoper is om via New York naar Reykjavik te reizen, op voorwaarde dat hij 'minstens zeven dagen in de Verenigde Staten doorbreng[t]' (11). Die plotse omweg suggereert een bijzondere aanwezigheid van het 'toeval' (220), maar krijgt tegelijkertijd ook een dieperliggende betekenis: de Verenigde Staten zijn immers het land waarnaartoe zijn Nederlandse familie in het verleden emigreerde – in het bijzonder zijn neef Rob, die er zelfmoord pleegde. Aangetrokken door het 'magnetisme van het verleden' (154) onderneemt de verteller zo een 'pelgrimstocht' vol 'herinneringen' (47), die voor een extra laag zorgen bij het oorspronkelijke doel om 'tot zichzelf te komen'. Op die manier ontstaat een spanning tussen het betekenisloze 'toeval' en de idee van een 'zinvolle ordening' (216): indirect hoopt Ben met zijn reis dan ook zijn eigen leven en identiteit te 'ordenen', zin te geven.

In Sybren Polets kort verhaal 'De reis naar Osnabrück' (1983) wordt de idee van het toevallige reisdoel gecombineerd met een 'redeloze' drijfveer: de impuls. Aan het begin van het verhaal wordt de hoofdfiguur overvallen door 'een impuls' (80) te reizen. Aansluitend bij de spanning tussen activiteit en passiviteit zorgt die impuls voor een zekere passiviteit: hij heeft 'iets dwangmatigs' (80), en hoewel de protagonist 'probeerde [...] te besluiten níét te gaan', blijkt al snel 'dat zo'n besluit nauwelijks meer tot zijn wilsmogelijkheden behoorde' (80). Bij de keuze van de bestemming implementeert hij een zekere actieve sturing, al is die op zijn beurt sterk onderhevig aan het toeval:

> De impuls aanvaardend pakt hij het spoorboekje van het telefoontafeltje [...] en gooit het [...] in de lucht. Pas de derde keer valt het open neer, met de tabellenreeksen omlaag. Hij schuift zijn vinger en daarna zijn hele hand eronder en draagt het aldus naar de schoorsteenmantel. Pakt het nagelschaartje, keert dan pas het opengeslagen boekje om, sluit tegelijkertijd zijn ogen en prikt op de linkerbladzijde. [...] Tegelijkertijd bespeurt hij ook iets van tevredenheid, zoals een mens vaker ervaart wanneer een beslissing gevallen is: alles kan nu verder aan de beslissing overgelaten worden. (81)

De protagonist heeft dus ‘zijn eigen zinloze doel gekozen’ (109) en meent: ‘Een mens zou vaker van die zinloze dingen moeten ondernemen, [...] niet alleen de zinloosheid op je af laten komen; en dan niet spelen alsof ze zinvol zijn, maar ze gewoon als zinloos *doen*.’ (114) De geschiedenis van Osnabrück kenmerkt zich echter wel door de (op een andere manier zinloze) Jodenvervolging die er heeft plaatsgevonden. Bovendien is het feit dat er een concreet reisdoel is, wel belangrijk voor de reiziger. Hij blijkt zich immers al enkele maanden in een ‘staat van doelloosheid’ (114) te bevinden: hij is werkloos en hij heeft gebroken met zijn vriendin. We lezen:

> Wanneer hij op de tram stapt, met zijn rechtervoet op de tree, en zich omhoogduwt, is het of hij voor ’t eerst na lange tijd iets doelgerichts doet, niet zozeer iets zinvols – of het moet de handeling zelf zijn die zinvol is in een groter geheel dat niet zinvol is maar wel een doel kent – dan wel iets dat hem tenminste het *gevoel* geeft op weg te zijn, naar een doel dat vaststaat en dat, zinvol of niet, in ieder geval door hem gekozen is of dat hij door het toeval voor zich heeft *laten* kiezen. En plotseling lijken de stad en het leven in de stad ook weer wat doelgevoeliger geworden. (82)

Het doel van een reis kan nog op andere manieren een zinloos karakter hebben. In Willem Brakmans *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992) vertrekken de Argonauten op reis om het Gulden Vlies te heroveren ‘dat door onverlaten was gestolen’ (40). Problematisch is evenwel dat de verteller al van in het begin van de reis dat Vlies gewoon in zijn ‘rugzak’ (86) heeft zitten. Het hoeft dus weinig te verbazen dat Herakles op een bepaald moment de groep Argonauten verlaat ‘daar hem het doel van de tocht ondanks mijn [Jasons] uitleg niet duidelijk was geworden’ (148). Even problematisch is de zoektocht van de detective Perdox in Sybren Polets *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978). Hoewel zijn opdrachtgever O hem duidelijk maakt dat er ‘geen zinnige reden te bedenken [is]’ waarom hij de opdracht ‘niet’ zou ‘aannemen’ (52), is die opdracht op zichzelf genomen nogal bizar: Perdox moet immers een ‘potentiële misdadiger’ (51) vatten. Het hoeft dus weinig te verwonderen dat wanneer hij later in zijn portefeuille een briefje met zijn ‘vertrektijd’ vindt, dat briefje geen ‘reisdoel’ (58) bevat. O’s naam is in dat opzicht veelzeggend te noemen. Niet alleen vertoont de letter O een ‘zinloze’ leegte; het is ook een cirkelvorm, een gesloten *loop* waaruit de reiziger niet kan ontsnappen en waarbij begin- en eindpunt samenvallen (vgl. infra). De uiteindelijke moordenaar blijkt dan ook de opdrachtgever zelf te zijn, een figuur met wie Perdox sterke gelijkenissen vertoont.

In sommige romans wordt het doelloze expliciet als doel naar voren geschoven. In Cees Nootebooms *Paradijs verloren* (2004) geeft Erik Zondag snel na zijn vertrek aan dat hij ‘allang niet meer’ wist ‘waarom hij zich in dit krankzinnige avontuur had laten lullen’ (95). In Duisburg loopt hij ‘verloren rond’, maar hij beseft tegelijkertijd ‘dat dat zijn geheime bedoeling geweest was’ (95). Het ‘paradijs’ als ‘plek zonder misverstanden’, zou immers tot ‘mateloze verveling’ leiden (156). In Willem Brakmans *De reis van de douanier naar Bentheim* (1983) overtuigt de douanier de heer Van Kol om ‘helemaal zonder doel op pad’ (13) te gaan. In het spoor van de eerdere vluchtreizen en romantische reizigers als Von Eichendorffs Nietsnut hoopt de douanier door het ‘vrije, onbelaste slenteren en zwalken’ (13) te ontkomen aan datgene wat ‘al van tevoren was vastgelegd’ (10). In het boek lijkt die

vrijheid zich vooral te bevinden in het lelijke en onvolmaakte, die 'de smalle marge [...] in het voorbestemde' (10) is – zoals het toilet van pension De Groene Jager waar de douanier zich aan het begin van het verhaal bevindt.

Een tweede situatie, die nauw aansluit bij de vorige, betreft die waarbij de reiziger (al dan niet ten dele) in het ongewisse verkeert over de beweegreden/ het doel/ de bestemming van de reis – wat de tocht eveneens een zinloos karakter kan geven. Die onwetendheid valt dan vaak te verbinden met een zekere innerlijke chaos bij de reiziger (bijvoorbeeld in het licht van een traumatisch verleden) en/of met een nadrukkelijke vorm van passiviteit.[450] In Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* (1959) gaat Norman Corinth in op de uitnodiging van een tandartscongres te Dresden 'om wat te leren' (22): hij wil 'bepaalde dingen uitzoeken, ontdekken' (52), maar hij 'weet [...] zelf niet welke' (52). Hij lijkt in Dresden vooral op zoek naar een 'beetje helderheid [...] in [zich]zelf' (133) en een 'oplossing' (141) voor de innerlijke chaos die hem door zijn eigen oorlogsverleden achtervolgt. De spanning die zo ontstaat tussen de polen (beweeg)reden/begrip en (beweeg)redeloosheid/onbegrip sluit aan bij de spanning tussen 'twee geschiedenissen' (115) waarover de protagonist in de roman reflecteert: de gewone geschiedenis met 'bedoeling' en 'gevolgen' (115) en de '"apocriefe" anti-historie' (115), waarin 'de dingen gedaan worden zonder bedoeling, om zichzelf' (132). De aanval op Dresden waar Corinth in het verleden bij betrokken was, lijkt vooral tot die tweede geschiedenis te behoren: 'Wij gooiden Dresden kapot omdat het Dresden was, zoals de joden geslacht werden omdat het joden waren. Verder geen boodschap.' (115-116) Het is die redeloze, zinloze actie die Corinth ook op zijn onbegrijpelijke reis in het heden achtervolgt.

Ook in Hubert Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969) lijkt er sprake van innerlijke chaos. Kasper is immers naar de onderwereld afgereisd 'om iemand te zoeken' (29) en zijn 'schuld te delgen' (85), maar de naam van dat meisje kan hij zich niet meer herinneren noch wat hij precies met haar gedaan heeft – hij heeft 'angst voor een onbekend plichtsverzuim [...], dat ik op een ogenblik van grote nood iemand in de steek heb gelaten. Of erger misschien.' (78) Kaspers geest lijkt dan ook niet helemaal normaal te functioneren: hij is vermoedelijk 'krankzinnig' (140), of, positief verwoord, hij leeft 'in twee werelden tegelijk' (98). Misschien kan of wil Kasper zich ook liever niet alles herinneren: hij en zijn 'Euridike' (145) blijken namelijk uit elkaar te zijn.

Kaspers onwetendheid hangt ook samen met de passiviteit die zijn reis kenmerkt. Hij is namelijk een 'speelbal van absurde krachten' (43) en het is 'zijn Noodlot' dat hem 'dwong [...] tot verder zoeken'

[450] Vgl. internationaal Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932). De nacht waaraan de roman refereert, staat in het boek onder meer symbool voor menselijke en innerlijke duisternis – de angst, donkere gedachten en nachtmerries, de 'grenzeloze moordlust' (25) van de mens, de duistere kennis die een mens daarover kan bemachtigen... Ferdinand Bardamu, die zelf waanzinnig wordt, wordt er op zijn reizen nadrukkelijk mee geconfronteerd. Over de reis naar het einde, waaraan de titel van het boek refereert, stelt hij: 'We zouden met z'n allen bij het eind komen en dan pas weten wat we nou eigenlijk in dit avontuur gezocht hadden.' (377). Het 'einde' van 'de duisternis' wordt niet toevallig vooral gelieerd aan het eeuwige 'niets' (377), aan de 'dood' (29), die het boek doordesemt.

(119). Een dergelijke aanwezigheid van hogere machten, zij het in meer parodistische vorm, vinden we ook bij Willem Brakman en Sybren Polet. In Brakmans eerder genoemde *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992) wordt verscheidene malen benadrukt dat de bestemming van de reis 'onbekend' is. De reis is gericht op het 'onbekende maar met zekerheid hooggestemde doel' (93) en wordt gestuurd door 'machten groter dan' Jason (161) – de Grote Godin bijvoorbeeld, 'de Drievoudige Moeder die over de oorsprong van het wezen heerst' (21). De onbekendheid van dat doel verhoogt het eerder beschreven zinloze karakter van de tocht. In Polets *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978) geldt iets soortgelijks voor de reis van de Griekse Leikion en zijn vader. We lezen:

> De zeilen werd gehesen. Ze voren naar open zee: dolfijnen spelend om de boeg, wijnranken rond de mast, als voortgetrokken door zeven reusachtige zeepaarden [...] (Vader Thorion, waarheen? / Ik weet niet mijn zoon, het doel is onbekend. / Waarom dat uitgevaren, vader? / Opdracht van de daimonen, Leikion, of van de daimon in mij. En hij: Welaan laten wij zien of zij bestaan.) [...]
> Maar plotseling, te midden van het straatgewoel, hield hij zijn vader staande en vroeg:
> Vader, wat is de zin van onze reis?
> En zijn vader, verslagen: Zoon Leikion, ik weet het niet. [...] De opdracht stamde van de goden, die mij bevalen te gaan reizen met mijn zoon te gaan reizen om het doel ervan te kennen.
> (252-253 & 260-261)

Dergelijk citaat laat zien dat de hogere (zo je wil, alwetende) instantie die (het leven van) de reiziger domineert, in principe zelf wel 'op de hoogte' kan zijn van de reis. Je zou de spanning tussen actieve, sturende instanties en de passieve, gestuurde reiziger op dat moment kunnen gelijkschakelen met die tussen het kennen en het niet kennen van een beweegreden.

Het onbekende doel, de passiviteit en de zinloosheid gaan nadrukkelijk hand in hand in Ivo Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951).[451] Het boek speelt zich af in de beginperiode van de Tweede Wereldoorlog. We volgen acht jongelingen, onder anderen Rom(ain) (de protagonist), Ray en de Hongaar Kraus, die ter rekruteringsreserve worden opgeroepen van het Belgische leger. Hun reis, die te voet en met de trein verloopt, gaat van Vlaanderen (Antwerpen, Ieper) naar en door Frankrijk (Lille, Rouen, Fergaise [vgl. het werkelijke Vergèze] en Avignon). Via die tocht laat de roman zien hoe de romantische hoop, het geloof (in zekerheden) en de 'ideële spankracht' (197) die eigen zijn aan de jeugd door de oorlog aangetast worden of zelfs helemaal verdwijnen. Hoewel hun beweegreden inherent passief is – 'Hun mobilisatiepapiertje [had] geen twijfel gelaten: "... zich onmiddellijk begeven naar Roeselare of Ieper"' (30) – starten de jongelingen hun militaire tocht aanvankelijk ook met een '[romantische] verwachting om het vreemde avontuur' (36). De potentiële bestemming van 'de Middellandse Zee' (34) die ze vooropstellen – een 'geestdriftig [...] vooruitzicht[...]' diep in het 'zuiden' (35) – illustreert dat al.

Al snel wordt echter het desillusionerende, onzekere en zinloze klimaat duidelijk waarin ze hun reis moeten ondernemen. Op het Ieperse plein wachten ze dagenlang 'op bevelen die niet kwamen en

[451] Aspecten van de bespreking hier kunnen teruggevonden worden in: Pierrart (2021b).

misschien wel nooit zouden komen' (30), en in het station van Rijsel 'staan ze, onmachtig en voor de zoveelste maal, op uitkijk' (38). Wanneer ze in de trein naar Frankrijk zitten, bedenkt Rom zich:

> Wie heeft hen gezegd dat ze naar de zuidkust moéten? [...] Eigenlijk weten ze absoluut nergens van, niet eens de bestemming van de trein kennen ze. Niets. Tenzij het meedogenloze vraagteken, de honderd meedogenloze vraagtekens die de ontsnappende, opkrinkelende en grillig wegslierende stoom waarschuwend aan hun venster tekent. "Naar het zuiden", heeft de blauwkiel geknikt, maar was, als je te Rijsel stond, Parijs niet evengoed het zuiden? (49)

Hun reis is uiteindelijk een 'vlucht in het ijle, zonder doel, zonder richtlijnen, zonder uitkomst' (27), waarbij ze zich bewust zijn 'van dreiging en gevaar, […] van hun onbestemdheid, hun onwetendheid, hun vertwijfeling' (101). Aan het einde van het boek blijkt zelfs dat de jongelingen officieel nooit deel hebben uitgemaakt van het Belgische leger, wat de inherente, onbegrijpelijke zinloosheid van hun tocht nog versterkt: 'Wat zijn ze hier, godnogtoe, dan eigenlijk komen doen? Wié heeft hen hierheen gesleept – en waarom?' (196)

Ter afsluiting van de onbekende beweegreden kan een variant van deze situatie genoemd worden die ik hier niet onvermeld wil laten: reizen waarbij de beweegreden van een reiziger onbekend is voor andere personages. Dat is bijvoorbeeld het geval in Wim Hazeus roman *Helm van aarde* (1970). In het boek construeert de ik-verteller 'een verhaaltje' (67) over de joodse Marc, die ooit uit Praag naar New York gevlucht is. In een brief die hij schreef aan zijn vrouw Vera beschrijft hij de aanleiding voor zijn vlucht: het is de antisemitische Polanen die hem haast dwong te 'vluchten' (149). Diezelfde Polanen heeft echter het cruciale vel van die brief vernietigd, waardoor Vera met de vraag blijft zitten: 'Waarom is Peter toch weggegaan.' (113)

Alvorens ik de derde situatie toelicht, is een beknopte uitweiding van belang met betrekking tot de tekstuele reconstructie van beweegreden. Een lezer kan beweegredenen reconstrueren aan de hand van expliciete uitspraken van reizigers en via meer impliciete, situationele aanwijzingen. De beweegredenen van personages worden vaak relatief snel in de reisroman vermeld. Zoals enkele voorbeelden al suggereerden, kan bepaalde informatie over de beweegredenen echter gedoseerd worden met het oog op plotdynamiek. In *Jacobi's tocht* (Reisel 1986) is het voor de lezer niet meteen duidelijk wat de werkelijke toedracht is van Jacobi's 'geheime-doelentocht' (7), terwijl in *Verloren zoon* (Bernlef 1997) de ware achtergrond van Robs vlucht op het cruiseschip pas mondjesmaat in de roman duidelijk wordt.

Vooral expliciete uitspraken van personages zijn richtinggevend voor de reconstructie van beweegredenen, maar dat neemt niet weg dat op dat vlak enige terughoudendheid vereist. Het is in een verhaal perfect mogelijk dat reizigers passief gestuurd worden door actoren zonder dat ze dat zelf goed beseffen of expliciet aangeven. In een uitzonderlijk geval kunnen reizigers echter ook 'bewust' bepaalde beweegredenen voor hun tocht achterhouden – de derde situatie waarop ik de aandacht wilde vestigen. We zien ze bijvoorbeeld in Vincent Van Meenens roman *Licht en geluid* (2016). In dat boek lijkt de protagonist No aanvankelijk een roadtrip door Europa te ondernemen op zoek naar een verdwenen beeldje dat hij ooit van zijn gestorven moeder heeft gekregen. 'Aan dat beeldje hangen godverdomme

de enige echte herinneringen die ik aan haar heb', lezen we (17). Al snel blijkt er echter meer achter te zitten; niet toevallig wordt de hele roman lang veelvuldig op de spanning tussen werkelijkheid en fantasie gealludeerd. Aan het einde blijkt dat No iedereen 'bedrogen' heeft (234): in werkelijkheid is hij op de vlucht omdat hij zijn vader vermoord heeft.

1.4.2. Meerdere reizen en reizigers

Mijn tweede uitbreiding heeft eveneens betrekking op de tekstuele reconstructie van beweegredenen. Ik vermeldde reeds dat één reis vaak een combinatie is van meerdere beweegredenen, en ik suggereerde bij de spanning tussen activiteit en passiviteit ook al dat meerdere reizigers samen kunnen reizen. Maar wat als er sprake is van reismultipliciteit, van meerdere reizen die door verschillende personages of hetzelfde personage ondernomen worden?

In mijn reishoofdstuk gaf ik aan dat het bij reismultipliciteit vaak interpretatief relevant is om die verschillende reizen naast elkaar te plaatsen. Niet zelden is er immers sprake van wat ik 'herhaling met variatie' genoemd heb. Die idee geldt op een concreter niveau ook voor de beweegreden: hoewel iedere reis in principe met een specifieke, andere beweegreden verbonden kan worden, vertonen de beweegredenen van verschillende reizen regelmatig ook heel wat gelijkenissen of echo's van elkaar. In Haasses *De ingewijden* (1957) bijvoorbeeld, worden alle reizigers, net als Lucas Gosschalk, op hun reizen gedreven door de paradoxale zoektocht naar (actieve) vrijheid/zelfstandigheid en (passieve) geborgenheid – iets wat ook nog uit latere besprekingen van de roman zal blijken. In *Paradijs verloren* (Nooteboom 2004) wordt Erik Zondag dan weer, net als Alma, erop uitgestuurd om aan een vorm van innerlijke, helse duisternis te ontsnappen. Zijn vriend Arnold raadt hem aan een kuuroord in Oostenrijk te bezoeken omdat hij 'aangeland [was] in die landstreek zonder duidelijk grenzen die door dichters als een duister woud omschreven wordt' (91). De titel van de roman is in dat opzicht dus veelzeggend.

In sommige imaginaire reisverhalen lijken de beweegredenen van personages echo's van elkaar, maar wordt tegelijkertijd een nadrukkelijke tegenstelling gegenereerd. Zo staat in Yasmine Allas' *Een nagelaten verhaal* (2010) Torretjes zoektocht naar de wortels van haar verleden in schril contrast met de vlucht van haar moeder, waarover het boek eveneens verhaalt en waarin identitaire wortels net gerelativeerd worden. Wanneer die laatste op het punt stond uitgehuwelijkt te worden door haar vader Diiriye, is zij immers samen met 'de Vreemdeling' op wie ze verliefd geworden was, weggereisd. 'Voor de mensen hier', zegt ze, 'ben ik altijd de dochter van Dirrirye die tot de Mardigclan behoort, maar voor hem ben ik Zeyneb. [...] Hij ziet de vrouw die ik ben en niet wat ik ben vanwege mijn afkomst.' (28) Ze kiest er dus voor 'de traditie overboord te gooien' en haar 'hart te volgen' (85). In dat opzicht gelijkt de reis van haar moeder nog het sterkst op Torretjes oorspronkelijke vertrek uit Somalië 23 jaar eerder, waarbij ook zij haar 'thuis' en 'verleden' achterliet.

De idee van herhaling-met-variatie/contrast kan ook blijken wanneer verschillende reizen van eenzelfde reiziger verhaald worden. In Auke Hulsts *Zoeklicht op het gazon* (2018) bijvoorbeeld,[452] volgen we de Amerikaanse president Richard Nixon in drie periodes, met name vlak voor of na een belangrijk historisch event: in de nacht van 9 mei 1970, net nadat de president een lastige persbriefing gehouden heeft naar aanleiding van de beruchte *Kent State Shooting*; de verkiezingsdag van 8 november 1960, waarbij Nixon in strijd met John F. Kennedy dingt naar het presidentschap; en 9 augustus 1974, vlak voor Nixons afscheidsspeech naar aanleiding van de Watergate-affaire. In het eerste deel trekt hij met zijn trouwe bediende Manolo naar het Lincoln Memorial. Het is een tocht die gestalte krijgt als een actieve vlucht uit het 'gevangenschap' (20) dat het bekleden van de presidentiële rol impliceert:

> Hij voelde zich vreemd opgetogen, bevrijd zelfs: een gekooid dier dat eindelijk was losgelaten. In de stilte van de nacht hoorde hij veiligheidsagenten in walkietalkies brullen: '*Searchlight is on the lawn*! Zoeklicht is op het gazon!' [...] Hij gebaarde dat ze moesten opdonderen – Zoeklicht zou goddomme zelf wel bepalen wat hij deed. (18).

Ook in het uitgebreide middendeel, waar Nixon nog vicepresident is, zien we een dergelijke vrijheidsvlucht uit de presidentiële, beperkende 'rol' (55), de 'publieke figuur die het collectieve idee van "presidentieel" moest belichamen' (156) en waarbij ieder 'razen [...] buiten het publieke oog [moest] gebeuren' (113). Vlak voor de bekendmaking van de verkiezingsresultaten beslist Nixon om niet naar de partijmeeting te gaan, waar er 'te veel mensen' zijn 'die geprobeerd hadden roestige mensen tussen zijn schouderbladen te planten' (51). In plaats daarvan reist hij met twee getrouwen langs enkele 'decorstukken uit een vorig leven' (55). In het korte laatste deel, tot slot, vindt geen reis plaats, maar je kan het wel in het verlengde van de vluchten uit de vorige twee delen interpreteren. Nixon zit 'opgesloten' (180) in het Witte Huis en net door de Watergate-affaire is er 'geen uitweg uit de opdoemende wildernis' (183). Veelbetekenend overweegt hij zelfmoord te plegen, 'de verboden uitweg' (179) waarmee hij hoopt dat zijn 'herinneringen' zijn 'ontzielde lichaam [zullen] ontvluchten' (180).

In Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003), tot slot, volgen we de verschillende (paratactisch aaneengeschakelde) reizen van het Italiaanse meisje Lucia: van het landgoed van Montereale naar Bologna, van daar naar Napels en later naar Venetië en Parijs; van Parijs naar Amsterdam; en uiteindelijk van de Nederlandse hoofdstad naar de Verenigde Staten. De beweegredenen van die reizen weerspiegelen steevast de centrale thematische spanning tussen de rede en het gevoel die in de roman ontwikkeld wordt. Aan het begin van het verhaal is Lucia iemand die 'niet [...] dacht met haar hoofd' maar 'alleen [wist] wat [ze] voelde' (70). Ze wordt verliefd op Giacomo Casanova wanneer die het landgoed bezoekt waar Lucia verblijft. Net als haar leermeester De Pompignac, die Lucia met lectuur van filosofen en wetenschappers in contact brengt, vertegenwoordigt Casanova opvallend genoeg vooral een redelijke invloed. Hij is iemand die eindeloos argumenteert, en 'zelfs zijn geluk nog wil beredeneren' (235). Wanneer Lucia de pokken krijgt, neemt ze bijgevolg de 'redelijke' beslissing

[452] Zie voor deze bespreking ook: Pierrart (2019b).

om haar verloving met Casanova te verbreken en op reis te gaan. ‘Door nu mijn hart te volgen’, stelt ze, ‘zou ik dus ons allebei voor altijd in het verderf storten.’ (102)

Ook de andere reizen worden in de eerste plaats met ‘rationele’ beweegredenen verbonden, al blijkt hier en daar reeds de kracht van het gevoel. Illustratief in dat opzicht is wanneer Lucia door de archeologe Zélide wordt meegenomen naar Napels. Zélide wordt weliswaar gedreven door een wetenschappelijke ‘weetgierigheid’ (116), maar draagt tegelijkertijd het belang van ‘intuïtieve kennis’ (123) – die al te vaak ‘bedolven [ligt] onder de lawine aan argumenten en redeneringen’ (123) – hoog in het vaandel. Bij Lucia’s laatste reis naar New York trekt het gevoel en ‘de intuïtie’ (174) aan het langste eind. Ze beslist er om samen met de Amerikaanse handelaar Jamieson (die met haar wil trouwen) ‘tegen de stroom in’ (235) naar de Verenigde Staten te reizen, het land van het ‘onredelijk optimisme’ (235), en op die manier te ontsnappen aan ‘het juk van de verstandelijkheid’ (235). Ze draagt een kind in haar buik – vermoedelijk van Casanova: dat kind is het ‘een product van allebei, van oud en nieuw, van hoofd en hart, en vrij daaruit straks zelf te kiezen’ (235).

1.5. Slotopmerkingen

Ik eindig mijn uiteenzetting over de beweegreden met nog twee algemene opmerkingen. De eerste heeft betrekking op de interpretatieve relevantie van de reconstructie van beweegredenen. Eerder wees ik al op het belang van de activiteit-passiviteitsdialectiek, die ik in de volgende dimensie verder uitwerk. Meer in het algemeen geldt dat beweegredenen, in het bijzonder die van de protagonist, inzicht bieden in de thema’s die een imaginair reisverhaal aansnijdt. Dat bleek reeds in Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003). Allas’ *Een nagelaten verhaal* (2010) centraliseert via Torretjes reis het belang van intersubjectieve relaties en (de wortels van/ herinneringen aan) het verleden voor die identiteit. Door haar tocht hoopt Torretje uiteindelijk ‘[zich]zelf’, ‘innerlijke rust’ en een geborgen ‘thuis’ te vinden (39). Het feit dat de initiële opzet van de reis het maken een documentaire betreft, staat echter in schril contrast met Torretjes angst en onwil zich publiekelijk ‘bloot te geven’ (251) en haar onmacht ‘zichzelf’ te zijn. Tom Lanoyes *Alles moet weg* (1988) centraliseert via Tony’s zoektocht naar geld en autonomie dan weer niet alleen de persoonlijke spanning tussen het vormgeven van een eigen identiteit tegenover de druk van anderen; het reflecteert ook in maatschappelijke zin over een andere vorm van sturing, de ideologie van het kapitalisme. ‘Mensen zijn overal hetzelfde, ze doen niets liever dan kopen’ (12), zegt Tony. De kapitalistische ideologie stoelt daarenboven op ‘begeerte’ (119), op ‘verlangen’ (119) en op een haast religieus geloof: terwijl ‘het tastbare product afwezig is’ laat het de mens ‘dromen zonder dat hij beseft dat hij droomt’ (23). Ironisch genoeg geldt dat ook voor Tony zelf, wiens reis de hele roman lang baadt in droombeelden en leugens.

Dat brengt me bij mijn tweede opmerking, die vooruitkijkt naar wat nog komen zal. De voorbeelden die ik gegeven heb, tonen immers dat de beweegreden vaak nauw verweven is (of interageert) met de andere generische dimensies die ik nog zal behandelen. Behalve de activiteit-

passiviteitsdialectiek noemde ik reeds expliciet het belang van literatuur en temporalisering, alsook de interactie tussen het problematische doel en de (im)mobiliteitsdialectiek. Indirect gaf ik daarenboven al talloze voorbeelden van reiziger-buitenstaanders – getuige bijvoorbeeld de zoektocht naar gezelschap en geborgenheid bij Haasse (*De ingewijden*), Van de Walle (*Wachtend op de dag van morgen*) en Allas (*Een nagelaten verhaal*); de eenzame vlucht bij Bernlef (*Verloren zoon*) en Hulst (*Zoeklicht op het gazon*). Het verlangen van de reizigers bij Haakman (*Liberty*) en Meeuse *(Het kraaien van de haan*) om de om de 'werkelijke' realiteit te aanschouwen, loopt reeds vooruit op de dominantie van de blik. En de kritiek op het kapitalisme in Lanoyes *Alles moet weg* kan, net als de communautaire problematiek in *Bellevue/Schoonzicht* (Peeters & Vanhole), geassocieerd worden met de maatschappelijke reflectie waarvoor reisfictie een geschikt vehikel is.

Voorgaande dimensie kan als volgt worden samengevat:

Beweegreden, doel en bestemming

Algemeen:

- Beweegreden = alles wat reiziger ertoe aanzet de reis te maken ('vs.' doel en bestemming)
  - Specifieke dynamiek per tekst, maar eenheid in verscheidenheid
  - Een reis = bijna steeds meerdere beweegredenen
  - Interpretatieve relevantie: thematisch (+ activiteit-passiviteitsdialectiek)
- Interacties met andere dimensies (o.a.):
  - *Activiteit en passiviteit*: bredere dialectiek (vgl. infra)
  - *Stilstand en beweging*: problematisering doel (beweging-zonder/als-stilstand)
  - *Temporalisering*: reis gestuurd door/ gelieerd aan verleden
  - *Buitenstaander*: (eenzame) zoektocht naar gezelschap vs. (bewust) vluchten van de maatschappij
  - *Blik*: zoektocht naar visuele ervaring/ inzicht
  - *Maatschappelijke reflectie*: vgl. thematische relevantie
  - *Literatuur*: literatuur als trigger of doel

Twee tekstoverstijgende spanningen/ dialectieken:

1. *Vluchtreis*: 'weg van' (bv. *Verloren zoon*)
   en/of *Doelreis*: verlangen 'naar' object (bv. *Nooit meer slapen*), persoon (bv. geliefde in *De koning komt*) of bestemming (bv. *Na ons de monsters*)
   en/of abstract verlangen (bv. autonomie, geborgenheid, zin...)
   - Cf. belang ouder-kindrelatie (bv. *Harlekino*), verleden (bv. *Een winterreis*),...

2. *Activiteit*: innerlijke keuze (bv. *Jacobi's tocht*)
   en/of *Passiviteit*: externe sturing (i.h.b. personages/actoren, bv. *Bellevue/Schoonzicht* en *Paradijs verloren*)
   - Cf. activiteit als ontsnapping aan passiviteit (bv. *Alles moet weg*)
   - Cf. relatie tussen activiteit/zelfstandigheid en passiviteit/gemeenschap (bv. *De ingewijden*)
   - Cf. passieve cognitieve reizen en tijdreizen (bv. *Land zonder Sarah*)

Uitbreiding:

- Problematisering beweegreden/ doel/ bestemming
    - Schijnbare relativering (zinloos) doel
        > i.h.b. experimentele (NAG/PM) werk van bv. Brakman en Polet
    - Onbekende beweegreden/bestemming voor reiziger ~ innerlijke chaos en/of extreme passiviteit (bv. *De goden moeten hun getal hebben*)
        > cf. beweegreden onbekend voor medereizigers (bv. *Helm van aarde*)
    - Onbetrouwbare reiziger (bv. *Licht en geluid*)
        > cf. beweegreden en plotdynamiek (bv. *Verloren zoon*)
- Meerdere reizen: van herhaling-met-variatie naar contrast
    - Verschillende reizigers (bv. *Een nagelaten verhaal*)
    - Dezelfde reiziger (bv. *Zoeklicht op het gazon*)

Dimensie 2
De activiteit-passiviteitsdialectiek

2.1. Inleiding

In mijn vorige hoofdstuk besprak ik reeds een eerste keer de dialectiek tussen activiteit en passiviteit, die een belangrijke grondslag vormt voor (de reconstructie van) beweegredenen. Zoals heel wat voorbeelden echter al suggereerden, reikt die dialectiek verder dan louter die eerste dimensie. De spanning tussen activiteit en passiviteit doordesemt in feite het hele imaginaire reisverhaal. Anders gesteld: ik beperkte me bij de vorige dimensie vooral tot de *aanzet* van de reis, terwijl ik in deze paragraaf ook *de tocht onderweg* ter sprake zal brengen. In mijn interpretaties zal ik de twee regelmatig verzoenen.

Je zou de spanning tussen activiteit en passiviteit nog beter kunnen verwoorden als de dialectiek tussen actieve sturing/ leiden tegenover het passieve gestuurd worden/ ondergaan. Op die manier wordt duidelijk dat deze dimensie samenhangt met facetten als routebepalingen, transportatiewijzen en de invloed van verschillende reisactoren op het reisverloop. In het verlengde van wat ik reeds bij de beweegreden schreef, zullen we zien dat vooral de passiviteit voor het imaginaire reisverhaal van belang is. Dat betekent echter niet dat reisverhalen eenduidig met die pool (of met de andere, activiteit) geassocieerd moeten worden. Het gaat hier om een dialectiek, die 'als geheel' relevant is voor de interpretatie van het reisverhaal en waarvan de twee polen voortdurend interageren. Vooral in meer experimentele reisverhalen durven ze ook nadrukkelijk in elkaar over te vloeien.

Concreet zal ik de dialectiek bespreken vanuit drie invalhoeken die voor het imaginaire reisverhaal van belang zijn. Het zijn drie niveaus die ten dele overlappen en die in romans in ieder geval met elkaar in interactie treden:

- Het eerste facet richt zich op de relatie tussen de *agency* van de reiziger en het reisverloop. Concreet betreft het de spanning tussen enerzijds de potentiële impact van de reiziger op en diens controle over het reisverloop (met onder meer de te volgen koers) en anderzijds de confrontatie van de reiziger met onvoorziene of oncontroleerbare omstandigheden.

Aansluitend daarbij bespreek ik nog enkele andere motieven, zoals bijvoorbeeld de passieve transcendente overgave.

- Het tweede facet richt zich op de relaties tussen personages – interpersoonlijke aspecten van sturen en gestuurd worden, van handelen en ondergaan, van macht en gehoorzaamheid. Als reizigers samen reizen: wie neemt dan de leiding en wie volgt?
- Het derde facet heeft betrekking op vervoersmiddelen, en heeft in het bijzonder betrekking op de rol die personages binnen zo'n vervoersmiddel bekleden: die van (actieve) bestuurder of (passieve) passagier?

Ik stel die facetten in eerste instantie een voor een voor aan de hand van enkele internationaal-canonieke en Nederlandstalige voorbeelden. Eindigen doe ik met twee meer omvattende analyses waarin de verschillende facetten samenkomen en die de interpretatieve reikwijdte illustreren die de activiteit-passiviteitsdialectiek in de reisroman bezit.

2.2. Het reisverloop: actieve agency en passief makende omstandigheden

In het algemeen zou je de activiteit-passiviteitsdialectiek kunnen verbinden met het begrip *agency*. Kort door de bocht gesteld wordt *agency* binnen sociologisch onderzoek gedefinieerd als 'the capacity to act' (Schlosser 2019; vgl. Ahearn 1999, 12). Het concept wordt in dat verband vaak met ideeën als intentionaliteit, macht, controle, autonomie, vrijheid en het bepalen/bereiken van doelen geassocieerd (vgl. o.a. Luck & D'Inverno 1995; Ahearn 1999; Schlosser 2015; Brezina 2020; Antusch e.a. 2021). De mens wordt in het spoor van de verlichting als een autonoom, handelend subject met een vrije wil beschouwd (Williams, Gantt & Fischer 2021, 6-8). Sociologisch onderzoek toont echter dat diens *agency* beïnvloed of gelimiteerd kan worden: mensen kunnen (gedwongen worden te) gehoorzamen aan anderen, hun acties kunnen beknot worden door sociopolitieke structuren, ze kunnen een fysiek gebrek aan *agency* bezitten (een handicap), enzovoort (vgl. Timpe 2016; Antusch e.a. 2021).

Concreet geldt voor het imaginaire reisverhaal, en in het bijzonder voor dit eerste facet, dat de idee van activiteit een bepaalde *agency* suggereert. Een actieve reiziger stuurt vrij en bewust het reisverloop (bijvoorbeeld de geplande reisroute en de stopplaatsen onderweg) en heeft controle (macht) over wat er onderweg gebeurt. Hij is het die een invloed uitoefent op zijn reisomgeving en die actief handelt om (met succes) bepaalde (reis)doelen te bereiken. Passiviteit impliceert dan weer dat de reiziger geconfronteerd wordt met externe, onvoorziene, oncontroleerbare omstandigheden die het verloop van de reis beïnvloeden en die de keuze- en/of bewegingsvrijheid van de reiziger inperken (een gebrek aan *agency* dus). De reiziger ondergaat de werkelijkheid. Op die manier kan hij het gevoel hebben onderworpen te zijn aan onbeheersbare machten als het (chaotische) 'toeval', het (deterministische) 'lot' of de Goden. In tegenstelling tot het actieve handelen kan passiviteit, zeker in de naoorlogse periode,

veeleer met cognitieve processen – mijmeringen, reflecties, herinneringen – verbonden worden, alsook met de act van het waarnemen. Die tweedeling is echter niet zwart-wit te noemen (vgl. infra).
Intuïtief en vanuit een extraliteraire opvatting zou je reizen waarschijnlijk vooral met de actieve pool associëren: het veronderstelt immers een bepaalde *agency*, waarbij reizigers reisplanningen opmaken, autonoom kiezen welke locaties ze onderweg aandoen, enzovoort. Echter, onderzoekers van het non-fictionele reisverhaal, zoals Carl Thompson (2007) en Robert Burroughs (2019), laten reeds zien dat in verhalen over reizen ook gevaar en lijden prominent aanwezig kunnen zijn. Thompson bespreekt bijvoorbeeld de 19de-eeuwse 'romantic tendency to construct travel as an enterprise that ought ideally (or properly) to involve travails and misadventures' (4), terwijl Burroughs wijst op de aanwezigheid van 'risk' en 'exhileration' bij 'river journeys' (338) als Eddy L. Harris' *Mississippi Solo* (1988).

Voor het imaginaire reisverhaal is passiviteit van een nog groter belang, zelfs bij die reizen waarbij de beweegreden an sich eerder actief kan genoemd worden. Reizigers in imaginaire reisverhalen worden op hun tocht met talloze onverwachte en oncontroleerbare events geconfronteerd. Niet zelden proberen ze er actief weerstand tegen te bieden, maar de omstandigheden sturen direct of indirect het verloop van de reis, bepalen de koers en beperken de *agency* van de reiziger. Die events kunnen allerlei vormen aannemen. Reizigers kunnen problemen ervaren met transportmiddelen, (menselijke dan wel andere) obstakels op de route tegenkomen of te maken krijgen met (natuur)rampen – denk aan de beruchte aardbeving te Lissabon in Voltaires *Candide, ou l'optimisme* (1759). Ze kunnen een van hun medereizigers kwijtraken of lichamelijke dan wel mentale letsels oplopen – zoals de ziekte die Ferdinand Bardamu in Louis-Férdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932) te Afrika overvalt, waarbij hij in een vlaag van waanzin brandstichting pleegt en wegvlucht. Ze kunnen van een bepaalde locatie weggejaagd worden of er net gevangengenomen worden, of ze kunnen aangevallen worden en daardoor vluchten – zoals de tijdreiziger in H.G. Wells' *The Time Machine* (1895), die na aanval door de Morlocks het jaar 802 701 verlaat.

Ik noem drie motieven die in heel wat (oudere) internationaal-canonieke reisverhalen met dat diverse palet aan passief makende omstandigheden geassocieerd kunnen worden. Ten eerste kan de passieve sturing nauw verweven zijn met mysterieuze of 'wilde' locaties die de reiziger betreedt (vgl. Lee 2019).[453] In de inleiding alludeerde ik reeds op de (magische) avonturen en confrontaties die ridders in middeleeuwse *romances* beleefden in het bos, een plaats waar 'marvel and peril' hand in hand gaan (Saunders 1993, 57). Belangrijker nog voor de geschiedenis van het imaginaire reisverhaal – en explicieter wat de passieve sturing betreft – is de zee. 'The sea', schrijft Robert Foulke (1997, 2), 'both attracts and repels, calling us to high adventures and threatening to destroy us through its indifferent power' (vgl. Mentz 2016). De protagonisten van zeereisverhalen als de *Odysseia* (Homeros 8ste e.v.Chr), *Herzog Ernst* (Anoniem 12de eeuw) en *Gulliver's Travels* (Swift 1726) worden op zee bijvoorbeeld geconfronteerd met stormen, die hen van hun koers doen afwijken. Meer dan eens leidt dat tot een van

[453] Wanneer ik de uitdrukking 'passieve sturing' gebruik, doel ik op het passief gestuurd worden van de reiziger (vanuit het gezichtspunt van de reiziger dus).

de bekendste topoi uit de geschiedenis van het (imaginaire) reisverhaal, de schipbreuk. 'Shipwreck', schrijft Carl Thompson in *Shipwreck in Art and Literature* (2013 (red.), 1), 'has constantly shadowed humanity's efforts to master the sea. Providing a recurrent reminder of the limit of human power and ingenuity, the foundering ship has been a source of fear, fascination, and anguished contemplation for many communities.'

Ten tweede worden in de net vermelde imaginaire reisverhalen zulke rampen direct verbonden met de passieve onderwerping/overgave aan en sturing door transcendente machten: ze zijn de oorzaak van de rampspoed of bieden hoop op redding. In Swifts roman noemt Gulliver 'Fortune' zijn 'perpetual enemy' (241). Wanneer zijn schip op een handelsreis naar Oost-Indië door een storm schipbreuk lijdt, schiet er voor de reiziger niets anders op dan te zwemmen 'as Fortune directed me [...] pushed forward by Wind and Tide' (16), richting het eiland van de Lilliputters. In de *Odysseia* en het Middelhoogduitse epos *Herzog Ernst* krijgt de transcendente macht een goddelijke gestalte. De combinatie van externe sturing en goddelijke onderwerping wordt bijzonder goed geïllustreerd in de volgende scène uit *Herzog Ernst*. Ernst, de hertog van Beieren, en zijn manschappen zijn op weg naar Jeruzalem. Wanneer ze op zee een mysterieuze magnetische rots naderen, wordt hun koers noodgedwongen gewijzigd. Hun hoop aan een crash te ontkomen, leggen ze in Gods handen:

> Op de twaalfde dag [...] kwamen zij dicht genoeg bij land om een grote berg te zien, *de Magneet genoemd, waarheen het schip zich begon te bewegen*. [...] Een van de zeelieden [klom] naar de top van hun mast en herkende met afschuw de berg. Bedroefd riep hij tot de opvarenden: "Ridders, bereidt u snel voor op de eeuwigheid, want wij zullen deze plaats nooit levend verlaten. [...] *Tenzij God ons redt,* zullen we hier allemaal sterven, want *we worden ertegenaan gedreven*. U moet in uw eigen hart kijken, nagaan hoe u bent ingedruist tegen Gods wil en u in waar berouw tot hem wenden. [...] *De rots trekt in korte tijd alle met ijzeren spijkers gebouwde schepen naar zich toe,* die binnen een afstand van dertig mijl varen. Dit is geen leugen: *men hoeft er niet naar toe te sturen; men wordt ertoe gedwongen*. [...] Wij kunnen dit niet veranderen. Bid daarom dat God ons genadig moge zijn, want wij zijn al dicht bij de rots." [...] *Zij legden zich volledig in Gods handen* en volgden het bevel op om te belijden en berouw te tonen met de vurigheid die gepast is voor God. [...] *De rots trok de ridders sneller voort. Toen dreef zijn kracht het schip met zo'n kracht voort*, dat de wachtende schepen moesten wijken. Het sloeg zo hevig op de rots in, dat alle schepen tegen elkaar sloegen en hun masten steeds weer tegen elkaar botsten: vele schepen werden door de schokken in tweeën gebroken. [...] De hertog en zijn leger waren zeer bedroefd toen zij de beangstigende Dood vlak voor zich zagen staan. Toch bereikten zij levend de rots, *waaruit bleek dat God hen had geholpen*. (101-102; mijn nadruk)[454]

Zoals het fragment duidelijk maakt, worden de transcendente overgave en de ontberingen bij *Herzog Ernst* expliciet verbonden met de idee van boetedoening tijdens de reis. Ernsts zeereis omvat dan ook een combinatie van een ballingschap – ten gevolge van een geschil met zijn stiefvader Otto III, monarch van het Heilig Roomse Rijk – een kruistocht richting Jeruzalem. Daar wil hij 'boete doen' ten aanzien van God en 'zijn gunst winnen, zodat hij onze zonden kan vergeven' (82). Ook in andere christelijke

[454] De citaten uit *Herzog Ernst* betreffen mijn eigen vertaling van J.W. Thomas' en Carolyn Dussères Engelse uitgave van het epos (1979). Die is gebaseerd op de eerste volledig Duitse versie van het heldendicht, die bestempeld wordt als *Herzog Ernst B* en die dateert uit de 12de-13de eeuw. Voor historische en tekstkritische achtergronden, zie Behr (1979).

reisverhalen en pelgrimages, zoals de *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* (12de eeuw)[455] en John Bunyans *The Pilgrim's Progress* (1678) worden de oncontroleerbare events op de reis met de (passieve) boetedoening verweven. Bunyans zondige 'Christian', bijvoorbeeld, die een zware last met zich meetorst, komt onderweg niet alleen vast te zitten in 'the Slough of Dispond' (19) maar wordt ook door duivelse lieden opgesloten in de stad 'Vanity Fair' (92). Ook hier wordt de externe sturing expliciet in enkele koerswijzigingen zichtbaar, bijvoorbeeld wanneer 'Mr Worldly Wiseman' (21) en 'Flatterer' (137) Christian letterlijk en figuurlijk van het 'rechte pad' doen afdwalen.

De idee van boetedoening brengt me bij een derde punt, dat het belangrijkste is. De nadrukkelijke aanwezigheid van passiviteit en passieve sturing lijkt namelijk een negatieve connotatie te bezitten, maar de literaire werkelijkheid is genuanceerder. Meer nog, in vele canonieke imaginaire reisverhalen hebben externe invloeden en gebeurtenissen namelijk ook positieve gevolgen of kunnen ze (al dan niet binnen een of ander deterministisch, goddelijk heilsplan) een 'noodzakelijk kwaad' genoemd worden. Het zorgt er bijvoorbeeld voor dat de reiziger een of ander doel of verlangen kan bereiken. Avontuurlijke reizen zoals die van Odysseus beantwoorden aan het 'test and ordeal'-principe waarover onder meer Paul Zweig in *The Adventurer* (1974, 24) spreekt: alleen door eerst andere obstakels te overwinnen kan Odysseus uiteindelijk op Ithaka Penelope bevrijden van haar minnaars en herboren thuiskomen. Hetzelfde geldt voor het wegwassen van zonden in *The Pilgrim's Progress* en een werk als de *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*. In dat laatste reisverhaal onderneemt het hoofdpersonage, de zondige ridder Owein, een tocht door het vagevuur waar hij door demonen letterlijk van de ene marteling naar de andere wordt gesleurd – ontberingen waaraan hij telkens weet te ontsnappen door Jezus' naam te roepen. Die zuivering is de noodzakelijke 'omweg' die Owein moet nemen om een glimp op te mogen vangen van het Aards Paradijs. Een dergelijke werking van passieve sturing wordt ook zichtbaar in heel wat utopische reisverhalen, zoals die uit de verlichting richting het Zuidland. Het is immers net door stormen, schipbreuken of andere onverwachte gebeurtenissen dat reizigers de ideale gemeenschap en het Zuidland ontdekken.

Ook in naoorlogse, Nederlandstalige reisromans is de idee van passiviteit prominent aanwezig. De potentieel positieve bijklank (alsook het motief van de transcendente overgave en de wilde locatie) zijn daarbij niet verdwenen. De activiteit-passiviteitsdialectiek is echter niet zelden complexer te noemen en er zijn zeker ook negatievere/extremere representaties van passiviteit mogelijk. Twee relatief

[455] De schrijver van de *Tractatus* identificeert zich in het manuscript als 'H.', een van de 'monniken van Saltrey' (43; mijn vert.). In het verhaal onderneemt de Ierse ridder Owein, ter boetedoening voor de zonden die hij in zijn leven begaan heeft, een pelgrimstocht naar Saint Patrick's Purgatory – een pelgrimsbestemming die vandaag de dag gesitueerd is op Station Island in het Ierse Lough Derg-meer (Le Goff 1984, 198-199). Volgens de overlevering is het de heilige plaats waar Jezus aan Saint Patrick een 'ronde put' openbaarde met de boodschap 'dat eenieder die werkelijk berouw heeft en gewapend is met het ware geloof deze put zou betreden en er een dag en een nacht zou blijven, gezuiverd zou worden van al zijn levenszonden' en 'niet alleen de kwellingen zou zien van de goddelozen, maar ook [...] de vreugden van de gezegenden' (*Tractatus* 12de eeuw, 47-48; mijn vertaling). Owein neemt de proef op de som: via enkele rituelen en een kerkdeurtje weet hij het onderaardse vagevuur te bereiken. (vgl. infra)

eenduidige, zo je wil traditionele, vormen van positieve passiviteit vinden we terug in Anthony van Kampens *Incident op Corsica* (1955) en Ewald Vanvugts *Kus van lust, zaad van liefde* (1972). Bij Van Kampen reist het Nederlandse hoofdpersonage Mary Kingma naar Corsica, voor vakantie. Hoewel ze in eerste instantie haar intrek neemt in een 'Hollands Bungalowpark' (273) en toeristische uitstapjes maakt, wordt vanaf het begin 'haar blik [...] getrokken naar de donkere, harde kartelrand der bergen [...]. Ze waren niet zo ver en het moest de moeite waard zijn er eens een keer heen te gaan. [...] Achter die bergen, wat was daar? Weer nieuwe rotsen? Of valleien? Wie leefden daar eigenlijk?' (275) Wanneer ze een tour maakt met de auto, breekt de as van de wagen. Ze beslist uiteindelijk alleen te voet door de Corsicaanse maquis te trekken, die 'iets verborgens, iets ondoordringbaars, iets onbereikbaars' (312) in zich draagt. Al snel verdwaalt ze in dat 'labyrint van rotsen en maquis' (330), maar ze wordt gevonden door de herder Nikolai, die haar meeneemt naar zijn huis in de bergen. Het is door die opeenstapeling van onverwachte gebeurtenissen, door die passieve sturing dat ze 'het andere Corsica' (302) te zien krijgt, 'een lieflijk, wondermooi, achter de bergen verloren paradijs' (358). Ze zag

> het hart van Corsica. En het was een ander hart dan waarover ze had horen spreken en waarover ze had gelezen in de prospectussen van de reisbureaus. Anders ook, dan er in Calvi door de toeristen over was gesproken. Dit hart had niets te maken met de gestroomlijnde genoegens van de normale vakantieoorden, waarheen ieder seizoen de bewoners der steden op het continent stroomden. Dit hier was nog ongevormd, ruw, primitief. Het was de wereld der herders. [...] Het was een nieuwe wereld. Haar eigen, die andere wereld, leek haar soms eindeloos ver. De wereld van Holland, van Amsterdam. Van het norse, Moorse kantoorgebouw aan de Vijzelstraat. De ramen, de strenge meubelen, de kille stilte daar, de afgepaste uren, de witte vellen papier en de neerratelende letters van de schrijfmachine. Het leven in delen, in vakken. Het leven dat haar toen altijd goed en normaal geleken had. (374)

Kus van lust, zaad van liefde laat de positieve passiviteit op een wat andere manier zien en betrekt ze niet alleen nadrukkelijker op de figuur van de reiziger maar verbindt ze ook met het motief van de transcendente overgave. Aan het begin van het boek trekt de Indische 'Prins' Gopal weg van zijn thuisdorp, 'het paleis van de ouderlijke leemhut' (18), naar de stad. Hij is immers 'rusteloos en hongerig, en afgestoten door oude vaak holle tradities' (18). Meteen voelt hij zich wat meer een 'vrij man' (19), al beseft hij tegelijkertijd dat hij een onrustige, materialistische 'drang om te bezitten' (19) heeft – een drang waartegen het boek zich keert.[456] Wanneer Gopal in de stad Patna lepra oploopt, wordt hij 'uit de samenleving gestoten' (75) en wordt zijn *agency* sterk beknot (zo is hij 'gedwongen te bedelen voor zijn bestaan' (43)). Paradoxaal genoeg zorgt zijn ziekte er echter ook voor dat hij op een passieve manier werkelijk vrij wordt, omdat hij niet langer gedreven wordt door 'het aardse streven' (61). Hij kan/ moet het adagium van zijn vader – 'Precies wat mij toevalt, is mijn deel' (19) – nu in de praktijk brengen:

> De Prins [voelde] hoe hij eigenlijk voor het eerst in zijn leven *vrij* was. Vrij! Géen plichten om zijn arme familie in het dorp wat geld te brengen, geen ambities om voor zichzelf bezit te vergaren [...]. De omstandigheid van zijn melaatsheid bracht hem gedwongen méer vrije tijd. (43)

[456] 'Hoe méer geld en bezit, des te angstiger je bent het te verliezen', stelt de roman (205). Vandaar dat 'in India méer ogen glinsteren van plezier dan in Amerika' (205).

Nu hij 'uitsluitend verantwoordelijk [is] voor zichzelf' kan hij bovendien zijn droom om te 'reizen' (43) werkelijk waarmaken. Vanuit het hindoeïstische verlangen 'de wereld' te 'dienen' (113) – een actieve vorm van passieve overgave, als het ware – onderneemt hij 'een pelgrimstocht [...] naar vier plaatsen zowat op de vier hoeken van India's kompas' (76). Zijn trage manier van reizen wordt eveneens gekenmerkt door passiviteit en externe sturing:

> Geholpen of gehinderd door treinpolitie en kondukteurs reisde Gopal langzaam: vaak zonder kaartje uit de trein gezet. Dan kampeerde hij etmalen in de hal van een stadsstation of onder een margosa-boom op een dorpsperron; en vaak met niets om in zijn bedelkom te koken was hij aangewezen op het geluk van giften. Vanzelf leefde hij met het feit hoe uiterst weinig hij door zijn vrije wil werd geleid. De samenwerking van de omstandigheden hielden hem in leven. [...] Plannen met details maken gaf de Prins al lang op: meevloeiend met de omstandigheden dreef hij naar het Zuiden, richting Rameshwaram. (133-134)

Een dergelijke trage passiviteit lijkt het boek ook als een soort reisadvies aan de lezer te willen meegeven. Alleen wie 'rustig' en 'langer' in India blijft kan méér 'zien' dan alleen 'gebrek en ellende' (205).

Nadrukkelijker dan het eerder vermelde *Incident op Corsica* en op een wat minder positieve manier vinden we een vereniging van passiviteit en de wilde natuur in verhalen als Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) en J. Bernlefs *Verloren zoon* (1997). Dat Hermans' beroemde openingszin 'De portier is een invalide' een gebrek aan *agency* suggereert, hoeft in feite niet te verbazen. Alfred Issendorfs Noorse reis wordt immers nadrukkelijk met passieve sturing verbonden. Zijn beweegredenen, die op het eerste gezicht een actief doel voorop lijken te stellen (de zoektocht naar een meteoriet), verraden dat eigenlijk al. Enerzijds voert Issendorf het onderzoek uit van zijn promotor professor Sibbelee, die zijn 'meteorietentheorie' (108) wil bewijzen. Door Sibbelee wordt Issendorf ook naar de autoritaire Nummedal gestuurd voor luchtfoto's, een 'plan' waaronder hij niet in staat is 'uit te komen' (81). 'Ik ga op reis', concludeert Issendorf, 'als mijn leermeester mij dat aanraadt. [...] Want Sibbelee's oordeel beslist over de vraag of ik knap ben of niet, of ik carrière zal maken dan wel mislukken. Ik had onmogelijk kunnen beginnen met hem tegen te spreken.' (210) Anderzijds is Issendorf door zijn moeder 'opgevoed in het denkbeeld' dat hij 'de carrière' die zijn vader 'niet heeft kunnen afmaken, moet voltooien' (107). Zijn vader was een 'veelbelovend botanicus', die toen Issendorf zeven jaar was tijdens een expeditie in Zwitserland 'verongelukt' en 'in een spleet gevallen [is]' (107). Zijn moeder wilde niet dat hij fluitist werd, maar wel dat hij 'een soort revanche op het noodlot' (111).

Issendorf zelf wil dat er 'nooit iets misgaa[t]. Dingen laten slingeren, onvoorbereid in situaties terechtkomen, met je mond vol tanden staan, grotere gruwel ken ik niet' (43). Zijn actieve, illusionaire 'doorzettingsvermogen' (292) komt echter te staan tegenover de passief makende realiteit. In tegenstelling tot zijn reisgezellen voelt hij zich naarmate de tocht vordert 'de klungel uit de lage modderlanden' (225) die in het barre landschap geconfronteerd wordt met slapeloze nachten, muggen en 'een soort specifiek gemiddelde van ellende' (225). Onderweg raakt hij ook zijn gezellen en zijn kompas kwijt, en verdwaalt hij – 'Ik verdwaal altijd, overal.' (36) Na een fysieke en mentale

uitputtingsslag en beseffende dat hij 'in alles weerloos, machteloos en vervangbaar [is] als een atoom' (288) keert hij terug naar huis met 'geen enkel bewijs voor de hypothese die ik bewijzen moest' (318). Issendorfs mislukte expeditie wordt op die manier symbool voor de 'volstrekte nietigheid' (257) van de mens, die weliswaar probeert zich 'uit zijn kosmische element te verlossen' (15) maar vaak op 'het einde van zijn mogelijkheden' (257) stuit.[457]

Ook in *Verloren zoon* wordt een zoon geconfronteerd met de limieten van zijn capaciteiten. In het vorige hoofdstuk zagen we al dat Rob Noordhoek van huis wegvluchtte nadat hij te weten gekomen was dat zijn vader niet zijn echte vader was. Het cruiseschip waarop hij zich aan het begin van het boek bevindt, komt echter in een storm terecht, waarbij 'een stormvlaag' hem 'op[tilt]', hij 'overboord' slaat (12) en aanspoelt op een onbewoond eiland. Zoals de naam van de protagonist al deed vermoeden, is het boek dan ook een robinsonade. Verscheidene malen wordt expliciet aan *Robinson Crusoe* (1719) gerefereerd. In tegenstelling echter tot Defoe's protagonist, die door zijn gedwongen isolement tot een echte 'doe-het-zelver' (81) uitgroeide – positieve passieve sturing – is de regisseur Rob niet alleen 'verlamd door het besef alleen te zijn' (81) maar ook 'te onhandig om iets aan zijn situatie te veranderen' (81). Terwijl Robinson Crusoe erin slaagde zijn papegaai te leren spreken,[458] weigert Robs papegaai, die hij toepasselijk 'Vrijdag' gedoopt heeft en die Frans spreekt ('Merde', 'Garçon, garçon, taxi!', 'Perpetuel'), zijn Nederlands te imiteren.[459]

Robs gebrek aan *agency* vindt niet alleen een echo in de denkbeelden van zijn vader – die geloofde dat 'een vrije wil' niet 'bestond' en slechts 'een variant van de goddelijke bestiering' (132) was – maar ook in de geschiedenis van het eiland: in het verleden blijken er namelijk diverse slaven door de West-Indische Compagnie vanaf het eiland naar Amerika 'geëxporteerd' (149) te zijn. Robs passiviteit wordt daarenboven versterkt door het vertelperspectief. Hij is namelijk niet de enige focalisator in de roman en wordt regelmatig het gefocaliseerde, 'passieve' object – een extern, passief makend perspectief dat we in wat volgt nog vaker zullen zien terugkomen:

> De drenkeling bevond zich in de Golfstroom. Dat werd zijn redding. Waar de boomstam vandaan kwam weet niemand. Hij doemde plotseling naast hem op. Hij greep hem vast, klemde zijn benen eromheen. Hij wist maar één ding. Vasthouden. (14)

Het perspectief komt daarbij onder meer ook bij het eiland zelf te liggen:

> Dit was wat het eiland zag. Een man in een aan flarden gescheurd wit overhemd en een zwarte broek, zich aan een boomstam vastklampend als een klein kind aan zijn moeder. [...] Voor het land was het een opmerkelijke gebeurtenis. Het was tien jaar geleden dat er voor het laatst mensen op hem hadden gelopen. (14)

[457] Issendorf zelf ziet zijn reis bovendien als een ietwat cynische metafoor voor het leven. 'Ik heb tot dusver ondervonden', zegt hij, 'dat op deze tocht niets voortdurend erger wordt dan het al is. [...] Net als altijd in het leven, een soort specifiek gemiddelde van ellende.' (224)

[458] Zie bijvoorbeeld Defoe (2007, 102): 'I diverted my self with talking to my Parrot, and teaching him to Speak, and I quickly learn'd him to know his own Name, and at last to speak it out pretty loud P O L L, which was the first Word I ever heard spoken in the Island by any Mouth but my own.'

[459] In mijn bijdrage over de naoorlogse robinsonade voor het *Jaarboek de Achttiende Eeuw* (Pierrart 2019a) werk ik die taalthematiek in Bernlefs roman (en andere Nederlandstalige robinsonades) verder uit. Delen van deze en volgende alinea werden eveneens in dat artikel uitgewerkt.

Terwijl Robs lichamelijke toestand verslechtert – 'Hij kon zijn lichaam het bevel geven het been te bewegen [...] maar er gebeurde niets (180) – bidt hij tot Maria, van wie Rob een gebroken beeld ('Madonna zonder arm', 160) in het kerkje op het eiland heeft aangetroffen. 'Woorden zoeken' nu eenmaal 'een richting, zelfs als er niemand is tot wie je ze kunt richten' (160). Net daarom beslist Rob ook om 'de kracht van het alfabet' (188) op 'actieve' wijze in te zetten en brieven te schrijven aan Suzan. Zij is een actrice uit een van zijn vroegere toneelstukken, 'Bevel is bevel!' (!), en van haar heeft hij toevallig een kartonnen reclamesilhouet op het eiland aangetroffen. Het is door die briefwisseling dat hij zijn eigen gedachten, herinneringen, verleden 'als een gestructureerd geheel' (144) vorm kan geven, waarbij het schrijven 'als het uitwerpen van een anker' (165) is. De slotscène combineert die 'mentale' activiteit en passiviteit: in gedachten trekt Rob met zijn 'woorden [...] [z]ijn lichaam voort' (187) naar een schip op zee waardoor hij gered wordt; in werkelijkheid 'ziet' het eiland een (gestorven?) 'man, met zijn middel over een wit uitgeslagen boomstam hangend, zijn gezicht in het golvende water, zijn benen wijd gespreid in het zand' (189). De zee wordt daarbij trouwens verbonden met 'de eenarmige Madonna' (123). Het opgenomen worden in zee wordt zo een terugkeer naar de (baar)moeder:

> Madonna zonder arm, die mij opneemt nu, onder haar rokken, waar het warm is als in een bad. Ik voel de handen, de vrouwen- en meisjeshanden die mij schoonspoelen tot ik blinkend en glanzend aan boord wordt getild, aan boord waar het feest al in volle gang is. [...] Ik voel de zachte handen die mij optillen, weer laten zakken, optillen tot in de handen van mamma, die mij voorzichtig neerleggen in de wieg die mijn eindbestemming is. (188-189)[460]

In Stefan Popa's reisroman *De verovering van Vlaanderen* (2016) komt actieve dadendrang eveneens nadrukkelijk tegenover passieve sturing te staan, al gaat de protagonist er wel op een erg eigenzinnige manier mee om. In de roman onderneemt de Nederlander Alco van Puffelen een tocht langs allerlei Vlaamse steden. Dat doet hij hoofdzakelijk vanuit twee beweegredenen, die een sterke (drang naar) activiteit en *agency* suggereren. Enerzijds wil hij in de voetsporen treden van zijn 16de-eeuwse voorvader Adriaen Jans, die tijdens de Val van Antwerpen vocht voor de Verenigde Habsburgse Nederlanden. In Vlaanderen wil Alco dan ook pleiten voor een hereniging van Vlaanderen en Nederland. Anderzijds voelt hij zich in Amsterdam 'een gevangene van [z]ijn vader, [z]ijn opvoeding, van [z]ijn monetaire mogelijkheden' (15). Hij wil 'ontsnappen' (15) en met zijn tocht dus niet alleen maatschappelijke grenzen, maar ook de persoonlijke grenzen van zijn 'gevangenschap' (415) doorbreken.

Alco voelt zich een soort Messias, iemand die 'heers[t] [...] over levens in de toekomstige tijd' en 'mensen' brengt 'van een beginpunt naar het punt waar ze willen en vooral moeten wezen' (182). Op zijn picareske tocht, die als een hedendaagse versie van Cervantes' *Don Quixote* (1605) gestalte krijgt,[461]

[460] Op zijn zoektocht naar de waarheid over zijn vader ontmoet Rob een figuur die stelt dat mensen 'hun hele leven terugverlangen naar hun vader en moeder, naar gehoorzaamheid, straf en boete' (133)

[461] De roman alludeert verscheidene malen op Cervantes' boek, bijvoorbeeld via de aanwezigheid van 'windmolens' (47) en Alco's vroegere Vlaamse 'vakantieliefde' Shanna, waarvan hij stelling beweert dat '[z]ijn huidige queeste' er niet door 'ingegeven' is (127). Op de figuur van Stan, die Alco's reisgezel, 'schildknaap' (77) en Sancho Panza is, kom ik verderop terug.

wordt de dadendrang van de ‘ridder’ (218) evenwel voortdurend afgewisseld met passieve sturing. In Mechelen moet Alco bijvoorbeeld vluchten voor de politie, en in Duinkerke wordt hij zelfs aangehouden. Niet toevallig stelt hij: ‘Ik leid. Ik lijd.’ (109) Het feit dat Alco’s vader hem ooit de schuld heeft gegeven van het vertrek van hun moeder, zorgt ervoor dat de passieve sturing ook de bijklank krijgt van een ‘straf’ voor de ‘schuld’ van de zoon (415).

Dat neemt niet weg dat de idealistische Alco de passieve sturing regelmatig op een erg verbeeldingsrijke en soms ook absurd positieve wijze interpreteert. Wanneer hij op het Antwerpse Sint-Jansplein ‘zelfverzekerd’ (95) op een podium klimt (dat voor een ander evenement bestemd is) en zijn pleidooi voor de Verenigde Nederlanden houdt, interpreteert hij ‘de uitroepen van walging’ en ‘protest’ als een begin van de revolutie (98), en wanneer hij vervolgens door bewakers (onder luid applaus) van het podium wordt gesleurd, meent hij: ‘De twee heren tillen me een beetje op, zodat ik me niet hoef in te spannen na een dergelijke redekunstig meesterwerkje.’ (100) Zijn uiteindelijke vlucht uit Antwerpen vat hij veelzeggend als volgt samen: ‘Het heeft niets met willen te maken: we moeten door. Het vuur in Antwerpen is reeds ontbrand.’ (126) Wanneer hij in de bus naar Wiekevorst de buschauffeur Herman overstelpt met zijn praatjes en uit de bus wordt gezet, meent hij dan weer dat Herman hem gered heeft van de ‘vijand’ (191) en concludeert hij: ‘We zijn niet in Wiekevorst. We zijn waar we moeten zijn. Met dank aan Herman.’ (193)

Pas naar het einde van de roman toe volgt enige ontnuchtering. In Brussel, dat een bewijs is dat ‘Vlaanderen [...] niet langer tot de Nederlanden [behoort]’ (400), moet Alco de strijd staken. ‘Tot eigen scha en schande’, lezen we, ‘moet ik toegeven dat het niet gelukt is. Ik geef op, nu wel. Vader heeft gelijk. Ik ben niets.’ (400) Toch eindigt de roman enigszins positief en actief, waarbij net als bij Bernlef de kracht van taal zich laat gelden. Alco stelt zich immers als doel ‘de gebroken Nederlanden heel’ te schrijven (422) met behulp van literatuur: ‘Dit boek is mijn pijl, gedompeld in de jus der urgentie, afgeschoten op mijn Nederland en mijn Vlaanderen. Mijn schicht die landen doet verzoenen.’ (423)

Een extreem gebrek aan *agency* zien we in Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010). De roman is, zoals vermeld, een tijdreisverhaal. Bij tijdreizen naar het verleden krijgt de dialectiek tussen activiteit en passiviteit steevast op een bijzonder intrigerende manier gestalte. In zulke tijdreisverhalen beslaat de *agency* van de reiziger immers twee aspecten. Enerzijds is er de algemene vraag of die reiziger kan terugkeren naar het heden (een kwestie die ook voor reizen naar de toekomst van belang is). Anderzijds rijst bij tijdreizen naar het verleden de vraag of de tijdreiziger de geschiedenis kan wijzigen.[462] Er zijn in dat opzicht twee ‘wereldbeelden’ mogelijk, die elk op hun eigen manier de idee van passiviteit implementeren. Het sterkst is dat het geval bij een deterministisch, ordelijk wereldbeeld: op dat moment is er één tijdlijn, ‘de’ geschiedenis, waaraan geen wijzigingen meer gebracht kunnen worden. Daardoor wordt de idee van de vrije wil ondermijnd (vgl. Tognazzini 2016). Binnen een kwantumfysisch, chaotisch wereldbeeld kan de tijdreiziger de geschiedenis wel wijzigen, maar daarmee

[462] Het tijdverloop is dan als het ware de pendant van het spatiale reisverloop.

wordt een nieuwe tijdlijn gecreëerd. Indien hij ingrijpt, kan de reiziger dus nooit meer terugkeren naar zijn eigen heden.[463]

Het is die tweede kwestie die al snel na Joe's aankomst in het verleden zijn tijdreis gaat beheersen. Hij laat zich immers 'inlijven' bij het 'gevolg' (52) van Jezus – als 'een Sancho Panza die zich op sleeptouw had laten nemen door een Don Quichot' (129). 'Door een krankzinnig toeval' wordt hij echter 'gecast in de rol van Judas' (58). Zich afvragend of hij daarom de kruisiging kan voorkomen, beseft Joe:

> Ófwel het was mogelijk om de geschiedenis te veranderen, maar dan zou ik nooit kunnen terugkeren naar de wereld waaruit ik kwam […] ófwel het was onmogelijk. Dan zou alles gaan zoals het al gegaan was. In dat geval kon ik me alleen maar medeplichtig maken aan de geschiedenis zoals die verlopen was. Alleen dan kon ik terugkeren naar de eenentwintigste eeuw die ik kende. (53)

Vanuit de overtuiging zich 'een vrij man' (118) te voelen en vanuit het verlangen Jezus te 'redden' (115), beslist hij de groep apostelen te ontvluchten. Maar ondanks die actie wordt Jezus toch opgepakt en gedood. Daardoor beseft Joe dat de evolutie gedetermineerd is: 'Hoe kon ik zo dom zijn geweest om te denken dat ik de loop der dingen een andere wending zou kunnen geven?' (126) Daarbij komt dat hij zijn 'timetraveller'-toestel (63) niet kan terugvinden, waardoor 'iedere ontsnappingsmogelijkheid' (141) tenietgedaan is en hij tot zijn dood in het verleden vastzit. Het determinisme en de dialectiek tussen activiteit en passiviteit worden trouwens ook verbonden met filosofische reflecties over zowel religie als de ontwikkeling van techniek. Die laatste noemt de roman 'een fatum waaruit geen ontsnapping mogelijk' is omdat 'de menselijke intelligentie [...] altijd op zoek [is] naar mogelijkheden om het leven naar haar hand te zetten' (61). Tijdreizen wordt beschreven als 'de technische limiet' waarop iedere variant van de geschiedenis uitdraait, waardoor 'elke mogelijke geschiedenis een vergeefse uitbraakpoging uit een zelfgecreëerde gevangenis' (61) betreft.

Vooraleer ik tot enkele slotopmerkingen overga, bespreek ik een wat uitgebreider laatste voorbeeld, van een reisroman die positieve en negatieve invullingen van passiviteit met elkaar combineert: Margaretha Fergusons *Angst op Java* (1991). In het boek reist de (bijna) zestigjarige Anna naar haar geboorteland Indonesië, waar ze tijdens de koloniale periode als blanke dochter van een Nederlandse officier woonde en waar ze tijdens de Japanse bezetting opgesloten zat in een Jappenkamp. Ze is een cultureel ambtenaar 'die zich bezighoudt met internationale culturele samenwerking' (146). In het boek zien we dan ook hoe ze in Jakarta 'brieven en pakjes' rondbrengt voor Indonesische 'vrienden van [...] vrienden' uit Nederland (19). Niettegenstaande het feit dat haar functie als 'hooggeplaatst ambtenaar met enige invloed' (191) veronderstelt dat ze een 'onafhankelijke [...] dame met enig haar op de tanden' (142) is,

[463] Zie voor een bespreking van beide 'types' tijdreisverhalen: Gomel (2010, hfst. 2 en 3). 'Within deterministic timeshapes', schrijft Gomel, 'agency is an illusion. But on the positive side, they offer the consolation of a known and fixed pattern and the absolution from the pain of moral responsibility. [...] Contingency, however, [...] is predicated on the ontological distinction between the past and the future. The past is actual, while the future is virtual.' (83)

suggereert haar rol als ‘boodschapper’ (19) reeds enige vorm van passiviteit. De passieve sturing blijkt nog sterker uit de eigenlijke beweegreden van haar reis, die verklaart waarom ze na Jakarta naar Solo reist en die een enigszins mysterieuze, transcendente, zo je wil ‘duistere’ (98) bijklank aan het boek geeft. Anna heeft in Nederland namelijk een koperen ‘meditatie-spiegel’ (45) in handen gekregen die afkomstig was uit Solo. De hele roman lang stelt Anna dat het die spiegel is die haar naar Indonesië heeft ‘gedreven’ (18; 92; 230), haar naar daar heeft ‘gebracht’ (55) en haar ‘gedwongen’ (165) heeft de reis te maken.

Voor (de verklaring van) die passieve sturing is het uitzicht van de spiegel belangrijk. In de plaats van glas bestaat hij namelijk uit ‘een dofzwart ovaal’ (18). Het is ‘een groot zwart vlak’ dat ‘je met geweld terug[trekt] naar je verleden’ (228), ‘je aanstaart en gebiedt: kijk! kijk naar jezelf, naar je niet geheelde wonden’ (228) en ‘doorzie je leven, tot het roerloos en volmaakt doorzichtig is’ (165). De reis naar Indonesië impliceert voor Anna dus een confrontatie met haar eigen verleden, dat een ‘zwart heelal van angst en woede en dood’ (221) blijkt. In Solo hoopt ze ‘verlossing’ (180) te vinden.[464] In ‘het zwart hart van Java’ (133) is volgens het mystieke geloof immers ‘een duistere verbinding [...] naar het buitenaardse’ (98) aanwezig: onder de oppervlakkige realiteit bevinden zich ‘een zwarte holte’ (83) en ‘andere werkelijkheid’ (180). Via dat zwarte gat wil Anna uit de beklemmende ‘realiteit’ (180) ‘van de wereld af, de waarheid in’ (133). In het verlengde van wat ik reeds in het vorige hoofdstuk schreef, wordt dat (al dan niet bewuste) verlangen op te gaan in een andere werkelijkheid expliciet verbonden met het ‘hunkeren’ (222) naar ‘de moederschoot’ en met de ‘vrouwelijke koestering’ (163). Dat passief makend verlangen staat tegenover de actieve afkeer van/ strijd tegen het ‘mannelijk geweld’ (163), waarop ik zo meteen terugkom.

Van Baharudin, de man bij wie Anna in Solo verblijft, leert ze dat de confrontatie met haar verleden een transcendente en passieve ‘overgave’ (89) vereist. Ze moet zich ‘onderwerp[en] aan de macht van Java’ (92) en haar verleden ‘over [zich] heen laten komen’ (91).[465] Niet toevallig baadt de gehele reis in een sfeer van passieve sturing en externe invloed. Niet alleen heeft Anna het gevoel dat ‘in Indonesië’ alles ‘je aan[raakt]’ en ‘op je af[komt]’, waarbij je ‘niets [kunt] tegenhouden’ (13-14). Ze wordt ook door diverse plaatselijke bewoners opgevangen en meegenomen op ‘excursies’. Wanneer Baharudin haar bijvoorbeeld meeneemt naar een Chinese familie, stelt Anna: ‘Ik besef nauwelijks waar we heengaan, [...] passief laat ik me meevoeren.’ (104) Aafke en Achim beslissen haar ‘mee [te] voeren’ op een ‘tocht’ (213) naar haar voormalige huis te Bandung. Onderweg laat ze zich ‘machteloos [...] meevoeren’ (170) naar het verleden, waarbij ‘de scheidsmuren tussen vroegere ervaringen en het heden [...] poreus’ worden (131). Enkele herinneringspassages krijgen daardoor iets van een cognitieve reis

[464] In het verlengde van wat we in het vorige hoofdstuk bij de onbekende beweegreden zagen, is er sprake van innerlijke chaos. Niet toevallig doet Anna ten aanzien van anderen (al dan niet naar waarheid) uitschijnen dat ze ‘[niet] weet’ (116) waarom ze in Indonesië is, maar dat ze ‘iets’ wil ‘begrijpen’ (82).
[465] Het mystieke duistere staat zo tegenover ‘het witte, het harde, het verstandelijke, het bewuste’ (230).

naar het verleden: ‘Zoetjes word ik vervoerd door de meest javaanse stad en tegelijk glijd ik door mijn indische jeugd [...] – ik ben bijna zestig en ik ben zestien.’ (83)

Hoewel de passieve overgave als oplossing naar voren wordt geschoven, is ze tegelijkertijd problematisch. Anna wil het niet met zoveel woorden toegeven, maar ze is er ‘bang’ (132) voor: haar verleden heeft immers een even duistere kant als de spiegel. Het hoeft nauwelijks te verbazen dat in dat verleden de dialectiek tussen activiteit en passiviteit een essentiële rol speelt. Vooral de idee van het ‘mannelijk geweld’ (163) dat een (maternale) ‘koestering’ (60) in de weg staat, wordt daarbij benadrukt. Een eerste reeks duistere herinneringen betreft haar Indische man Gustaaf, die vlak voor de Japanse bezetting gestorven is. Tijdens hun huwelijk heeft hij haar ‘vernederd’ (89) (hij pleegde bijvoorbeeld overspel) en heeft haar als ‘zijn bezit’ (90) beschouwd. Hoewel hij gestorven is aan zijn ‘zwak hart’ (129) voelt Anna zich een ‘moordenares’ (163). Ze heeft hem ‘doodgewenst’ (163) en had hem vlak voor zijn dood wel kunnen ‘helpen’ (237) maar heeft dat bewust niet gedaan.[466] Daarenboven kreeg de relatie met de Indische Gustaaf in eerste instantie gestalte als een vorm van verzet tegen Anna’s eigen vader. Als koloniaal en ‘symbool voor de macht die alles waarnaar [haar] emoties hunkerden, dreigde te vernietigen’ (186) veroordeelde die haar relatie met ‘een Indischman’ (131). ‘Samen met mijn woede groeide mijn passie voor Gustaaf’ (132), stelt Anna.

Een tweede reeks herinneringen betreft de gebeurtenissen tijdens de Japanse bezetting, waar Anna werd gevangengezet in het Jappenkamp. Wanneer haar in het heden verteld wordt dat ze zich moet ‘overgeven’ (89), stelt ze dan ook veelzeggend:

> Voor mij heeft die term ook nog een verschrikkelijke bijklank. In 1942 gaven we ons over aan de Japanners. Als je je overgeeft laat je alle afweer varen. Degene aan wie je je overgeeft kan alles met je doen. Weerloos ben je. Degene aan wie je je overgeeft kan je trappen, daar waar je week en kwetsbaar bent. (91)

Het probleem van de passieve overgave wordt geïllustreerd in een kernscène in het boek, waarbij Baharudin Anna meeneemt naar een museum ‘gewijd aan de mystieke openbaringen en het naleven van de guru’ (125). Niet alleen meent Anna dat dat geloof een nogal rechtlijnige opvatting van ‘goed’ en ‘kwaad’ heeft (59) – een eenduidigheid die zowel wat betreft de oorlog als haar persoonlijke schuld problematisch is; het museum blijkt ook ‘ingewijd door militairen’ (228) van het nieuwe, dictatoriale Soeharto-regime. Foto’s van die soldaten in het museum herinneren Anna op pijnlijke wijze aan ‘het geweld’ (180) uit haar verleden, waardoor de overgave ‘mislukt’.

Na dat bezoek wil Anna zo snel mogelijk uit Indonesië vertrekken – ‘Ik bleef schreeuwen: terug naar Holland! Weg van hier!’ (137). Aangezien haar vlucht niet kan gewijzigd worden, zit ze echter, net als tijdens en vlak na de Japanse bezetting,[467] in het land ‘gevangen’. Terug in Jakarta ontvangt ze

[466] Van haar jeugdvriendin Sandra leerde ze immers ‘wat je moet doen bij een hart-infarct’ (170). Wanneer Anna het lichaam van Gustaaf aantreft, roept ze uit: ‘Ik kan je helpen maar ik doe het niet! Van Sandra weet ik hoe het moet! Ik doe het niet! Ik doe het niet! Ik doe het niet!’ (237) Ook hier betreft het dus een actieve vorm van passiviteit.

[467] Vgl. haar herinnering aan de periode vlak na de bevrijding: ‘Nu in de officiële vrijheid was ik meer gevangen dan ooit. Java moest ik verlaten. Java kon ik niet verlaten. Java moest ik ontvluchten. Java hield mij vast.’ (176)

uiteindelijk een tweede meditatiespiegel van de moeder (!) van Achim, die haar alsnog met haar verleden confronteert. Zo heeft ze het gevoel dat er toch enige 'ellende' van haar is 'afgevallen' (233-234) én komt ze tot een zeker inzicht. Het is een conclusie die een extra actieve dimensie aan de passieve overgave toevoegt. 'Ik weet', zegt Anna namelijk, 'wat mijn eigen meest wezenlijke keuze is: ik kies voor de onderdrukte, net zolang tot deze op zijn beurt onderdrukker wordt', vanuit een 'woede van de machteloos onderdrukte' (201). Het is niet alleen de reden waarom ze tegen de wil van haar ouders een relatie met Gustaaf begon, maar ook waarom ze als blanke 'na de japanse tijd [...] nadrukkelijk sympathie betuigd [had] met de indonesische revolutie, tegen [haar] nederlandse landgenoten in' (21).[468]

Dat laatste punt benadrukt dat de activiteit-passiviteitsdialectiek in *Angst op Java* niet alleen nauw verweven is met persoonlijke vraagstukken en belevenissen van de reiziger, maar ook met sociopolitieke structuren en het omkeren van zulke hiërarchieën. De roman reflecteert, behalve op man-vrouwverhoudingen, ook op de relatie tussen de koloniale en de postkoloniale tijd. Iemand als Baharudin, die in de koloniale periode een voormalig 'inlander' (98) was, leidt nu de Hollandse Anna door Indonesië, maar wordt eveneens zelf 'vernederd [...] door een man die nu meer macht heeft dan hij, en vroeger minder' (119). Tegelijkertijd lijkt het onderdrukkende Soeharto-regime toch ook weer niet zo heel verschillend van het koloniale bewind. Blijft Anna bovendien, niettegenstaande haar passiviteit, ook geen 'macht- want geldhebber' die in staat is 'vanaf de andere kant van de aardbol' naar Indonesië te 'reizen' (16) en die handig gebruikmaakt van de arme bacakrijders in Indonesië, 'vaak jonge boeren die van hun landbouwgrond zijn verdreven' (38)?

Die laatste verwevenheid tussen het vraagstuk van de persoonlijk *agency* en de maatschappelijke activiteit-passiviteitsdialectiek zou voor het gehele imaginaire reisverhaal veralgemeend kunnen worden. Het hangt in bredere zin samen met de micro-macrodialectiek die voor het genre van de reisroman belangrijk is. In reisromans krijgt de spanning tussen activiteit en passiviteit niet zelden ook gestalte op een maatschappelijk niveau: in de sturing door sociopolitieke structuren en machthebbers (vgl. *Angst op Java*), in het gebrek aan *agency* van bepaalde bevolkingsgroepen (vgl. de slaven in *Verloren zoon*), in de algemene nietigheid van de mens (vgl. *Nooit meer slapen*), in de invloed van technologie (vgl. *Het kraaien van de haan*) of specifieke vormen van religie (vgl. *Kus van lust, zaad van liefde*), enzovoort. Ik bespreek die maatschappelijke reflectie van het imaginaire reisverhaal uitgebreid in een latere dimensie, maar ze zal ook in andere voorbeelden nog weerklinken.

Om dit facet af te sluiten, wil ik graag nog op de relatie/interactie wijzen tussen de activiteit-passiviteitsdialectiek en twee andere generische dimensies die ik later nog bespreek: de temporalisering en de blik. De relatie tussen activiteit/passiviteit en temporalisering kan in de eerste plaats verbonden

[468] Daarbij komt dat Anna zelf overspel pleegde met Najib, 'een inlander die vurig nationalist was' (92) en collaboreerde tijdens de Japanse bezetting. Het zijn immers de inlanders waarvoor Gustaaf 'verachting' koestert (131).

worden met wat ik eerder al de vernietigende kracht van de tijd – of nog beter: de tijdstroom – noemde.[469] Binnen de traditionele lineaire opvatting van de tijd stroomt het leven als een rechtlijnige rivier van een begin (op het niveau van het persoonlijke leven de geboorte; op het niveau van de geschiedenis bijvoorbeeld de Schepping) naar een zeker einde (de dood; de Eindtijd). Onderweg krijgt de temporele dynamiek gestalte in een proces van voortdurende én onomkeerbare verandering. Dat impliceert de passiviteit van de mens, die tegen de kracht van de tijdstroom weinig kan beginnen en bijvoorbeeld geconfronteerd wordt met tijdelijkheid, veranderingen en verlies.

Dergelijke ideeën staan centraal in Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991). Wanneer de protagonist Herman Mussert voor het slapengaan te Amsterdam een foto ziet van de ruimtesonde *Voyager*, wordt hij geconfronteerd met de 'vernederende nietigheid' (17) van de mens, die 'onderworpen' is 'aan het rijmloze toeval' (25). Er overvalt hem een existentiële angst voor de dood, een 'fysieke angst dat ik van de aarde, die daar zo los en onbeschermd in de ruimte hing, af zou vallen' en die hij beschrijft als een 'vloedgolf' (21). Wanneer hij wat later 'wakker' wordt in een hotelkamer in Lissabon, meent hij dat het die 'grote, zwelgende golf' is – waartegen hij als menselijke, 'povere zwemmer [...] geen verweer had' (48) – die hem daar had 'neergelegd' (18). De metafoor van de golf doet denken aan de onomkeerbare tijdstroom. Niet toevallig blijkt Mussert in het verleden al in het hotel te Lissabon verbleven te hebben met zijn voormalige minnares Maria Zeinstra, en wordt hij op zijn reis door Lissabon nadrukkelijk geconfronteerd met het verlies van zijn geliefden – niet alleen Zeinstra maar ook zijn favoriete, gestorven studente Lisa d'India. 'Time corrupts all. What has it not made worse?', staat er (56). Wanneer Mussert het restaurant bezoekt waar hij ooit met Zeinstra geweest is, lezen we:

> Ik ging zitten waar ik met haar gezeten had en riep de gedachten aan haar op, maar zij kwam niet, alles wat er om mij heen hing was een waaier van onmachtige woorden, die nog één keer de kleur van haar haar wilden benoemen [...] Wat ik ook deed, de plaats naast me bleef leeg. (47)

Enkel de herinnering biedt, zoals Nooteboom aangeeft, een 'uitstel van de metamorfose' (38), omdat ze de lineaire tijdstroom even kan omdraaien en het afwezige verleden weer tot leven kan wekken – zij het dan op een tijdelijke, vluchtige manier. Zoals we al in *Angst op Java* (Ferguson 1991) zagen, hebben zulke herinneringen niet zelden iets passiefs, omdat ze de reiziger overvallen – al dan niet doordat die zich op een bepaalde 'triggerende' locatie begeeft. Dat neemt niet weg dat personages ook actiever hun verleden in ogenschouw kunnen nemen – denk aan Bernlefs *Verloren zoon* (1997) – of herinneringen kunnen oproepen. Zo spreekt Nooteboom kenmerkend over 'het werk van de herinnering' (23): Mussert wil dan ook koste wat het kost zijn herinneringen terugroepen en op die manier zijn verleden weer tot leven wekken én verwerken.[470]

Tegenover het actieve handelen zou je eveneens de blik, de passieve waarneming, kunnen plaatsen. In sommige imaginaire reisverhalen wordt die spanning tussen actief handelen en passief

[469] Voor volgende uiteenzetting, zie: Pierrart (2017c) en Pierrart (2020b).
[470] Voorgaande uiteenzetting werd verder uitgewerkt in: Pierrart (2020).

waarnemen op scherp gesteld. Dat is bijvoorbeeld het geval in Ilja Leonard Pfeijffers *Rupert. Een bekentenis* (2002), een fascinerende variant van een cognitief reisverhaal.[471] Zoals de ondertitel suggereert, is het verhaal opgebouwd als een 'bekentenis': de hele roman lang beschrijft Rupert aan de 'leden van de jury' (15) een 'mentale wandeling' (16) door de fictieve stad Steppoli 'langs de plaatsen van [z]ijn geheugen' (17). De 'bestemming' van die herinneringstocht is de 'duistere, verdoemde steeg in de wijk Minair' (16) waar een vrouw brutaal verkracht is – een daad waarvan Rupert beschuldigd wordt omdat hij erbij aanwezig was.

Met het oog op die beschuldiging beschrijft Rupert zich in het boek nadrukkelijk als iemand met een 'gebrek aan daadkracht' (58), die zich vooral in de 'rol van toeschouwer' (156) wentelt. Niet alleen zwerft hij al kijkend door de stad; ook als hij over zijn relatie met Mira vertelt, karakteriseert hij zichzelf als een passieveling. Het is Mira die in de relatie het initiatief neemt: 'Komt er nog wat van, koene ridder? Geef me een lekkere tongzoen. Ik heb zin om met je naar bed te gaan.' (42) Rupert zelf heeft dan weer last van erectiestoornissen, die hij ervaart als een helse 'marteling' (32). Door die teleurstelling in bed bedriegt Mira Rupert bovendien met zijn vriend Benno, waardoor de passieve Rupert zich als 'gegeseld door zweepslagen' (129) voelt.

Ten aanzien van de jury stelt Rupert dat hij aan het einde van zijn 'helse zwerftocht door het labyrint van Minair' (155) vanachter een standbeeld getuige is geweest van de groepsverkrachting van de vrouw. Hij is een 'toeschouwer, geen dader' (170). De eigenlijke beschrijving van die laatste tocht problematiseert echter die verklaring. Ze krijgt namelijk gestalte als een actief betreden van Mira's lichaam, dat hij 'als stadplattegrond' (142) gebruikt. Hij steekt ter hoogte van haar 'billen […] het plein over', waarna hij afdaalt 'in haar onderrug, waar ze kleine pluisjes haar heeft die onzichtbaar zijn als de herinnering aan een zomerbries. En ze kreunt als ik haar daar streel en ze krult zich naar mij toe' (143). Rupert tast dus het lichaam van Mira/de stad af en dringt verder in haar door. 'Als de stad hier ondoorgrondelijk was als een levend wezen,' stelt hij, 'dan moest ik haar als een vrouw betasten.' (142)

Meer in het algemeen zorgt de roman ervoor dat Ruperts verklaring ambigu wordt, omdat het onderscheid tussen het actieve handelen en passieve kijken, tussen 'acteur en toeschouwer' (72) vervaagt. Essentieel daarvoor is de fantasie: in de roman blijkt namelijk hoe Rupert in zijn gedachten 'Rupert de Maagdendwinger' (37) en 'Rupert de Veroveraar' (39) wordt, 'een stoere echte man van een man' (46) die 'de kunst der verovering' (38) onder de knie heeft. Op die manier is Rupert dus zowel actief als passief, zowel observator als dader. Het is een vervloeiing van activiteit en passiviteit die we ook in verderop nog zullen zien terugkomen, vooral dan in meer experimentele of postmoderne reisverhalen.

[471] Het boek is niet toevallig een moderne hellevaart. Voor een volledige analyse, waarin delen van onderstaande paragraaf verwerkt worden, zie Pierrart (2019).

2.3. Personagerelaties: actieve leiders en passieve volgers

Zoals sommige voorbeelden uit de vorige paragraaf al suggereerden, is de activiteit-passiviteitsdialectiek in een reisroman niet alleen vervlochten met de interactie tussen de *agency* van de reiziger en het reisverloop. Ze krijgt ook gestalte in de relaties tussen personages onderling en de rollen die die personages bekleden, zoals bij Jezus en Joe, Rupert en Mira, Issendorf en Sibbelee/Nummedal/zijn moeder, Anna en Baharudin. In het bijzonder geldt dat voor figuren die op een of andere manier samen (een deel van) een tocht afleggen. De dynamiek tussen reizigers kan dan beschreven worden in termen van personages die sturen/leiden en beslissingen nemen over het reisverloop en de reisroute, en personages die door die leiders gestuurd worden. Dat betekent evenwel niet dat de dialectiek louter tot reizende figuren beperkt hoeft te blijven. Niet zelden wordt ze in reisromans uitgezaaid over (de relaties tussen de reiziger en) andere figuren. Zo stipte ik bijvoorbeeld al de verhouding tussen reizigers en hun ouders aan. Ook de transcendente machten uit de vorige paragraaf zou je tot op zekere hoogte als sturende 'personages' kunnen beschouwen – niet toevallig krijgen sommige personages die leiden/sturen een metaforische-goddelijke aanschijn.

Ik voeg daar meteen nog drie andere kanttekeningen aan toe. Ten eerste hoeven personages niet de hele roman lang dezelfde rol op zich te nemen en hun actieve/passieve rol hoeft ook niet zwart-wit te zijn. Wanneer twee reizigers samen reizen kan een figuur die de instigator van de reis is zich onderweg dus passief onderwerpen aan zijn medereiziger. Dat neemt niet weg dat in vele gevallen de personageverhoudingen bij de beweegreden en de tocht onderweg onveranderd blijven. Meer in het algemeen geldt, ten tweede, dat verhoudingen tussen personages complex kunnen zijn en dat een figuur zowel een andere reiziger kan sturen als zelf gestuurd kan worden – door andere personages of door externe omstandigheden/God/... Zo kan een zekere hiërarchische structuur in de roman ontstaan. Ten slotte geldt, net als in de vorige paragraaf, dat de personagerollen verschillende connotaties kunnen krijgen. In sommige gevallen worden machtsrelaties als problematisch ervaren; op andere momenten kan een reiziger zich net bewust onderwerpen aan een andere figuur, bijvoorbeeld vanuit een verlangen naar zekerheid of gezelschap.

De meest voor de hand liggende figuur om de sociale dialectiek tussen sturen en gestuurd worden mee te verbinden, is die van de 'gids'. Het begrip zou je op verschillende manieren kunnen definiëren. Van Dale (2022) spreekt in een letterlijke betekenis van een 'leidsman of -vrouw, m.n. iem. die er zijn beroep van maakt reizigers de weg te wijzen', alsook van een figuurlijke 'mentor' en 'raadgever'.[472] In het contemporaine onderzoek naar reispraktijken duikt de idee van de gids onder meer op binnen de *tourism studies*. In zijn bijdrage 'The Tourist Guide. The Origins, Structure and Dynamics of a Role' (1985) definieert Erik Cohen de moderne (toeristische) gids vanuit twee sociale rollen die veel ouder zijn, en

[472] Daarnaast kan de idee van de 'gids' ook met objecten (reisgidsen) geassocieerd worden (vgl. Sparke 2012, 89). Ik beperk me hier tot personages; de rol van teksten en literatuur behandel ik later in dit proefschrift.

waarin de definities uit Van Dale meeklinken: 'the pathfinder [...], the geographical guide who leads the way through an environment in which his followers lack orientation' (7), en 'the role of the mentor or personal tutor or spiritual advisor' (8) – die onder meer bij religieuze pelgrimages ook een geografische rol kan opnemen. De moderne gids combineert volgens Cohen aspecten van beide rollen, wat zich vertaalt in twee aspecten. Ten eerste is er een 'leadership sphere' (11) – de gids als diegene die de weg wijst (vgl. Sparke 2012, 88-89). Dat suggereert een sterke vorm van actieve sturing, al merkt Cohen op dat de toeristische gids in essentie (ook) een 'boundary role' (22) vervult. Hij moet gehoorzamen aan zijn werkgever, en wordt ingehuurd door reizigers (vaak van een hogere sociale status) 'to render a service' (23), waardoor 'conflicts between guides and their clients may well turn into personal power contests' (23). Dat sluit aan bij een tweede aspecten, de 'mediatory sphere' (13). De gids is een figuur die zich tussen diverse actoren en locaties beweegt en als 'middleman' optreedt 'between his party and the local population, sites and institutions' (13). Ook Michèle Gellereau (2005, 19) benadrukt dat gidsfiguren 'acteurs de la médiation' zijn.

Ikzelf hanteer het concept van de gids wat breder dan die louter toeristische opvatting, maar wel in het verlengde van Cohens tweevoudige functie. Gidsen zijn figuren die op een of andere manier gelieerd zijn aan en vertrouwd zijn met een bepaalde locatie die de reiziger betreedt. Aangezien die reiziger in zo'n geval vaak zelf niet met de bereisde wereld vertrouwd is, 'begeleidt' de gids hem of haar.[473] Dat impliceert in principe een actief-passiefverhouding, al is het belangrijk Cohens *caveat* in het achterhoofd te houden. Sowieso kunnen de leiderscapaciteiten van gidsfiguren in de naoorlogse literatuur expliciet of impliciet ter discussie komen te staan. De act van het begeleiden kan op twee manieren gestalte krijgen. Enerzijds is er een erg nadrukkelijke wijze. In dat geval is de gids een figuur die de reiziger als het ware bij de hand neemt in een voor hem onbekende bereisde wereld en er hem of haar doorheen leidt. In een minder nadrukkelijke variant is de gids een bewoner van een bepaalde plaats, die de reiziger weliswaar informatie verschaft over het gebied waar hij zich bevindt en hem af en toe naar locaties meevoert, maar een minder spatiaal-(rond)leidende functie heeft.

Wat die tweede versie betreft kan je denken aan de eerdere figuur van Baharudin in *Angst op Java* (Ferguson 1991). In Willem Brakmans *De gelukzaligen* (1997) is er de oud-professor en schilder Koperlith. De roman verhaalt over de depressieve protagonist Potter die door zijn huisdokter naar een (wadden)eiland gestuurd wordt ('waai maar eens goed uit aan zee' (7)). Bij aankomst wordt hij ontvangen door de drank- en gokverslaafde Koperlith, bij wie hij even verblijft, die hem mee uit eten neemt en die hem ook naar zijn volgende verblijfsadres voert: 'Picasso wilde van geen wijken weten en zanikte net zo lang tot ze over straat liepen met de koffer achterop de fiets.' (26) Dat Potter het gezelschap en de sturing van Koperlith maar matig kan appreciëren, heeft vooral te maken met zijn 'behoefte [...] om alleen te zijn' (16). Op zijn eentje en zonder gids kan Potter immers 'dwalen over het

[473] De figuur van de gids hangt op die manier nauw samen met de generische dimensie van de buitenstaander. Ik kom daar, wanneer ik die dimensie behandel, op terug.

eiland' (142), wat hem een 'grote beeldende kracht' geeft 'als ontstond in hem het absolute beeld' (142) van dingen, zoals 'het beeld van de vrouw' (142).[474]

Wat de meer nadrukkelijke gidsvariant betreft kan je internationaal-canoniek denken aan gidsfiguren als Vergilius, Beatrice en Bernardus van Clairvaux, die Dante door het hiernamaals leiden in *La Divina Commedia* (1320). Voorts zijn er de gidsfiguren uit de utopische/dystopische/satirische reisverhalen uit de verlichting, zoals de 'Garbon' Kascha, die Juan de Posos rondleidt op het eiland Krinke Kesmes in Smeeks' gelijknamig roman (1706).[475] Bij de zondige Dante heeft Vergilius duidelijk een actieve, sturende rol, waaraan Dante zich onderwerpt. Die laatst noemt Vergilius behalve zijn 'gids' en 'leidsman' ook voortdurend zijn 'meester' (31); daarnaast duiken ook de bergrippen 'gebieder' (58) en zelfs 'vader' (59) op. Zoals Bart Vervaeck (2006, 192-194) aangeeft, heeft Vergilius een expliciet 'instructieve functie', die Dante informatie verschaft over de onderwereld en hem tegelijkertijd, als een 'geweten', ook 'figuurlijk [leert] zien' en tot inzicht brengt.[476]

Ook de Garbon bij Juan de Posos heeft zo'n instructieve functie: hij leidt de reiziger op het eiland rond en verschaft hem informatie over de opvoeding en de godsdienst op Krinke Kesmes. Op het eiland wordt hij 'aangezien' voor een 'eerlijk of rijk man' (208): hij is 'Kommandeerend Opperhoofd van de Zuid-landers' (244) aan wie 'alle sleutelen [zijn] toe betroud' (208). Wel wordt duidelijk dat hij de 'beveelen' moet 'naakome' (124) van de Gouverneur, die hem in het verhaal opvallend vaak bij zich roept – een (kritische?) weerspiegeling van de strakke bestuurlijke hiërarchie op het eiland Krinke Kesmes. Meer ook dan bij Dante en Vergilius kan Juan de Posos mee bepalen wat hij precies wil zien en weten, opdat de gids aan zijn 'nieusgierigheid' zou 'voldoen' (208). Wanneer de Garbon weggeroepen wordt, 'bragt hy' Juan de Posos 'de zeer aangename tijding dat ik door de Stad kon gaan waar 't my lust, en dewijl zijn beroep hem elders eischte, zoude hy my een Man zenden, welke zo goed *Hollands,* als hy *Spaans* sprak, om my te versellen' (159). Die meer evenwichtige relatie tussen Juan de Posos en zijn gids hangt samen met de vroegmoderne idee van handel en wederzijdse verrijking. Aan het eind van het boek wordt die verhouding expliciet zichtbaar wanneer de twee 'geschenken' (261) uitwisselen.

In de naoorlogse Nederlandstalige literatuur vinden we voorbeelden van zulke nadrukkelijke gidsfiguren vanzelfsprekend terug in een herschrijving van Dantes *Inferno*: Paul Mennes' *Kaufhaus Inferno* (1999). De hel krijgt bij Mennes, aldus de achterflap, gestalte als het 'Mekka van de consumptiemaatschappij: het koopcentrum'. Ook zijn Dante wordt door Vergilius – die deze keer de

[474] Voor een volledige bespreking van *De gelukzaligen,* zie: Pierrart (2017a).
[475] Cohen (1985, 8) verwijst zelf naar diverse 'allegoric journeys in Western literature', waarin 'mentors [...] guide the hero in both a spiritual and a geographic sense: Virgil and Beatrice in Dante's *Divine Comedy*, the Interpreter in Bunyan's *Pilgrim's Progress*, and in an inverted sense, Mephisto in Goethe's Faust'.
[476] Belangrijk voor *La Divina Commedia* en aansluitend bij de idee van transcendente overgave is dat Vergilius niet de hoogste in de hiërarchie is. Hij is immers zelf gezonden door Beatrice, die op haar beurt naar Vergilius is gestuurd door Lucia en Maria. In het algemeen illustreert dat het belang van hiërarchie en gehoorzaamheid in het (goddelijke) wereldbeeld uit *La Divina Commedia*. Volgens Vervaeck (2006, 99) sluit het gebruik van vrouwelijke *destinateurs* bovendien aan bij enkele hoofdthema's uit Dantes epos, zoals 'het thema van de hoofse liefde', 'het religieuze thema van de vergoddelijkte vrouw als baken' en 'het poëticale thema van de vrouwelijk muze'.

‘elektronische’ bewaker (6) van het winkelcentrum is – bij de hand genomen: ‘Ik zal vooroplopen. Jij volgt. *Deal?*’ (7). Het gaat echter om een veel minder verheven versie van de dichter: zo zijn de gestorven zielen ‘losers’ (18) en ‘sukkels’ (25), en is Cerberus ‘een gulzige klootzak’ (28). Bovendien bestaat Vergilius’ sturing uit de besturing van het ‘centrale computersysteem’ (7). De hellevaart krijgt zo de vorm van een videogame, waarbij Vergilius Dante gidst met een laptop in de hand. Op een maatschappelijk niveau keert Mennes’ hellevaart zich niet toevallig tegen de sturing door de moderne beeldcultuur. Onder meer de reclame, die op een bepaald moment het laptopscherm in beslag neemt en zo de lezer stuurt, maakt er deel van uit.

De gidsfiguur kan wat nadrukkelijker een toeristische gestalte aannemen. In Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987) worden Harry en Isabelle op hun reis door Pakistan bijvoorbeeld begeleid en gegidst door Shersha, die ‘met de efficiënte hoekigheid van een berggeit en de gladheid van een roofvis’ (7) onderweg alles voor hen regelt en die ze zelfs als hun ‘vriend’ (7) beschouwen. Opvallend is evenwel dat ze niet met Shersha kunnen praten (‘hij kent maar een handvol Engelse woorden, te weinig om zelfs een stuntelig gesprek te voeren’ (11)) én dat hij ook te pas en te onpas ‘in onzichtbaarheid’ (44) verdwijnt. Dat sluit aan bij de bredere passiviteit die hun reis kenmerkt: Harry en Isabelle worden voortdurend met passief makende omstandigheden geconfronteerd (autopech, wegversperringen, plotse routewijzigingen, ziekte...). Pakistan wordt dan ook omschreven als een land waar ‘plannen’ niet ‘verder reiken dan vijf minuten’ (46),[477] en waar de ‘ongemakken van het reizen’ slechts met ‘berusting’ (21) kunnen worden beantwoord.[478]

In verhalen waarin nadrukkelijk tochten door de wilde natuur centraal staan, vinden we gidsfiguren die meer aansluiting vinden bij Cohens idee van de ‘pathfinder’.[479] Zo is er Anthony van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949). Zoals gezegd reist in dat boek een journalist naar Nieuw-Guinea. Daar hoopt hij vooral ‘iets te weten te komen van hetgeen zich in en achter de wildernis van Nieuw Guinea afspeelde’ (69). Al aan het begin van het verhaal wordt echter duidelijk dat Europese buitenstaanders het zwaar te verduren krijgen in de Nieuw-Guinese jungle. Die wordt omschreven als ‘het brullende oerwoud’ (26) en ‘de zee van groen’ die alles ‘tegenhield, vastgreep, terugdrukte, wegperste, opslokte’ (48). In het eerste deel van het boek, een ingebedde vertelling waarin de controleur

[477] In het verlengde van wat ik bij (de problematisering van) de beweegreden schreef, zorgt die onvoorspelbaarheid, in combinatie met de vele tegenslagen die Harry en Isabelle te verduren krijgen, er zelfs voor dat Harry zich afvraagt: ‘Wat voor *zin* heeft dit alles? [...] Wat zoek je hier eigenlijk, Harry Verbruggen?’ (14) En: ‘Wat kom ik hier in deze godvergeten uithoek van Azië zoeken?’ (37). Op zo’n moment overvalt hem ook een gevoel van ‘ontworteling’ (168), wat aansluit bij de idee van de sociaal-eenzame buitenstaander die ik later nog bespreek.

[478] De aanwezigheid van de toeristische gids sluit aan bij het maatschappelijke thema van het toerisme, dat ook in *Tot aan de brug naar nergens* gethematiseerd wordt. Ik kom daar bij de bespreking van mijn zevende, maatschappelijke dimensie nog op terug.

[479] Vgl. bijvoorbeeld ook Willem Frederik Hermans’ *Nooit meer slapen* (1966). Daar is er vooral de figuur van Arne, die in tegenstelling tot Issendorf al in Finnmark ‘geweest is’ en er de reiziger dus ‘wegwijs [kan] maken’ (57). De relatie met Arne (alsook met de andere reizigers, Qvigstad en Mikkelsen) versterkt Issendorfs passieve rol. Hij loopt bijvoorbeeld voortdurend, in een volgende rol, achteraan – niet alleen omdat hij door een gebrek aan ‘routine’ (131) de streek niet kent, maar ook omdat hij veel minder dan hen lichamelijk en fysiek opgewassen is tegen de Noorse omstandigheden.

Jan Ter Poorten tijdens een mislukte expeditie het onderspit moet delven tegen de natuur, wordt dat bijzonder duidelijk. 'Nieuw-Guinea', lezen we ,

> sloeg toe met al zijn wildheid, wreedheid en bestiale kracht. Opnieuw, voor de duizendste maal, had de mens het verloren tegen de ontzaglijke macht van het oerwoud, dat eeuw na eeuw zijn krachten opspaart en zich altijd keert tegen die dwaze mens die probeert zijn krachten te meten met de dodelijke, alverslindende jungle. (61)

Enkel diegenen die vertrouwd zijn met de jungle kunnen enigszins stand houden. Zo is er 'Gonda, een Ambonese 'politieman van het BB' (21), die het 'levend kompas' (28) van de groep is. Hij zorgt er daarenboven voor dat de expeditie wordt ondersteund door vijftig Djahirs, een 'rimboevolk' (36). Met hun 'instinct' en 'ervaring van een niet te bepalen aantal eeuwen jungle-leven' (28), vertonen ze geen 'angst' en 'onrust' (29). Het is 'het volk van het oerwoud. Ongetemd, haast dierlijk nog.' (36) In tegenstelling tot Gonda, die 'zeer trouw' is 'aan het Nederlandse bestuur' (28) en dus eerder een passieve gidsrol bekleedt, zijn de Djahirs, net als het oerwoud, veel minder te sturen. Zo willen ze op de strafexpeditie doorgaan met het koppensnellen.

Het hoeft weinig toelichting dat in *Jungle Pimpernel* het beeld van de gidsen en de activiteit-passiviteitsdialectiek een sterke koloniale ondertoon heeft. Hoewel de blanke kolonialen in passages als de voorgaande niet als heroïsche overwinnaars geschetst worden, worden de inheemse volkeren op stereotiepe wijze geschetst als primitief, wild, bijgelovig, 'ontembaar'. Het boek schetst Nieuw-Guinea wel als een 'grandioos mooi' gebied (20), dat meer 'liefde voor het land en begrip voor de bevolking' (19) verdient, maar propageert via de schets van de wildernis ook dat er door het Nederlandse moederland 'nodig [moest] begonnen worden' (20) – lees: er is behoefte aan meer middelen om het land en de mens te beschaven. 'Dit land is een land dat een mens aanvalt, hem vastgrijpt en weer terugdringt naar zee, vanwaar hij gekomen is', lezen we,

> Dit land radeert een mens uit, het vernietigt hem. Omdat die mens daar naakt staat, zonder afweer, zonder de middelen om de wildernis te lijf te gaan. [...] Waar de BB-ambtenaar op Nieuw-Guinea de moed vandaan haalt om door te gaan is me eigenlijk een raadsel. Zij zijn het tenslotte die de papoeas moeten leren waarom het leven waard is geleefd te worden zònder sexuele excessen, zònder demonendiensten en zònder sneltochten. Maar Holland vergeet die ambtenaren de middelen te verstrekken om dat werk te doen. (248).

In Mariët Meesters *Sevillana* (1990) vinden we een gidsfiguur die een meer spirituele bijklank krijgt. In het Spaanse Sevilla woont een naamloze journaliste de processies bij ter ere van de 'Semana Santa', de paasweek. Al snel blijkt evenwel dat ze een actieve 'participatiedrang' (154) bezit, waarbij ze in plaats van een 'passieve toeschouwer' (43) veeleer mee wil lopen in de boeteprocessie, samen met de door haar aangeschafte ezel Sevillana. Verzand in het 'oppervlakteleven' (32) van de journalistiek heeft ze immers een 'spirituele honger' (120), en ze hoopt door de tocht 'alle lagen onnodige ballast van [zich] af te schuren' (80) en een vorm van zingeving te bereiken.

De processie zorgt echter niet meteen voor de verlossing waar ze naar snakt: het 'cultureel evenement' is 'één grote leugen' (105). Door de zigeuner Jaime, de vorige eigenaar van de ezel, wordt ze uit de stad meegenomen op een voettocht annex 'pelgrimage' (106) door Andalusië – een tocht die

doet denken aan die van Jozef en Maria op weg naar Bethlehem. Vanuit haar spirituele drang onderwerpt de vertelster zich nadrukkelijk aan Jaime – een passieve overgave die reeds door de idee van boetedoening gesuggereerd werd. Hij is het die haar leidt en onderweg bijvoorbeeld als jager voor het voedsel zorgt, terwijl zij hem volgt. Ze hoopt wanhopig dat Jaime 'zijn gave om van niets iets te maken ook op [haar] zou uitleven. Soms bedel ik erom. Als hij niet luistert, me niet serieus neemt, smeek ik: "Jaime, verander me, verbeter me, verzwaar je testen. Breek alle angst en onvrijheid die in me is."' (142).

Haar initiële zoektocht naar zin en doel staat echter in schril contrast met de onbepaaldheid van de reis – 'Waar gaan we naar toe? Ik wil weten waarom we op reis zijn. Wat is je bedoeling precies?' (107). Die doelloosheid sluit aan bij Jaimes natuurlijke manier van leven, die meer op het 'hier en nu' (190) en minder op de voortdurende bevrediging van verlangens gericht is. De ik-vertelster accepteert het levensmotto van haar gids dat 'een van de meest fundamentele voorwaarden voor totale vrijheid' impliceert 'in staat [te] zijn uitbundig te leven met weinig geld' (180). Tegelijkertijd beseft ze ook dat ze zich op een 'misselijkmakend afhankelijke manier gedragen' heeft bij Jaime (168). 'Je kunt wel fragmenten oppikken van wat een ander je vertelt,', zegt ze, 'maar voor het grote geheel moet je zelf zorgen. Ik wil niet leven met de waarheid van een ander.' (168) De verzoening van al die denkbeelden blijkt 'het kunstenaarschap' (195) te zijn, waar de protagoniste aan het einde voor kiest. 'Àlles' krijgt immers 'waarde als je kunstenaar bent. [...] De [lijdende] kunstenaar verwerkt alles in zijn scheppingen.' (194)

Opgemerkte weze dat er maar weinig reisverhalen zijn waarin we een reis volgen door de ogen van een gidsfiguur, die andere reizigers tijdelijk vergezelt.[480] Dat zou je kunnen verbinden met de centrale passiviteit van de reisroman, al heeft het ook (en vooral) te maken met wat je het inherent secundaire karakter van de gids zou kunnen noemen. Niko Stephandidakis uit Haasses *De ingewijden* (1957) zou als uitzondering kunnen gelden. Hij treedt op als gids voor het Amerikaanse gezin Manning – in ruil krijgt hij van hen een lift, op weg naar Kreta. Zijn sturende rol wordt versterkt wanneer de dochter van het gezin, Jessica, zich tijdens haar vlucht weg van haar gezin aan hem 'vastklem[t]' (49). Zij 'wilde' weliswaar 'niets liever [...] dan vrij zijn' (32), maar tegelijkertijd verlangt ze ook op passieve wijze naar geborgenheid, naar 'houvast, leiding' (144). Haar 'chaotische leven' wil 'geordend worden' (144) en ze is 'bereid tot overgave aan het vreemde, verrukkende, nieuwe' (54) Paradoxaal genoeg zorgt de verantwoordelijkheid die Niko draagt tegelijkertijd voor een inperking van zijn eigen vrijheid – wat de thematische spanning in de roman tussen activiteit/zelfstandigheid/vrijheid en passiviteit/traditie/geborgenheid versterkt:

> Juist nu hij zich gedeeltelijk bevrijd had uit de afhankelijkheid die zijn jeugd had gekenmerkt, nu hij op weg was naar Kreta voor die laatste beslissende proef van zelfstandigheid, de ontmoeting met zijn grootvader, nu hij zich vrij moest tonen, bevond hij zich plotseling in een

[480] Er zijn uiteraard wel reisverhalen waarin we vanaf het begin een groep reizigers krijgen en waarbij de protagonist een actieve of leidende rol op zich neemt, zoals het eerder genoemde *De verovering van Vlaanderen* (Popa 2016). Ik kom daar zo meteen op terug.

> nieuwe, nooit voorziene verwarrende toestand, als steun en toeverlaat van die ongelukkige kleine Amerikaanse. (157)

Ook Willem Elsschots *Het dwaallicht* (1946) zou je als een uitzondering op de perspectiefregel kunnen zien. Daar is het immers Frans Laarmans die als een gidsfiguur de drie Afghanen door Antwerpen leidt op zoek naar Maria Van Dam. Hun reis echoot de Bijbelse tocht van de 'drie Koningen' (91). Laarmans neemt in dat opzicht de rol van de ster op zich en wijst de weg richting Maria. Als 'hulpvaardige vreemdeling' is hij voor hen 'een vuurbaak in de nacht' (117). Het meisje wordt echter niet gevonden: de gids is dus veeleer een dwaal-licht, zoals de titel reeds voorspelde.[481]

De sociale activiteit-passiviteitsdialectiek reikt echter verder dan gidsfiguren. Ook de dynamiek tussen reizigers die de hele reis lang een groep vormen, is voor het imaginaire reisverhaal relevant; zoals gezegd wordt ook het bredere personageveld binnen dezelfde dynamiek verweven. Internationaal kan je wat zulke relaties en verhoudingen betreft denken aan het eerdere voorbeeld van *Herzog Ernst* (12de eeuw). Ernst gehoorzaamt aan Otto III (getuige de start van de reis) en aan God (getuige de beslommeringen die hem onderweg overvallen). Tegelijkertijd reist hij samen met talloze strijders die 'hem volgden en gehoorzaamden waar hij hen ook heen leidde en hem moedig bijstonden' (64.). Het is een illustratie van de macht die de hertog op zijn reis behoudt en uiteindelijk zelfs versterkt. In een echo van de Heilige Oorlog voert hij in het Oosten namelijk diverse gevechten met allerlei 'monsterlijke' wezens (reuzen, wezens met zwanenvoeten...). Daardoor verwerft hij een voorname status in het buitenland en wordt hij zelfs heerser van een nieuw land.[482]

Anders zijn de verhoudingen in Arthur C. Clarkes *2001: A Space Odyssey* (1968) en Jack Kerouacs *On the Road* (1957). Als in die tweede roman Dean Moriarty en Sal Paradise samen reizen, is het die eerste die de actieve, leidende rol op zich neemt, terwijl Sal (en de anderen) hem 'sheepishly' (103) volgen. 'I'm always ready to follow Dean' (238), stelt Sal veelzeggend. Die volgzaamheid sluit aan bij – en staat tegelijkertijd in contrast met – zijn zoektocht naar een eigen identiteit. Bij Clarke is David Bowman weliswaar de 'First Captain of *Discovery*' (91); het is echter de AI-computer HAL 9000 die 'the brain and nervous system of the ship' is en het schip bestuurt. Hij alleen weet wat de 'real purpose' (99) van de missie is. 'Poole and Bowman', lezen we, 'had often humorously referred to themselves as caretakers or janitors aboard a ship that could really run itself.' (99) Het is een verhouding die verderop in het verhaal nog bijzonder relevant wordt, wanneer het schip zich, onder impuls van de computer, tegen haar eigen astronauten keert, en op die manier de relatie tussen moderne technologie en menselijke autonomie op scherp stelt.

---

[481] De titel van de roman resoneert ook met het gezochte meisje, dat verbeeld wordt 'als de lichten in het moeras. Men kan ze nalopen, doch men achterhaalt ze niet' (114). Op de lichtmetaforiek in *Het dwaallicht* kom ik bij de bespreking van mijn zesde dimensie, van de blik, nog even terug.

[482] Bovendien wordt hij ook baas over enkele vreemdsoortige schepsels zoals lilliputters en langorige wezens: 'Hij hield ze bij zich als zijn wonderen, en in de daaropvolgende jaren maakten deze vreemde wezens vaak lange uren kort en aangenaam.' (118)

Voor de naoorlogse Nederlandstalige literatuur keer ik terug naar *De verovering van Vlaanderen* (Popa 2016). We zagen al dat Alco wilde 'ontsnappen' (15) aan zijn Amsterdamse 'gevangenschap' (415), waardoor zijn reis gestalte krijgt als een actieve 'weg naar vrijheid' (16), weg van zijn vader. Tegelijkertijd wil Alco zich wel figuurlijk laten 'leiden' (397) door een andere vaderfiguur, zijn verre voorvader Adriaen Jans. 'Ik ga een tocht maken', stelt hij. 'De reis van de eeuw. Ik zal in de voetsporen van mijn vaders vader vader vader vader vader vader vader vader vader vader vader vader vader vader vader treden. Op naar Vlaanderen. En daarna direct door naar de geschiedenisboeken.' (17)[483] Dat het om zijn voorvader gaat, is niet toevallig. Je zou Alco's 'herenigingsqueeste' immers ook kunnen lezen als een indirecte poging om zich met zijn eigen vader te herenigen, of in ieder geval als een poging om door hem als 'een goede zoon' (400) beschouwd te worden en eindelijk diens 'lof' (165), 'trots' (266) en 'erkenning' (127) te verwerven. Niet alleen haalt Alco onderweg verscheidene herinneringen op aan reisjes die hij zelf onder 'leiding' van zijn vader gemaakt heeft; wanneer hij Adriaen Jans in zijn verbeelding aanspreekt en om sturing vraagt, noemt hij hem ook veelbetekenend 'papa', zodat zijn boodschap indirect tot zijn eigen vader gericht lijkt:

> Ik ben hier voor u gekomen, mijnheer Jans. Tot u spreekt uw dierbare achterkind. Ik ben op een missie die in alles in verbinding staat met de uwe, honderden jaren geleden. Papa, als u mij toestaat u zo te noemen, ik heb uw zegen nodig. Ik wil dat u op mij neerkijkt met trots en dat u mij bijstuurt. Dat u mij de kracht geeft om de onmogelijke queeste mogelijk te maken. Uw zegen en uw degen, zogezegd. [...] Uw zoon. (115)

Interessant is dat, aansluitend bij 'ik leid – ik lijd'-dynamiek, die vader-zoon-relatie ook vertaald wordt naar en vervlochten wordt met de relatie tussen Alco en zijn reisgezel Stan. Die laatste is 'een Congolese Vlaming met dwerggroei' (74) die Alco in een Antwerps café tot zijn 'schildknaap' (77) benoemt. De hele tocht lang volgt Stan Alco om hem te 'dienen' (336). Er gaat in eerste instantie wel wat spot uit van zijn volgzaamheid en je kan jezelf de vraag stellen of het uiteindelijk niet eerder Stan is die 'omkijk[t]' (400) naar de (passief gestuurde) Alco. Die laatste beschouwt zich dan weer ten aanzien van Stan als 'leider' (77) én 'surrogaat-vader' (240). Bij hun afscheid aan het einde van de roman wordt die vader-zoonrelatie expliciet gemaakt:

> Stan, mijn zoon kijkt mij aan. Ook hij stelt de vraag [...]. 'Komt u terug, papa?' (Het laatste woord sprak hij overigens niet uit, maar ik voorvoel dat hij het wel wilde zeggen, dus geef ik de vraag weer zoals deze is bedoeld.) Ik weet welk antwoord een goede vader geeft. 'Nee.' Ik ben geen goede vader. (408)

Ook in een tweede voorbeeld speelt de vader-zoondynamiek een belangrijke rol: Jacq Firmin Vogelaars experimentele reisverhaal *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968). In het boek reist het hoofdpersonage Clemens samen met een zekere 'A1' naar 'een of andere stad' (11). De reis wordt in eerste instantie geschetst als een 'actieve vlucht' ter 'gedaanteverandering'. Clemens is blij verlost te zijn van het 'klein muf dorp' (19) waar hij woonde en van de invloed van zijn ouders 'die hem elke dag proberen te sturen' (50) – in het bijzonder zijn vader, 'iemand die hem zegt wat te laten voortdurend

[483] Merk op dat je Adriaen Jans ook vanuit de idee van de gids zou kunnen interpreteren.

voorspiegelt hoe hij zou moeten worden en teleurgesteld voorspelt wat er van hem terecht zal komen (zodat hij niet anders meer kan)' (17). In de stad wil Clemens een job bemachtigen, waarbij hij 'z'n eigen gang' kan 'gaan' (50), het liefst met veel reizen: 'zo gemakkelik ziet hij voor zich hoe hij met 't kleine koffertje in de hand uit 'n groot vliegtuig stapt, de knappe stewardess 'n vlotte handdruk geeft en doelbewust naar 'n gereedstaande auto stapt.' (51)

Al snel blijkt evenwel dat Clemens veeleer in een (nieuwe) passieve 'metaforiese muizeval' terechtgekomen is. Het feit dat A1 de baan voor hem zal regelen, is in dat opzicht betekenisvol. Clemens blijkt erg 'afhankelik' te zijn van zijn 'vriend' (19). Zijn volgzaamheid wordt geïllustreerd in de openingsscène, waarbij Clemens vanaf het station met een 'grote leren koffer' A1 'volgt, [...] die zonder naar hem om te zien met stevige pas [...] in de richting van het centrum loopt' (12).[484] Door A1 wordt Clemens niet alleen haast opgesloten 'als 'n hond' (108) op een aantal verblijflocaties in de stad 'waar men ieder ogenblik kan stikken' (12);[485] hij krijgt van hem ook een opdracht in de stad zelf. Clemens moet Charles Omentes, de directeur van een fabriek, schaduwen, hem door de stad achtervolgen en vermoorden. 'Hij wordt gedwongen', lezen we, 'zichzelf door denkbeeldige straten te zien gaan 'n schimmige figuur te volgen.' (39) Hij moet er daarbij 'op de eerste plaats voor [...] zorgen dat je niet gezien wordt en dat je zelf wel alles ziet luisteren niet praten niet tegenspreken 't bevel opvolgen' (118). Daarmee doet A1 denken aan Clemens' vader. Niet toevallig vloeit aan het begin van de roman Clemens' herinnering aan de treinrit met A1 naadloos over in een treinrit die de jongeman in het verleden met zijn vader ondernam:

> De dag dat hij met Al uit het dorp vertrokken is met de trein –
> ze waren al 'n paar uur onderweg hadden 'n keer moeten overstappen, de trein ging maar langzaam en stopte bijna elke vijf of tien minuten en er kwamen telkens weer meer mensen bij, hij in 'n hoekje bij het raam beurtelings kijkend naar het landschap dat voorbijschoof en de mensen die door het middelpad kwamen en hem niewsgierig opnamen zodat hij onbehagelik en warm in z'n gezicht z'n hoofd weer naar 't raam keerde, 't schuine landschap dat op hem aan komt schuiven en voorgoed verdwijnt, weilanden dorpen en rokerige voorsteden die vanachter zijn linkerschouder komen, hij met z'n been in 't gips vooruitgestoken-tussen de benen van z'n vader die wijdbeens tegenover hem naar buiten zit te kijken
> 't regende
> en 't herfstlandschap ziet eruit als 'n spons en als 't gezicht van de man tegenover hem – z'n vader, altans iemand die hem zegt wat te laten voortdurend voorspiegelt hoe hij zou moeten worden en teleurgesteld voorspelt wat te laten voortdurend voorspiegelt hoe hij zou moeten worden en teleurgesteld voorspelt wat er van hem terecht zal komen [...] en gaanderweg was het steeds drukker geworden, even later had A1 hem 'n schop gegeven dat hij op moest staan [...]
> (16-17)

In het heden weet Clemens zelf niet waarom hij die 'opdracht' (37) precies moet uitvoeren en wat A1's drijfveren zijn, maar weigeren kan hij niet: 'wat kun je beginnen op je eentje heb niet de moed [...] A1

[484] Het lijkt dus niet toevallig dat de achternaam van A1 'Konnek' is – vgl. 'kunnen' – terwijl die van Clemens 'Muster' is – vgl. het Engelse *must*.
[485] Die idee van het opgesloten zijn in de kamer duikt ook op in de herinneringen die in de cursieve passages in het boek worden verteld. Vgl. onder meer: 'ze vragen waarom ik niet naar beneden kom, ik heb de deur op slot gedaan.' (24)

is toch sterker.' (108) Het is een passieve sturing die niet alleen kan verbonden worden met de macht van Omentes,[486] maar die ook symbool staat voor de mens in het algemeen:

> zoals het nu in de wereld is gaat het niet langer, er komen steeds meer mensen bij en ook steeds meer figuren die voor anderen willen uitmaken hoe ze moeten leven én wie er moet sterven zodat zij kunnen uitvoren [sic] wat ze in hun kop hebben, dat is het, ze willen in de werkelikheid zien wat ze zich in hun hoofd voorstellen, dan pas is de zaak rond en kunnen ze zichzelf wijsmaken dat het hun wereld is en zij de enige die alles in handen hebben, dan pas zijn ze zeker van zichzelf, en als het zover niet komt dan maken ze het. (174)

Als 'loopjongen' (84) van A1 onderneemt Clemens talloze (achtervolgings)tochten door de stad. Slechts af en toe, op een vrij moment, slentert hij doelloos rond, 'zonder dat iemand hem lastige vragen stelt of steeds maar weer kommandeert' (81). Hij droomt er dan ook van uit de stad te ontsnappen. Het slot van de roman laat open of Clemens daarin slaagt. Het boek biedt namelijk twee eindes, die activiteit en passiviteit met elkaar combineren. In het ene einde schiet Clemens niet alleen Omentes dood (ten gevolge van de passieve sturing) maar ook A1 (een actieve vorm van verzet), en gaat hij terug naar het station.[487] In het andere einde wordt Clemens door A1 gedood (een passieve overgave), omdat hij Omentes niet vermoord heeft (het actieve verzet). In het verlengde van wat we bij *Rupert* (Pfeijffer 2002) zagen, zou je als lezer beide scènes en de bredere dialectiek tussen activiteit en passiviteit echter ook helemaal in elkaar kunnen laten opgaan. In dat geval beschouw je A1 en Clemens (en eventueel ook Omentes) als afsplitsingen van een en dezelfde persoon. Dat zou meteen een extra dimensie toevoegen aan 'de gedaanteverandering' die de titel van de roman oproept.

Een nog sterkere vervlechting van de actieve en passieve pool zien we in Ivo Michiels' *Orchis militaris* (1968). In het fragmentarisch opgebouwde boek krijgen we een aantal scènes voorgeschoteld die baden in een sfeer van oorlog en geweld. In het bijzonder is er het relaas van een soldaat, die zich 'in een trein naar het front [laat] rijden' (20) en uiteindelijk deserteert, en van een gedeporteerde gevangene, die als kapper annex verpleger annex masseur annex 'vreemdeling tussen andere vreemdelingen' (66) in de bad- en massageafdeling van een ziekenhuis tewerkgesteld wordt. De dialectiek tussen actieve en passieve sturing krijgt daarbij op twee manieren gestalte. Aan de ene kant is er een letterlijke, spatiale invulling: we zien namelijk hoe personages elkaar begeleiden en vervoeren dan wel begeleid of vervoerd worden. Zo voert de kapper een blinde ziekenhuis-keukenmedewerkster 'aan zijn arm' (88) mee door de stad nadat ze mishandeld is – een scène die we reeds in mijn

[486] In het verhaal doet A1 uitschijnen dat hij zich tegen de fabrieksactiviteiten van Omentes wil keren, ook al gelooft Clemens dat niet. A1's uitleg echoot de idee van passieve sturing: 'als zoon man het in zijn hoofd krijgt kan maken wat hij wil en het zelfs in zijn macht heeft miljoenen mensen langzaam te vergiftigen (waarom langzaam) zonder dat iemand het in de gaten heeft [...] ze zijn al zover dat ze met een pilletje, ja zelfs 'n paar milligram van 'n bepaalde stof 'n mens helemaal kunnen verlammen of zó op z'n hersens kan inwerken dat bepaalde gedeelten worden uitgeschakeld en kan dwingen alles te doen wat iemand zegt, moet je dat voorstellen: zonder dat je er iets tegen kunt doen, of je wilt of niet, je kunt zelfs iet anders meer willen, kan ik jou dwingen alles te doen, alles.' (145)

[487] Het is een 'geloofwaardig' einde, aangezien in de roman eveneens gesuggereerd wordt dat Clemens zijn vader vermoord heeft.

reishoofdstuk zagen. Aan de andere kant is er de figuurlijke spanning tussen (gewelddadige) onderdrukker en onderdrukte, zoals de tweedeling tussen soldaat en gevangene reeds suggereert.

In *Orchis militaris* vervagen evenwel tegenstellingen en grenzen – ook die tussen activiteit en passiviteit, tussen begeleiden en geleid worden, tussen bevelen en gehoorzamen, tussen onderdrukken en onderdrukt worden. De gevangene wordt 'in het brokkelige restant van een station door een soldaat [...] de trein in [...] gestoten' (8), maar diezelfde soldaat wordt zelf ook passief meegevoerd met de trein. Bovendien moet hij, net als de kapper-verpleger-masseur, gehoorzamen aan hogeren in rang, zoals de generaal. In een dergelijke interactie vloeien activiteit en passiviteit in elkaar over: 'Je zal nemen en bevelen. Ja generaal. Je zal nemen en bevelen en onderwerpen. Ja generaal. Je zal onderwerpen met mijn hand die jouw hand is.' (36) De opbouw van de vertelling, waarbij scènes, perspectieven en personages in verschillende rollen naadloos in elkaar overgaan, versterkt die polenoverlap. De scène waarbij de kapper-verpleger-masseur (op bevel!) de blinde vrouw wegleidt van de mishandeling wordt bijvoorbeeld zonder duidelijke grens gevolgd door een spiegelscène, waarbij een blinde man vervoerd wordt door een vrouw richting de martelkamer:

> Nadat hij haar in het kantoor van de directeur had opgehaald zoals hem geboden was en hij voor het eerst schrok van haar ogen, hoe ze naar hem keken en toch niet zagen en hij dacht: dit kan niet, hij wist het niet meer, had plots alle moeite om zich het deel van de tocht te herinneren dat vóór de klappen lag en waarschijnlijk hadden ze aldoor gezwegen, dat zou wel, waren ze haast een uur lang zwijgend opgetrokken door de stad, hij die zag en nauwelijks in staat was om te kijken en aan zijn arm het meisje dat blind was en maar keek en keek, dwars door de stad heen keek, zo liep ze daar [...]
> Toen vroeg ze weer: wat zie je nu? Vlaggen, zei hij. Overal om ons heen niets dan vlaggen. [...]
> Toen vroeg ze weer: wat zie je nu? Insignes, zei jij. Overal om ons heen niets dan insignes. [...]
> Ze waren op een paar passen na de brug genaderd, toen vroeg hij opnieuw: wat zie je nu? De brug zei ze, we zijn nu vlak bij de brug gekomen. [...]
> Toen vroeg hij opnieuw: wat zie je nu?
> Een man, zei ze. Hij is zopas uit een auto gestapt. [...]
> Hij stond nu met de rug vast tegen de muur gedrukt [...] *komt zien komt zien hier worden klappen uitgedeeld*. (87-101)

Ook de eerder genoemde spanning tussen actief handelen en passief waarnemen wordt belicht én ontwricht. Zo zijn de man en de vrouw getuigen van elkaars mishandeling, ook al willen ze dat liever niet (vgl. de blindheid). Net door het passieve gebrek aan ingrijpen en verzet (zo je wil het bewust wegkijken) wordt de waarnemer echter mee 'actief' schuldig: 'het toekijken zonder één beweging te maken en één woord te uiten [...] het proberen niet te zijn, niet zichtbaar, niet iemand te zijn die hoorde en zag en dus wel degelijk present was, getuige was, plichtig was, met de ogen en de oren plichtig.' (86) Eenzelfde schuld treft ook de soldaat, die ondanks of net door zijn passieve gehoorzaamheid mee actief schuldig is aan de onderdrukking.[488] Meer in het algemeen sluit de vervloeiing van grenzen aan bij het algemene oorlogsklimaat, waarbij 'alle fronten tot één front versmolten [...] en alle geuren tot één geur en alle kleuren tot één kleur en alle geluiden tot één geluid en alle bevelen tot één bevel' (33).

[488] De desertievlucht die we aan het einde te lezen krijgen, vormt weliswaar een actieve poging tot ontsnapping maar kan evenmin als feitelijk verzet gecategoriseerd worden.

Een complexere verhouding tussen actieve sturing en passieve onderwerping vinden we in Paul Claes' *Psyche* (2006). In de roman reist keizer Hadrianus met zijn gevolg naar en door Egypte. Die tocht heeft twee verwante beweegredenen. Enerzijds is er een 'actieve' motivatie: Hadrianus wil immers in de voetsporen treden van illustere voorgangers – historische figuren als Alexander de Grote en Augustus, 'veroveraars van Egypte' (8), alsook mythische figuren zoals Odysseus, Herakles en 'de Trojaan Aeneas' die 'met zijn mannen op de kust van Noord-Afrika was gestrand' (103). In Egypte wil hij de kolonie Hadrianopolis stichten en zo een onsterfelijke 'god worden' (13). De idee van onsterfelijkheid hangt samen met een tweede motivatie, die eerder passiviteit en een gebrek aan *agency* suggereert. Hadrianus hoopt via zijn reis in Egypte namelijk zowel zijn eigen 'gezondheid' (13) te verbeteren als, meer indirect, die van het Romeinse Rijk. Het vele 'rusteloze reizen' over de aardbol heeft Hadrianus' 'gestel gesloopt' (16), en het lichaam staat 'machteloos tegenover armoe, ziekte en dood' (25). In Egypte, dat 'de bakermat van de wijsheid' (13) is, bezoekt Hadrianus niet alleen het recreatieoord Kanopos, maar tracht hij ook 'inzicht' (23) te verwerven in 'het raadsel van leven en dood' (28) én in de oorzaken voor de 'verwarring' (292) die het Romeinse Rijk regeert. De keizer heeft zich weliswaar 'als een god [...] verheven', maar is in de loop der jaren 'door het noodlot vernederd' (292): het rijk '[dreigde] aan zijn eigen grootsheid ten onder [...] te gaan' (127). Geestelijke en lichamelijke genezing moeten uiteindelijk hand in hand gaan.

Die spanning tussen activiteit en passiviteit (alsook tussen lichaam en geest) wordt gespiegeld in de relatie vanf Hadrianus en zijn medereizigers. Aan de ene kant is Hadrianus de keizer, die actieve macht heeft over een groot gevolg. Bovendien wordt hij ook geschetst als iemand die geobsedeerd is door de 'jacht' (101) – letterlijk op dieren; figuurlijk op onsterfelijkheid en 'schoonheid' (58). Aan de andere kant is er zijn belangrijkste reisgezel, Antinoös, Hadrianus' 'liefdesknaap' (107) en 'geliefde' (106) bij wie hij in ieder geval de lichamelijke schoonheid (hij paarde 'meisjesachtige zachtheid aan jongensachtige kracht' (107)) gevonden heeft. Net door zijn verliefdheid onderwerpt hij zich passief aan Antinoös. 'De keizer werd de slaaf van zijn page', lezen we (242). Niet toevallig is het Antinoös die beslist om met Hadrianus naar Kanopos te gaan ('Kom, we varen naar Kanopos [...]. Alles is beter dan de verveling van Alexandrië' (43)) terwijl de keizer zich laat 'overreden' (43). Het is ook Antinoös die aan het einde van de roman vergoddelijkt wordt: de jongen was 'niet geboren om te dienen maar om gediend te worden' (254). Een dergelijk verband tussen passieve afhankelijkheid en verliefdheid – of breder: geborgenheid – hebben we al een aantal keren gezien: denk aan Jessica en Niko in *De ingewijden* (Haasse 1957), de journaliste en Jaime in *Sevillana* (Meester 1990), in wat complexere mate Rupert en Mira in *Rupert* (Pfeijffer 2002)... Reizigers uit imaginaire reisverhalen die verliefd zijn of op zoek zijn naar gezelschap en geborgenheid, onderwerpen zich regelmatig aan anderen.

Een heel andere vorm van tegenstelling tussen actieve en passieve personages wordt in Willem Brakmans *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992) gegenereerd. Jason is de instigator van de reis en 'bevelvoerder' (160) van de Argo. Desalniettemin wordt hij parodistisch geschetst als een passieve, vergeestelijkte 'mijmeraar' (51), die 'een afschuw' heeft van actief, 'lijfelijk geweld' (129) en voor wie

‘de wereld’ is ‘opgebouwd uit innerlijke ruimte’ (182). Dat sluit aan bij de bredere passieve sturing in de roman, waarbij ‘onbestemde krachten’ (74) de route van de Argo sturen. Wanneer een gevecht uitbreekt met een schip Harlingers en hij zich in ‘een beschouwelijke rol’ (139) afzijdig houdt, stelt Jason: ‘In een [...] handgemeen ben ik geen goede kracht, ik ben een beschouwer en dit tumult is mij te lijfelijk, zelfs in mijn rustigste tijden leed ik al aan de brute overmacht der dingen en pleit hier dus in ere onvermogen.’ (119).

Tegenover Jason staat de figuur van Herakles, die de actieve, fysieke rol op het schip op zich neemt. Hij is ‘een bekende worstelaar, die in veel hoofdsteden onder verschillende namen triomfen had gevierd’ (39). Wanneer de Argo ter hoogte van het eiland Tiengemeten aangevallen wordt en de controle over het schip dreigt te verliezen, is het vooral Herakles die de kastanjes uit het vuur haalt:

> Toen we eenmaal weer goed op gang waren bleek dat we op het eiland Tiengemeten afstevenden. [...] We hadden spoedig moeite de Argo recht te houden want door de een of andere onbekende oorzaak stroomde het water langs de ene oever sneller dan langs de andere, vermoedelijk door rotspartijen op de bodem, zodat in het midden van de geul kolken ontstonden die het schip voortdurend dwars trokken. Ook zwalkten we van de ene naar de andere kant, wat dan weer met de riemen moest worden gecorrigeerd. Terwijl mijn aanwijzingen bestonden uit de kreten bakboord en stuurboord ontstond grote verwarring, daar ik deze begrippen zeer losjes hanteer. Plotseling echter verscheen boven de dijkrand een rij zwarte petjes en al het volgende ogenblik suisden ons de stenen om de oren. Het waren geoefende werpers, die duidelijk op schedels mikten zodat we de Argo haastig de Schenkelkant op trokken. Maar ook daar werden we opgewacht, alleen niet door zwarte petjes maar door een rij witte kapjes, in de pennen waarvan de ochtendzon vonkte. [...] Door de stenen die over het dek rolden terug te gooien, waarbij vooral de tussendoortjes van Herakles de aandacht trokken, brachten we het er levend af maar niet dan met de grootste inspanning. In het heetst van het gevecht moesten wij zelfs in het ruim beschutting zoeken en roeide Herakles, die zijn hoofd had beschut met een omgekeerde vismand, de Argo in zijn eentje voort. (78-79)

Het zwart-wit-onderscheid tussen het actieve/lichamelijke en passieve/geestelijke wordt echter ook genuanceerd. Zo blijkt de bevelhebber Jason aan het einde van de roman wat actiever te zijn dan gedacht: in Moddergat heeft hij een ‘verraderlijke moord’ (189) begaan op Aietes en hij wordt beschuldigd van de moord op Medea’s broer Adsurpos. Het hele verhaal is niet toevallig en onbetrouwbare ‘terugblik’ (131) van Jason, en ‘zo'n retrospectief heeft voor- en nadelen: veel is weggeduwd, vervormd, verminkt zelfs, er is het pathos der overdrijving [...] er is nogal wat uitgedund door verstrooidheid of in alle eerlijkheid vergeten, maar bij elkaar is het de waarheid van het verhaal’ (188).

Ik sluit ook dit facet weer af met een wat uitgebreider voorbeeld: P.F. Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015). De personagerelaties worden in die roman op intrigerende wijze verbonden met het *agency*-facet uit de vorige paragraaf. In de roman volgen we het hoofdpersonage Martin – roepnaam ‘Tin’ – in drie delen, waarbij elk deel gesitueerd is in een andere tijd, zich afspeelt op een andere plaats en draait rond een specifieke ‘reis’. De rode draad over de delen heen is Tins confrontatie met het verlies, zo je wil de ‘afwezigheid’, van zijn naasten. De roman draait dan ook om het omgaan met en de gevolgen van zulk verlies, waarbij een thematische spanning tussen aanwezigheid

en afwezigheid ontstaat. In bredere zin focust *De onderwaterzwemmer* op de vraag of de werkelijkheid, in het licht van zulke noodlottige gebeurtenissen, wel te sturen en volledig te begrijpen is. Als antwoord op die vraag ontwikkelt het boek twee polen: een actieve pool die zich kenmerkt door een optimistische, fantasierijke, misschien naïeve kijk op de wereld, en een passieve pool, die samenhangt met een pessimistische, cynische, realistische visie. Het is vanuit die twee polen dat ook de personages – in het bijzonder Tin, Vic, Amadou, Jean-Luc en Sal – en de relaties tussen hen geduid kunnen worden.

De spanning tussen beide polen komt reeds tot uiting in het eerste deel van de roman. We bevinden ons in het jaar 1944, ten tijde van 'de oorlog' (15) vlakbij het Nederlandse dorpje Wellseind. De jonge Tin wordt door zijn vader meegenomen wanneer die 's nachts de rivier oversteekt richting bevrijd gebied. Hij 'moet het' immers 'ook leren, de rivier oversteken. Voor het geval dat' (12). In het ijskoude water, met zijn 'stromingen en draaikolken' die je 'naar beneden [trekken], naar een onbekende onderwereld' (13), vreest de jongen te sterven, maar als bij wonder bereikt hij uiteindelijk de overkant. Alleen is er geen spoor van zijn vader te bekennen: die lijkt onderweg gestorven te zijn.

Zowel het feit dat Tin door zijn vader wordt meegenomen als de confrontatie met de sterk stromende rivier suggereren reeds passiviteit. Bij aankomst neemt 'de realiteit' dan ook geleidelijk aan 'bezit van hem, met heel haar onzichtbare afwezigheid' (49). Tin wordt overmand door het verlies van zijn vader en 'de wetenschap dat alles definitief verloren is', dat hij 'verdwaald' is 'in de tijd, die nu onherroepelijk de verkeerde kant op stroomt' (50). Typerend voor Tins lijdzaamheid is dat hij, nadat hij op de oever door enkele parochianen uit het dorp achter de dijk gevonden wordt, zich als een passieve 'gevangene' door hen 'willoos' laat 'meevoeren' (49): hij weet dan ook 'niets beters te verzinnen dan gewoon te gehoorzamen' (27). De dorpeling die het nadrukkelijkst optreedt als zijn 'leidsman' (33) en 'opzichter' (46), is niet toevallig een vaderfiguur. Daardoor voelt Tin enige geborgenheid en houvast, maar mist hij tegelijkertijd 'zijn eigen vader […] heel lijfelijk, heel zintuiglijk' (33).

De Tin uit het eerste deel kan echter ook met de actieve pool verbonden worden, al zet die associatie vooral zijn onmacht in de verf. Op diverse momenten in dat eerste deel weigert hij namelijk te aanvaarden dat zijn vader verdwenen is: 'Het is niet te geloven en dus gelooft hij het niet.' (25) Dat er geen lichaam gevonden wordt, versterkt dat onbegrip: met zijn fantasie plaatst hij zijn vader dan ook 'poedelnaakt' (36) ergens op de uiterwaard, een 'tijd en plaats waar niemand weet van heeft, die hij zelf vrijelijk in kan vullen' (20). Vanuit die verwachtingsvolle gedachte vlucht Tin steeds weer van de dorpsbewoners weg, om te kijken of hij zijn vader aan de rivier kan terugvinden. De herhaalde confrontatie met diens afwezigheid zorgt er echter voor dat hem uiteindelijk alleen het naïeve geloof rest 'dat aan de overkant de normale toestand heerst. Hij hoeft de rivier maar over te steken […] en alles zal bij het oude zijn gebleven' (219).

Door ruimtelijk terug te keren hoopt Tin dus ook 'terug in de tijd' (20) te keren. Alleen beseft hij dat feitelijk thuiskomen problematisch is. Tin houdt aan de gebeurtenissen namelijk een enorm schuldgevoel over. Zoals we bijvoorbeeld ook bij *Orchis militaris* (Michiels 1968) zagen, krijgt die schuld gestalte als een actieve verantwoordelijkheid voor zijn passiviteit. Later in het boek wordt die

gemoedstoestand ‘aanwezigheidsschaamte’ (99) genoemd. Tin heeft het gevoel dat hij, op het moment dat het noodlot toesloeg, te passief is geweest: ‘Hij heeft niet goed opgelet’ (20) en is dus ‘de ware afwezige in dit verhaal’ (225). Toch is hij, door een onverklaarbaar toeval, diegene die nog leeft, die aanwezig is gebleven. ‘Er is altijd en overal te veel van hem’ (99), bedenkt hij zich. ‘Een overschot is hij, dat in mindering gebracht dient te worden, weggestreept liefst.’ (99) Als een ‘hulpeloze toeschouwer’ (228) voelt hij zich daarom ‘gevangen in zijn lichaam’ (184). Die dominantie van passiviteit wordt versterkt door het gekozen vertelperspectief. Enerzijds suggereert de openingszin van de roman – ‘De vader en de zoon komen tevoorschijn uit het rijshout…’ (11) – een extradiëgetische hij-verteller met externe focalisatie, die net als bij Bernlefs *Verloren zoon* als een noodlottige vertelinstantie fungeert. Anderzijds volgt de lezer de gebeurtenissen vooral vanuit Tins standpunt, wiens gedachten hij kan lezen. Door die perspectiefbeperking moet de lezer, als gevangene in Tins lichaam, ook het antwoord schuldig blijven op vragen naar, bijvoorbeeld, de dood van de vader. Daarbij komt trouwens dat het boek geschreven is in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Dat versterkt de actie in het verhaal, maar implementeert tegelijkertijd het passieve gevoel van onzekerheid en onverwachtheid.

Het tweede deel van *De onderwaterzwemmer* speelt zich precies dertig jaar later af. Tin en zijn vrouw Vic(torine) maken samen een reis door West-Afrika. De scholengemeenschap waar Vic lesgeeft, heeft via het ‘Foster Parents Plan’ (238) immers een Afrikaanse albinojongen geadopteerd. Vic mag ‘Salif’ (71) nu in levenden lijve, in het Afrikaanse binnenland, gaan ontmoeten. Tin blijkt, in vergelijking met het eerste deel, heel wat cynischer geworden. Het verleden heeft hem dan ook geleerd dat je een ‘speelbal van de gebeurtenissen bent’ (154) en ‘dat ons leven zich niets van ons aantrekt. […] Wij zijn pluisjes die onze eigen koers denken te bepalen in de wind die ons meevoert’ (113). Niet toevallig is de reis niet zijn eigen actieve keuze maar die van zijn vrouw: Tin gaat ‘liever niet op reis. Hij is iemand die graag vasthoudt aan de plek die toevallig bij hem is gaan horen’, lezen we. ‘In de vertrouwde omgeving kan hij ontkennen dat je van alles afscheid neemt waar je bij staat. [...] Zich bewegen is zich verwijderen. Het is het onheil zelf opzoeken.’ (69-70) Afrika is bovendien een ‘regello[ze]’ (69) en ‘eindeloze’ (112) wereld, ‘een ruimte die je [niet] kunt beheersen’ (124). Daardoor heeft Tin het noodlottige ‘voorgevoel steeds verder ergens in te worden getrokken’ (75) en ‘geen enkel moment [...] het gevoel dat hij greep krijgt op de gebeurtenissen’ (63).

Al van bij de start van de Afrikaanse reis versterken allerlei incidenten Tins cynische gevoelens en passiviteit. Zo blijkt bij aankomst op de luchthaven van ‘Charleville’ dat hun bagage is zoekgeraakt – Tin twijfelt er niet aan dat de corrupte douaneambtenaren er iets mee te maken hebben. Ook ten aanzien van de jongen Amadou, die het koppel op de luchthaven komt ophalen en hen de rest van de reis begeleidt, koestert Tin de nodige argwaan. Enerzijds wordt de relatie tussen Tin/Vic en Amadou direct met actief-passieve koloniale verhoudingen verbonden. De gehoorzame Amadou is als ‘privébediende’ (104) ingehuurd om ‘hen’ te ‘brengen waar ze willen’ (58). ‘Zijn behulpzaamheid’, lezen we, ‘zoekt handvatten om zijn blanke opdrachtgevers te behagen.’ (59) Anderzijds heeft Tin voortdurend het gevoel

dat zijn chauffeur deelneemt aan het 'principiële bedrog' (74) in Afrika en allerlei plannen smeedt via conversaties die hij 'spartelend in de vreemdheid van de taal' (72) niet kan begrijpen.

Twee andere personages uit het middendeel vormen een wat actiever en optimistischer tegengewicht voor Tin. Vooreerst is er Vic. We zagen al dat zij de eigenlijke instigator van de Afrikaanse reis is en ook tijdens de reis beslist zij verscheidene malen over het reisverloop. Wanneer Amadou voorstelt om samen met een Frans koppel een uitstapje naar een eiland te maken 'waarvan vroeger de slaven werden verscheept' (75), heeft zij bijvoorbeeld 'al ja gezegd voordat ze kunnen overleggen' (79). Sterker dan Tin wentelt zij zich ook in de koloniale rol van 'de mevrouw uit de grote wereld [...], de gedroomde moeder die als een engel komt neerdalen tussen de hutten' (72). In het algemeen is Vic volgens Tin iemand die zich met 'het ironische optimisme [...] wapent tegen de krachten der duisternis' (57). Door zoiets als een gestolen bagage wil ze zich dan ook niet laten 'overheersen' (57).

Gezien haar enthousiasme voor het exotische, vertoont Vic nog een zekere 'meegaandheid' (106), waarbij ze zich wil 'overgeven aan de magie van het onbegrijpelijke' (199). Zelf wordt ze niet toevallig gestuurd door een nog actiever personage, Jean-Luc, de man van het genoemde Franse koppel. Diens vader is 'een hooggeplaatste ambtenaar uit het Franse koloniale apparaat geweest' (83). Jean-Luc heeft zijn vrouw Solange ook om die reden naar Afrika meegenomen, 'om plekken uit zijn kindertijd te bezoeken' (78) en op zoek te gaan naar het Afrika uit 'de wilde dagen van weleer' dat 'als twee druppels water leek op de prachtig geïllustreerde jongensboeken die erover geschreven zijn' (97-98). Jean-Luc begeleidt Tin en Vic op hun eilanduitstap als 'gids' (79) en het koppel vergezelt hen later ook naar het Afrikaanse binnenland. Jean-Luc neemt daarbij vanuit zijn koloniale 'expertise' (110) en met 'leidinggevende aandriften' de 'organisatie' (102) en de rol van 'monsieur le patron' (112) op zich. Onder zijn toeziend oog worden onder meer een tweede auto, benzine, geweren en 'een paar extra "servants"' (104) aan de 'expeditie' toegevoegd. Tin en Vic hebben 'geen verweer' tegen zijn 'doortastendheid' (102) en zijn van hem 'afhankelijk' (110).

Aanvankelijk is Tin tevreden met Jean-Lucs actieve sturing en 'beslissende rol' (196). Tin 'merkt' namelijk

> tot zijn eigen verbazing dat de gedwongen groepsvorming goed voelt. Veilig vooral. Jean-Luc wekt de indruk dat hij weet wat hij doet. Hij kent het land. Dankzij hem weet Tin zich opgenomen in de geruststellende omarming van de volledig verzorgde reis: hun kan niets gebeuren. Alles zal routine en automatisme zijn. (79)

Tins noodlottige voorgevoelens worden evenwel bevestigd. In eerste instantie raakt de motor van een van de auto's oververhit en wordt de groep gedwongen te overnachten onder de sterrenhemel. Daar beklaagt Tin zich al 'dat hij gemakkelijk in alles is meegegaan' waardoor hij nu 'veroordeeld' is 'tot omstandigheden die hij had kunnen voorkomen als hij bijtijds had ingegrepen' (120). Later, na aankomst in het dorp van Salif, verdwijnt Vic spoorloos. Hoewel hij beseft dat 'elke seconde telt' (153), is hij opnieuw passief, als aan de grond genageld: 'Dit is mijn beslissende moment, raast het door Tins hoofd, en ik weet niet wat ik moet doen. Dit kan niet. Niet weer, in godsnaam, niet weer.' (150)

Pas wanneer Vic haast volledig uitgedroogd door de hitte wordt aangetroffen en het eigenlijk al te laat is, wordt Tin (opnieuw) overvallen door een 'posterieure daadkracht' (120) en een 'verbazingwekkende assertiviteit' (195). Zijn poging tot terugkeer krijgt deze keer gestalte als een terugreis naar Charleville, tegen het advies van Jean-Luc in. 'Iets ondernemen', stelt Tin, is immers 'beter dan machteloos wachten.' (194) Hij wordt vergezeld door Amadou en Salif, waarbij het vooral die laatste is die het heft in handen neemt. Niettegenstaande zijn 'koloniale onderdanigheid' (201), is hij het 'die hen leidt. Met zelfverzekerde hoofdknikjes geeft die telkens de juiste richting aan' (201). Vic sterft echter – een afwezigheid waarover Tin zich opnieuw schuldig voelt: In zijn eigen leven is hij helemaal alleen en helemaal zelf verantwoordelijk voor wat er niet is. Dus als hij het noodlot wil keren, zal hij het zelf moeten doen. [...] Hij hoeft de rivier maar over te steken, het vliegtuig maar te nemen – terug in de tijd – en alles zal bij het oude zijn gebleven.' (218-219)

In het derde deel, nog eens dertig jaar later (2004), bevindt Tin zich in een ziekenhuis te Havana op het toppunt van cynisme en passiviteit. Sinds de dood van zijn vrouw is hij het contact met zijn dochter verloren: de 'noodlottige reis heeft ze hem nooit vergeven' (235), want 'ze begreep niet dat hij zo passief had kunnen zijn' (240). Ter Vics nagedachtenis heeft Tin na hun Afrikaanse reis wel studies voor Salif geregeld en hem 'af en toe bezocht. Eerst in Afrika en nu op Cuba, waar dit soort jongens een medische opleiding wordt geboden' (232). Bij zijn laatste bezoek aan 'Sal' is hij echter van de trap gevallen: door een gebroken rug, 'een mysterieuze complicatie ten gevolge van de operatie en een ontsteking ten gevolge van een resistente [ziekenhuis]bacterie' (238) kijkt hij echter de 'onbegrijpelijke dood' (230) (de onomkeerbare reis!) in de ogen.

In het ziekenhuis is Sal Tins verzorger. In tegenstelling tot 'papa', die stilaan de hoop op genezing én op zijn dochters ultieme vergiffenis verliest, blijft Sal positief. In het verlengde van zijn actieve rol uit het tweede deel probeert hij ook te sturen: hij wil immers Tin voor een behandeling naar het buitenland krijgen, ook al denkt die laatste daar het zijne over ('Hij kan niet eens meer liggen, hoe zou hij dan in een vliegtuigstoel kunnen zitten?' (234)). Tins cynisme vervaagt echter wanneer hij bezoek krijgt van een laatste actief-positieve figuur: zijn kleinzoon Victor. Die 'is naar Cuba gekomen om hem te halen' en 'te redden' (250), hij is 'helemaal naar de overkant van de oceaan van de tijd [...] gekomen, om te zeggen […] dat hij [Tin] nu eindelijk terug mag, dat zijn verbanning is opgeheven' (252).

Niet toevallig heet het laatste hoofdstuk 'boven water' (221). De passieve sturing wordt in *De onderwaterzwemmer* namelijk regelmatig beschreven via het beeld van het 'het bodemloze vallen' (105), 'de duizelingwekkende tuimeling' (156) in een diepte zonder 'houvast' (227). Het is de ervaring van een 'drenkeling' (207) die wegzinkt 'in het donkere water van de pijn' (233) – het gevoel, kortom, dat Tins vader moet ervaren hebben toen hij 'worstelend met de onderwaterzwemmer' (16) verdronk en dat Tin figuurlijk overvalt wanneer hij de greep op de gebeurtenissen verliest. In het derde deel komt hij dus 'boven water': Het is 'een keuze […]. Ter aarde storten, de bodem voelen opentrekken en in een zwart gat tuimelen. Of diep ademhalen, zich hernemen. Verdergaan.' (47) Zo regeert een vorm van

positieve passiviteit de slotzin van het boek: ‘Misschien is dit de overkant en moest hij eerst echt alles kwijt zijn om eindelijk de weg naar huis te kunnen aanvaarden.’ (253)

2.4. Transportwijze: (actieve) bestuurders en (passieve) passagiers

Een laatste facet van de activiteit-passiviteitsdialectiek betreft de transportwijze. Die heeft niet alleen betrekking op de aard van de vervoerswijze, waarbij bepaalde vervoersmiddelen inherent samenhangen met een grote of beperkte *agency* van de reiziger (vgl. het eerste facet), maar ook en vooral met de rol van (be)stuurder of passagier die personages bekleden (vgl. het tweede facet). Uit mijn corpus blijkt dat dit facet zeker nadrukkelijk naar voren komt in reisverhalen waarin de transportwijze de auto is – een vaststelling die aansluit bij secundaire literatuur over het extraliteraire/ non-fictionele reizen. Ik begin dan ook met een bespreking van dat vervoersmiddel, waarna ik de inzichten vertaal naar andere transportwijzen.

Binnen de *mobilities studies* en *travel writing studies*, en dan met name wat de studie van automobiliteit betreft, wordt wel eens naar het onderscheid tussen bestuurder en passagier verwezen. De bestuurder wordt dan in principe als een meer actieve figuur beschreven, die letterlijk en figuurlijk stuurt, terwijl de passagier eerder passief is. ‘In any discussion of autonomy, agency, and automobility, it is important to distinguish between driving and “passengering”’, schrijft Nour Dakkak in haar bijdrage aan de essaybundel *Mobilities, Literature, Culture* (Aguiar, Mathieson & Pearce (red.) 2019, 35). ‘Driving is ostensibly a more agentic and autonomous practice than simply being a passenger in the car.’ Ook Peter Adey et al. (2012, 172) noemen de (auto)bestuurder de ‘more powerful and commanding figure’, terwijl de passagier ‘a withdrawn body’ is ‘who has surrendered control’. Cultuurwetenschapster Fiona Wilkie wijst in *Performance, Transport and Mobility* (2015) algemener op de auto en het rijden over de ‘open road’ (112) als (Amerikaanse) cultuursymbolen, die al sinds het begin van de 20ste eeuw verbonden zijn met idealen als ‘progress’ (93), ‘autonomy’ (88), ‘power’ (86) en ‘freedom’ (88). In culturele artefacten kan volgens Wilkie ‘driving [...] an expression of control and freedom’ zijn, ‘or, conversely, a desperate attempt to find these facilities that are lacking elsewhere in a character’s life’ (109) (vgl. Virant 2019).

Het internationaal-canonieke voorbeeld bij uitstek hier is Jack Kerouacs eerder genoemde *On the Road* (1957). De actief-passiefverhoudingen tussen de personages worden op verscheidene plaatsen gereflecteerd in de rolverdeling tussen bestuurders en passagiers. Dean Moriarty is niet alleen de eigenaar van ‘a mud-spattered ’49 Hudson’ (99), maar manifesteert zich ook nadrukkelijk als de actieve bestuurder ervan. De snelheid, assertiviteit en roekeloosheid waarmee hij met zijn passagiers bij vlagen over de wegen scheurt, sluit aan bij de *madness* waardoor Sal Paradise op een vreemde manier wordt aangetrokken:

> The madness of Dean had bloomed into a weird flower. [...] Dean grabbed the wheel, shifted to second, mused a minute, rolling, suddenly seemed to decide something and shot the car full-jet

> down the road in a fury of decision. 'All right now, children,' he said, rubbing his nose and bending down to feel the emergency and pulling cigarettes out of the compartment, and swaying back and forth as he did these things and drove. [...] 'Marylou, honeythighs, you sit next to me, Sal next, then Ed at the window, big Ed to cut off drafts, whereby he comes into using the robe this time. And then we'll all go off to sweet life, 'cause now is the time and we all know time!' He rubbed his jaw furiously, he swung the car and passed three trucks, he roared into downtown Testament, looking in every direction and seeing everything in an arc of 180 degrees around his eyeballs without moving his head. Bang, he found a parking space in no time, and we were parked. (102-103)

Sal Paradise' rol staat daarmee in schril contrast. Hij is 'not much of a driver' (13) – hij heeft ook geen rijbewijs – en is in de roman dus vooral de passieve passagier.[489] Illustratief in dat verband is dat hij, vooral in het eerste deel van de roman, op verscheidene plaatsen lift. Tijdens de act van het liften is hij bijzonder afhankelijk van externe omstandigheden en sturing:

> I started hitching up the thing. Five scattered rides took me to the desired Bear Mountain Fridge, where Route 6 arched in from New England. It began to rain in torrents when I was let off there. It was mountainous. [...] Not only was there no traffic but the rain came down in buckets and I had no shelter. [...] I cursed, I cried for Chicago. 'Even now they're all having a big time, they're doing this, I'm not there, when will I get there!' – and so on. Finally a car stopped at the empty filling station; the man and the two women in it wanted to study a map. I stepped right up and gestured in the rain; they consulted; I looked like a maniac, of course, with my hair all wet, my shoes sopping. [...] But the people let me in and rode me north to Newburgh, which I accepted as a better alternative than being trapped in the Bear Mountain wilderness all night. (11)

In de naoorlogse Nederlandstalige literatuur wordt de figuur van de lifter sterk uitgewerkt in Cees Nootebooms *Philip en de anderen* (1955).[490] Op een tocht, die de vorm krijgt van een zoektocht naar 'geluk' (114), lift Philip onder meer vanuit Nederland richting de Provence, vanuit Parijs naar Calais, en vanuit Calais naar Duinkerken. Onder zijn vele 'bestuurders' bevindt zich onder meer de mysterieuze Benedictijner 'koormonnik' (49) Maventer, een figuur die als een soort gids fungeert. Hij vertelt Philip over Marcelle, het meisje met het betoverende Chinese gezicht, en de paradijselijke wereld die ze vertegenwoordigt 'achter [...] de zichtbare werkelijkheid, een leven dat tastbaar is, en trilt' (63). Philips passieve vervoerswijze kan je bovendien verbinden met zijn eenzaamheid en zijn inherente verlangen naar 'anderen'. Veelbetekenend vraagt hij zich af:

> Ben ik daardoor minder eenzaam geworden? omdat mensen me meenamen? en tegen me praatten (want dat mag ik me toch wel afvragen: ben ik daardoor minder eenzaam geworden?) omdat mensen me meenamen, en te eten gaven, en te drinken? [...] Ik die een chinees meisje heb gezocht, overal, en verloren, zij die haar niet hebben gezocht, maar mij hebben meegenomen, terwijl ze op zoek waren naar iets anders. (102)

---

[489] Niet alleen in de auto, maar bijvoorbeeld ook in de bus (vgl. infra).

[490] Aan het liften wordt bijvoorbeeld ook gerefereerd in Gerrit Krols *De ziekte van Middleton* (1969). Het gebrek aan *agency* van de lifter wordt er verbonden met het maatschappijgerichte belang van financiële middelen. Geld impliceert immers 'de mogelijkheid tot verwezenlijking'. 'De lifter', stelt Krol, is 'een mens die mee moet. Men herkent hem doordat hij, langs de kant van de weg, terwijl alles voorbijraast en in beweging is, stilstaat. Hij staat daar met zijn duim omhoog ten teken dat hij meegevoerd wil worden, maar wij rijden hem voorbij en als wij allang zijn aangekomen – we voeren onze besprekingen, drinken onze koffie, thee, de zon staat alweer in het westen – dan staat hij er nog steeds, de lifter. Hij heeft een bord om zijn nek hangen, waarop de plaats van zijn bestemming geschilderd staat. Langzaam, achterwaarts, loopt hij die kant op, maar hij is er nog lang niet. Denkers, lifters – de wereld is vol van dit soort mensen. Plannen genoeg maar geen middelen.' (87)

De spanning tussen actieve autobestuurders en passieve passagiers zien we ook opduiken in Kristien Hemmerechts' *De tuin der onschuldigen* (1999). De activiteit-passiviteitsdialectiek wordt er net als in eerdere voorbeelden verweven met het motief van de schuld. Bij Hemmerechts impliceert schuld zowel een actieve daad (schuldig zijn) als een vorm van passiviteit/afhankelijkheid (het lijden als schuldige; iemand iets verschuldigd zijn). In de roman reizen drie zussen naar het dorp in Spanje waar ze in het verleden regelmatig op vakantie gingen. Ze worden er uitgenodigd door hun tante Simone, wier huis ze zullen erven. De verhoudingen tussen de drie zussen worden nadrukkelijk in termen van activiteit/onafhankelijkheid en passiviteit/afhankelijkheid gevat. Judith, een 'onafhankelijke vrouw' (114), ontpopt zich al snel tot de 'regisseur' (53) van de tocht. Zij is 'de gedecideerde' (118) die er bij de anderen op aandringt de reis te maken, ook al druist die in tegen de 'bezwaren en waarschuwingen van hun moeder' (28).[491] Zij beslist om af te wijken van de oorspronkelijke reisplanning en op een camping te overnachten. En ze reizen ook met haar auto, waarbij zij aan het stuur zit. 'Grote zus zit veel te graag zelf achter het stuur van haar glimmende rode Passat' (73), lezen we. En

> Judith houdt van actie, als Judith de hele tijd achter dezelfde auto moet aan sjokken, valt ze in slaap. En dan zie ik het gat, wil 'Ga maar' roepen, maar Judith trekt al op en schiet voorbij de Audi [...]. Dan gooit ze kordaat de remmen dicht, stuurt de Passat naar het meest rechtse baanvak en rijdt gezwind de afrit op. [...] Bij de péage wuift Judith met een royaal gebaar het wisselgeld weg en rijdt vervolgens twee keer de rotonde om alvorens de weg naar Pont-St Esprit in te slaan. [...] Met de trefzekerheid van iemand die in de streek is geboren rijdt Judith naar een kruidenierswinkel twee dorpen verderop. (168-169 & 183)

Heleen, die geen rijbewijs heeft en 'zich nooit meer achter een stuur' waagt (49) komt als passagier het sterkst tegenover Judith te staan. Zij is 'het hulpeloze zusje' (169), dat enigszins labiel is, bijzonder afhankelijk is van haar man Jan[492] en 'alles' doet wat Judith 'haar zeg[t]' (51). Ze 'doolt' vaak 'rond in een grimmig gebied in haar hoofd' (174). De ik-verteller, de actrice (!) Nora, schippert tussen die twee uitersten in. Enerzijds is ze een 'aarzelende' (118) figuur, die het gevoel heeft bij Judith 'in het krijt' te staan. In het verleden heeft zij Nora geholpen bij een stalkingsaffaire, en om die reden kon die laatste de reis 'niet [...] weigeren' (28).[493] Anderzijds zorgt ze mee voor Heleen, toont ze zich vaak de 'lefgozer die nergens bang voor was' (80), en wil ze ook 'nooit voor Judith onderdoen' (23). Niet toevallig wil ze op een bepaald moment maar wat graag eens aan het stuur zitten: 'Ik duw haar armen weg, grijp het stuur vast.' (187)[494]

---

[491] De moeder wordt eveneens geschetst als een actief sturende instantie. Zo stelt Nora dat de vakanties in Spanje haar 'idee' en 'onderneming' waren: het was 'mama [die] het voor onze opvoeding waardvol vond om ons mee te nemen naar C.' (137)

[492] Het is ook Jan die voor Heleen 'de knoop [...] doorhakte' (28) om mee te gaan op reis.

[493] De spanning tussen activiteit en passiviteit komt ook naar voren in de belangrijkste herinnering uit het boek, waarin Nora tijdens een boottocht 'misbruikt' (220) wordt. Terwijl Judith er zich 'verantwoordelijk' (56) voor voelt, was het in eerste instantie Nora zelf die haar 'badpak naar beneden [rolde]' om de man te 'tonen dat [zij] iets had wat Judith en Heleen niet konden bieden' (218).

[494] Door haar moeder is ze vernoemd naar de protagonist uit Henrik Ibsens toneelstuk *Een poppenhuis* (1879), Nora Helmer die 'na jaren van slaafse inzet en absolute dienstbaarheid plotseling *genoeg* zegt en opstapt' (62).

Ook in Auke Hulsts *Zoeklicht op het gazon* (2018) komt de spanning tussen bestuurder en passagier terug. Bij mijn eerste dimensie zagen we al dat de protagonist Richard Nixon in het middendeel van het boek een *road trip* onderneemt om te ontsnappen aan zijn presidentschap, dat hij als een gevangenis ervaart. Hoewel hij als president in principe wordt rondgereden, beslist Nixon op die tocht zich van zijn rol als het 'prooidier' (50) van de 'bestuurders'-'jagers' (50) te ontdoen en letterlijk zelf het stuur in handen te nemen. Daarmee plaatst hij zich tegenover John F. Kennedy, zijn grote rivaal in het boek die zich als een 'rijkeluiszoontje' (64) passief laat rondrijden. 'Een echte man reed', stelt Nixon,

> Gereden worden was voor slapjanussen en rijke stinkerds die geboren waren om vanaf de achterbank van een open slee naar adorerend publiek te zwaaien, naast hen de trofeebruid. Hij niet, God, nee. Hij moest achter het stuur plaatsnemen en ertussenuit knijpen, lichamelijk én geestelijk; omdat het midden in een storm lastig was te onthouden dat niet alles storm was, en omdat lichaam en geest de dwangbuis van zelfcontrole maar beperkt verdroegen. Met de handen aan het stuur en de voet op het gaspedaal werd de machine een voortzetting van jezelf, een instrument waarmee emotie op de weg geprojecteerd kon worden. Afgereageerd. (81-82)

Zoals het citaat laat zien, zorgt het feit dat Nixon zelf met de wagen rijdt er paradoxaal genoeg voor dat hij even kan ontsnappen aan de 'zelfcontrole' die hij als president aan de dag moet leggen. Je kan dat verbinden met de complexe relatie tussen macht en bestuurders-/passagiersrollen in de roman. Het feit dat een president zich als passieve passagier laat rondrijden, impliceert immers niet dat hij geen macht heeft – integendeel.

Die laatste nuancering geldt in feite voor het gehele imaginaire reisverhaal. Het zou immers te kort door de bocht zijn de relatie tussen bestuurders en passagiers al te rechtlijnig te verbinden met actieve macht en passieve onderwerping. Behalve dat bestuurders van auto's ook onderhevig kunnen zijn aan externe omstandigheden – getuige de autopech in *Incident op Corsica* (Van Kampen 1955), *Tot aan de brug naar nergens* (Van Camp 1987), *De onderwaterzwemmer* (Thomése 2015) – kan het in sommige gevallen ook de passagier zijn die de 'macht' heeft over de bestuurder omdat hij hem of haar beveelt. Je kan daarbij niet alleen denken aan de complexe verhouding tussen gids en toerist, maar ook aan Anna uit *Angst op Java* (Ferguson 1991), die zich in Indonesië door arme bacakrijders rond laat rijden.

Een dergelijke meerlagige relatie tussen bestuurder en passagier geldt nog sterker bij andere voertuigen, zoals de trein of het vliegtuig. Ik bespreek die zo meteen, maar geef eerst nog twee voorbeelden van autoreizen. In Tom Lanoyes *Alles moet weg* (1988) sluit Tony's initiële aankoop van de Ford Transit en het besturen ervan aan bij zijn verlangen op 'eigen benen' te staan (23). Terwijl zijn vriend Soo 'in zijn broek [scheet] bij de gedachte dat hij achter het stuur zou moeten zitten' (119), stelt Tony: 'Hij wou dat hij altijd achter het stuur van zijn Ford Transit kon zitten te kijken naar de voorbijglijdende wereld, overwegend waar hij het eerst zou neerstrijken, en beramend met welk vet deel hij zou beginnen voor hij de rest naar binnen schrokte.' (30) Met de bestelwagen kan hij bovendien de autosnelweg oprijden, de 'poort van internationale economie' (14).

Het feit dat het om een eerdere gammele bestelwagen gaat, die ‘in een ver verleden schitterend wit moest zijn geweest, maar die nu vuil en roestig op vier gloednieuwe radiaalbanden rustte zoals een kreupele op krukken’ (112, wijst al vanaf het begin van de roman vooruit naar de passieve sturing, naar de externe omstandigheden en gebeurtenissen die Tony de hele roman lang zal ondergaan. Veelzeggend in dat opzicht is dat Tony in zijn Ford Transit op een bepaald moment overvallen wordt door ‘Aandreeke Met De Harley Davidson’ (126). Die kruipt niet zozeer zelf ‘achter het stuur’ maar beveelt Tony wel naar Leuven te rijden. Een oude vrouw die Tony hoopt te bedriegen, vraagt hem dan weer dat hij haar ‘in ruil voor de onmiddellijke verkoop van haar juwelen’ (209) naar haar geboortedorp Doel brengt. Het is een ‘passieve’ voorafname op de verdere ontwikkelingen: de vrouw is diegene die Tony bedriegt. Het hoeft in het licht van voorgaande niet te verbazen dat Tony aan het einde van het boek de Ford Transit in het Albertkanaal dumpt en niet als bestuurder maar als passieve passagier, al liftend, naar Nederland reist.

De actief-passiefverhoudingen in Connie Palmens *I.M*. (1998) zijn nog iets complexer te noemen. In dat boek is het Connie die tijdens de reizen door de Verenigde Staten aan het stuur zit, want haar man ‘Ischa kan niet rijden’ (42). Die chauffeursrol zorgt er echter niet voor dat ze een erg actieve rol krijgt. Het bevestigt veeleer de omgekeerde hiërarchie die de roman doordesemt. Ischa ‘houdt ervan zo rondgereden te worden’ (42) en is degene die het reisverloop stuurt: ‘Ischa vraagt of ik nog even de Strip wil afrijden’ (72); ‘Ischa leidt me zonder aarzeling naar 7th Street’ (132); enzovoort. We lezen:

> Hij is degene die beslist wanneer we vertrekken en het moment komt altijd abrupt. Meestal hou ik ervan, het ontslaat mij van ieder initiatief en zelfs van het besef van tijd, van het letten op het uur. [...] ‘Mijn man en ik hebben een duidelijke verhouding,’ zeg ik quasi alsof ik het tegen iemand anders heb, ‘hij is de baas.’ (43-44)

Net door haar liefde is Connie ‘aanhankelijk, verlangend, week en onmachtig’ (105). Een keerpunt van de verhouding is dan ook de dood van Ischa. Hoewel Connie op dat moment werkelijk ‘machteloos’ (300) wordt, verwerft ze door zijn afwezigheid paradoxaal genoeg ook ‘macht’ over hem. Ischa is nu immers ‘veroordeeld’ tot haar ‘geheugen’ (284). Als schrijfster grijpt ze dan ook ‘met de pen naar de macht, omdat de machteloosheid onverdraaglijk groot is’ (30).

.

Je kan de spanning tussen bestuurder en passagier ook als vertrekpunt nemen om enkele andere vervoersmiddelen in imaginaire reisverhalen te bespreken. Iedere vorm van transportatie interageert daarbij op zijn eigen manier met de dialectiek tussen activiteit en passiviteit.

Ten eerste zijn er *vaartuigen*. Eerder illustreerde het motief van de schipbreuk al hoe schepen en hun bestuurders/passagiers het in imaginaire reisverhalen niet zelden zwaar te verduren krijgen. Zodra ze zich op zee begeven, zijn ze erg vatbaar voor externe, oncontroleerbare omstandigheden. Dat neemt niet weg dat de rol van bestuurder – lees kapitein/stuurman – en van passagier nog steeds significant kan zijn voor de reisroman. Dat blijkt bijvoorbeeld reeds in Homeros’ *Odysseia* (8ste

e.v.Chr.): we lezen er hoe Odysseus, als leider, tijdens zijn *nostos* naar Ithaka op een bepaald moment zelf 'de schoot van het zeil [hanteert] en aan geen ander [geeft]' om 'eerder thuis te zijn' (500).

In Nina Polaks *Gebrek is een groot woord* (2018) vaart de protagoniste Nynke Nauta, alias 'Skip', samen met Lodewijk, alias 'Lood', de wereld rond. Terwijl Skip matroos is, staat Lood aan het roer van het schip. Hij is dan ook, zoals Skip stelt, haar 'baas, min of meer' (27). Hoewel de ik-verteller zich in het boek opwerpt als iemand die 'vooruit [wil ...] naar ergens waar het anders is' (28), sluit haar passieve onderwerping op het schip aan bij haar inherente verlangen naar hechting en een thuis. 'Niet het schip, maar Lood is een verplaatsbaar thuis' (11), lezen we. Hij is een schipper die vaart met een trage, betrouwbare precisie, die met zijn 'adviezen' (30) voor Skip fungeert als een soort mentor ('Als Lood erbij was geweest had hij me op mijn nummer gezet.' (127)), en die zich 'om [haar] veiligheid bekommert' (234). Bij Lood vindt Skip de nodige geborgenheid. 'Ik droeg truien van Lood,' lezen we, 'die me tussendoor volstopte met krentenbollen van een door hem goedgekeurde ambachtelijke bakker.' (195) Of wanneer ze elkaar na enige tijd terugzien: 'Zonder aarzeling sluit hij me in een omhelzing en zodra mijn wang zijn zweterige T-shirt raakt begin ik te huilen. Lood schrikt, maar hij laat zich niet van de wijs brengen: hij houdt me vast, omklemt mijn schokkende schouders, mijn tollende hoofd, mijn slappe ledematen.' (213) Meer dan haar familie of ex-vriend die Skip op het land terugziet, combineert de nabijheid van Lood uiteindelijk de tegenstrijdige verlangens van de protagoniste: zijn aanwezigheid impliceert zowel de idee van 'geborgenheid', 'orde', 'een thuis, waar de dingen kloppen' als 'de vrijheid van de zee, de chaos, het koele water' (209).

Schipperend tussen kapitein en passagier staat de ik-verteller uit Ben Borgarts *De vuilnisroos* (1972). De protagonist krijgt namelijk een 'kruisertje' van een filosoof in handen, 'een stalen sloep met een houten opbouw die wat hoog was uitgevallen' (7). Het bevaren van dat kruisertje beantwoordt aan zijn dromerige, jeugdige verlangens naar een vrijmoedig en gelukzalig bestaan – een auto is bijvoorbeeld veel meer 'een voortijlende cabine die je isoleert van de kosmos' (71). Problematisch is evenwel dat het kruisertje amper stuurbaar is: het heeft geen motor, waardoor de protagonist moet peddelen, 'een zielige manier van voortbewegen' (10). Daarmee is de reiziger afhankelijk van en onderhevig aan passieve, externe sturing. Net zoals in *De verovering van Vlaanderen* (Popa 2016) verhoogt dat het picareske karakter van het verhaal. Illustratief is een scène aan het begin, waarbij de verteller na een moeizame tocht 'vanwege de tegenwerkende stroming in het grachtensysteem' (9) vast komt te zitten aan het sluizencomplex omdat zijn kruisertje 'niet als vaartuig werd beschouwd' (16). Enkel met behulp van 'een bakkenschipper', aan wier 'achterste dekschuit' hij mag 'aanhaken', kan hij zijn tocht vervolgen (17). Het hoeft nauwelijks te verbazen dat het kruisertje de tocht niet overleeft en, net als vele schepen uit de geschiedenis van het imaginaire reisverhaal, schipbreuk lijdt.

Heel wat boten in moderne imaginaire reisverhalen zijn bij uitstek plaatsen waar verschillende passagiers elkaar ontmoeten en met elkaar converseren. Niet toevallig kan een bootreis het kader worden voor een of meerdere ingebedde vertellingen, zoals het geval is bij Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) of Aya Zikkens *Hut 277* (1962). In die tweede roman stelt de Isrël-reizigster: 'We praten zoals

wel vaker mensen praten die er zeker van zijn over enkele dagen afscheid van elkaar te kunnen nemen. Nu eens over onbetekenende voorvallen en dan weer met de grootst mogelijke maar altijd vrijblijvende intimiteit.' (12) Het is via die verhalen dat ze niet alleen meer te weten komt over de reizigers, hun beweegredenen en hun geschiedenissen, maar ook voor de eerste keer in contact met het land waarnaar ze reist. 'Onvergeetbaar, onherhaalbaar', lezen we, 'zag ik Israël nog voordat ik er voet aan wal zette in de verhalen van de vrouwen die er woonden.' (12)

Ook Julius Hammer uit Jeroen Brouwers' *Bittere bloemen* (2011) is een passagier, meer bepaald een cruiseganger op het schip 'Carta Mundi'. Een dergelijk statuut toont opnieuw de complexe machtsverhouding tussen bestuurder en passagier. In het geval van het cruiseschip krijgt die een sterke kapitalistische bijklank, en in de setting van de 'toeristensloep' (27) kan dan ook een ironische kijk op de toeristische industrie ontwaard worden. Brouwers' roman illustreert tegelijkertijd ook een ander, algemeen geldend facet van de passagiersrol, dat aansluit bij wat ik eerder schreef over het passieve mijmeren. Aangezien passagiers zich niet met het letterlijke en figuurlijke sturen moeten bezighouden, zijn ze vaak meer dan bestuurders geneigd tot cognitieve reflecties. We zagen al hoe in Fergusons *Angst op Java* (1991) Anna zich als passagier in de auto bij Aafke en Achim liet meevoeren naar het verleden. In de openingsscène uit *Bittere bloemen* treffen we dan weer Julius Hammer aan in een 'linnen dekstoel' (9) op het schip: slapend en 'dromend' (9) wordt hij eveneens naar het verleden gekatapulteerd. In zijn herinnering ziet hij zijn voormalige cursiste Pearlene opduiken, een meisje dat hij later ook op het schip aantreft en aan wie hij zich als een verliefde zal vastklampen.

De relatie tussen passagier en mijmering is misschien wel het sterkst aanwezig bij een ander vervoersmiddel: de *trein*. We zagen dat indirect al bij talloze voorbeelden die ik eerder gaf. Internationaal is er Michel Butors *La Modification* (1957); in onze contreien zijn er onder meer *Land zonder Sarah* (Münstermann 2008), *De trein der traagheid* (Daisne 1948) en 'De reis naar Osnabrück' (Polet 1983). Die verbinding tussen trein en cognitie zie je ook in cultuursociologische uitweidingen over de trein. Daarbij wordt in het bijzonder gewezen op het visuele karakter van het vervoersmiddel, wat opnieuw de trias passiviteit, reflectie en de blik met elkaar verbindt. De perceptie van het bewegende landschap door het raam van de trein stimuleert de gedachten. In *De kunst van het reizen* (2002) schrijft Alain de Botton:

> Er is een welhaast bizarre wisselwerking tussen hetgeen we voor ons zien en de gedachten die we in ons hoofd weten op te roepen: grootse gedachten soms, die grootse panorama's vereisen, nieuwe gedachten voor nieuwe plekken. Zelfbespiegelingen die maar al te gauw blijven steken, worden vlot getrokken door het voorbijgolvende landschap. [...] Van alle vervoersmiddelen is de trein misschien wel de beste gedachteleider: wat we zien langstrekken is nooit zo monotoon als het uitzicht vanuit een schip of een vliegtuig eventueel kan zijn: de beelden gaan snel genoeg voorbij om ergernis te voorkomen, maar anderzijds traag genoeg om ons de gelegenheid te geven dingen te herkennen. [...] Telkens wanneer mijn gedachten staken omdat ze op een moeilijke kwestie zijn gestuit, komt de stroom weer op gang doordat ik de mogelijkheid heb uit het raam te kijken, mijn blik tot een bepaald voorwerp te bepalen en dat enkele seconden te volgen, totdat een nieuwe gedachtekronkel zich aandient en zich ongedwongen kan ontspinnen. (62-64)

De band tussen het passieve passagierschap, de blik en de mijmering wordt erg duidelijk in Polets 'De reis naar Osnabrück' (1983). Op weg naar de Duitse stad observeert de ik-verteller niet alleen zijn medepassagiers, maar laat hij zich ook passief 'meegolven [...] met het landschap' (107), 'deinen tot bovenop de kam van de heuvelrug' (108) en 'geeft' hij er zich helemaal 'aan over' (105). Buiten ziet hij 'sloten, koeien, boerderijen met kleine hooibergen onder rieten jappen, paarden, autowrakken. Het was goed er naar te kijken, scherp, helder en goed.' (81) Die blik stimuleert een melancholische beweging naar binnen, want

> je kijkt naar iets [...] en meteen wordt het een innerlijk beeld; binnen de kortste keren verinnerlijkt alles en iedereen en op den duur besta je alleen nog maar vanbinnen. [...] Hij neemt nog eens de proef op de som. Kijkt naar een van de koeien buiten [...] en onmiddellijk is de koe ín hem, hij is ermee gevuld en niet alleen met het *idee* koe, is er zozeer en zo lijfelijk mee gevuld dat hij zelfs de zwaarte ervan ervaart. (87)[495]

De omgeving, die de verteller 'velden van tijd' (104) noemt,[496] bestaat op die manier uit 'herkennings- en herinneringspunten' (90), waarbij de protagonist onder meer moet terugdenken aan de stukgelopen relatie met zijn vriendin. Tegelijkertijd tracht de reiziger, op iets actievere wijze, de omgeving 'geabstraheerder' (104) tot zich te nemen, met haar 'neutrale transparante eeuwigheid' (104) 'zonder scherpe uitsteeksels' (105) – er wordt bijvoorbeeld gesproken over het 'kubusachtig gebouw' (107) en de 'blokken geperst hooi' (108). De reis wordt zo een verwerkingsproces, waarbij de 'spanning' (117) tussen het ik en de realiteit verdwijnt en de gefragmenteerde reiziger weer samenvalt met zichzelf, 'een los, zichzelf min of meer genoegzaam ding' (118).

Ook in Ivo Michiels' *Spaans Capriccio* (1952) stimuleert de treinreis naar Spanje de geest van de reiziger. 'Wie naar de verten vliedt', stelt de verteller, 'laat het ogenblik achter zich. Voor wie terugblikt is het reeds voorbij. [...] Niet ík leef in het voorbije, het verleden sluimert in mij zoals stuifmeel en stamper diep in de fluwelen kelk: wachtend op een traag ontluiken.' (12) Michiels' reiziger stoort zich wel aan de geslotenheid van het vervoersmiddel, die in schril contrast staat met de weidsheid die de romantische reizen van Goethe en Slauerhoff kenmerkte:

> Wie zal het mij ten kwade duiden dat ik vandaag *mijn* eeuw vervloek? Dat ik zelfs één moment zo'n verdoemde [als Slauerhoff] zou willen zijn? Liever dan de gekooide burger in een coupé waar het ruikt naar vis, knoflook en tabak, waar ik mij amper kan bewegen, kniekramp krijg, gezwollen voeten en gebarsten dorstlippen, waar ik – o ironie – fris en netjes gewassen ben ingestapt om er straks, na enkele uren, als een aspirant stoker weer uit te kruipen; waarin ik steden en kerktorens omhels alsof het vulgaire buren zijn en de schoonheid van het landschap mij tot kwellens toe blijft ontglippen, waar aan het raam alle kleur tot kleurloosheid vervaagt, de horizon een honende grijnslach wordt en alle besef van weidsheid en ruimte een schampere illusie blijft! Alleen nog dromen is mij toegestaan, dromen van een koets met dampende paarden en een lachende postiljon, van boomgaarden, kerkhoven en dorpen in groene valleien verloren gelegd, van bergen en rivieren die traag naast me meelopen. (21-22)

[495] Merk op dat het lichamelijke en cognitieve hier in elkaar overvloeien.
[496] Polet gaat indirect aan de slag met de fysische kwantumveldentheorie. Zie voor een beknopte inleiding: Zee (2010).

Michiels lijkt een treinfanaat te zijn, want in de eerder genoemde romans *Kruistocht der jongelingen* (1951) en *Orchis militaris* (1968) duikt het transportmiddel eveneens op.[497] *Kruistocht der jongelingen* is daarenboven, naar mijn weten, de enige roman uit de naoorlogse Nederlandstalige literatuur waarin we de treinreis niet alleen vanuit het perspectief van de passagier, maar ook vanuit het perspectief van de treinbestuurder volgen. Het hoeft, in het licht van mijn bespreking bij de beweegreden, nauwelijks te verbazen dat de jongelingen, die in het boek aan een extreme passiviteit ten prooi vallen en wier levens 'stuurloos' (61) zijn, uitsluitend als treinpassagiers in het boek optreden – net als de 'eindeloze colonnes [oorlogs]vluchtelingen' (34). Complexer is echter de rol van de machinist Bernard Cyprien, via wiens perspectief we sowieso een externe, passief makende blik op de jongeren werpen. Over het algemeen is hij een passieve figuur: hij mag zijn stationspost niet verlaten; zijn bijna-gedeserteerde stoker durft hij niet terecht te wijzen; en telkens wanneer zijn vrouw Juliette huilt, 'kruipt' er iets 'verlammend zijn spieren in' en kan hij slechts 'onbeweeglijk liggen en luisteren' (21). Alleen tijdens het rijden met de trein wordt Bernards passiviteit echter doorbroken. Tijdens zo'n 'ontsnapping' (21) voelt hij zich 'vol […] stromen, met bloed en wil en kracht. Want je bedwóng je machine, je beheerste haar en je werd meester plots, ook over jezelf' (21). Met de treinreis voelt hij zich de 'redder' (62) en 'bevrijder' (59) van de jongelingen. Zo hoopt hij 'eindelijk, de daad te stellen' waarnaar zijn vrouw 'opkijken kan' (22) en zich niet meer 'door de gebeurtenissen te laten overdonderen' (18). Zijn overmoedige, actieve daadkracht vertaalt zich echter in het negeren van een stoplicht, waardoor de trein een ongeluk krijgt. Zo komt er een einde aan Cypriens kortstondige illusies en zijn leven.

In mijn bespreking van *Orchis militaris* zagen we al dat de trein vooral met de idee van oorlogsdeportatie (i.e., de Holocaust) geassocieerd werd. Een dergelijke associatie zien we bijvoorbeeld ook in Kamiel Vanholes *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002). In de roman maken 'allemaal mensen die iets met reizen hebben', die afkomstig zijn uit 'alle mogelijke beroepscategorieën' en die verschillende nationaliteiten hebben, samen een treinreis door Europa. Ze willen op die manier 'dat hopeloos verknipte continent weer eenmaken' en 'bewijzen dat Europa een realiteit is' (30), niet langer een 'slagveld' (82). De treinreis wordt zo 'een soort Wiedergutmachung voor de transporten van vroeger' (145). Niet toevallig is de protagonist René 'een *sans-papier* [...], een overtollig iemand' (68) die in de reisroman passief wordt meegesleurd – een analyse die ik in mijn volgende dimensie nog verder uitwerk.[498]

[497] Voor onderstaande bespreking, zie: Pierrart (2021b).

[498] Merk evenwel op dat de idee van (passieve) deportatie niet uitsluitend met het vervoersmiddel van de trein verbonden kan worden. In J. Bernlefs *Verloren zoon* (1997) zagen we immers al het slavenvervoer per schip ten tijde van de West-Indische Compagnie. Op soortgelijke wijze worden in Arthur Japins *De zwarte met het witte hart* (1997) de Afrikaanse Kwasi en Kwame, prinsen van 'het rijk van de Ashanti aan de Goudkust van Afrika' (22), door een Nederlands-koloniale handelsdelegatie vanuit Kumasi meegenomen naar Delft. Het is Kwasi's vader, de koning, die het zo 'bedongen' (59) heeft, opdat ze in Europa 'de kennis van de witten' kunnen vergaren. Je kan jezelf echter afvragen in welke mate de status van de prinsjes werkelijk verschilt van de 'slaven *schuine streep* rekruten' (56) voor 'het Oost-Indisch leger' (42), die zich eveneens op het schip bevinden.

Ook *vliegtuigen* duiken op in imaginaire reisverhalen. Ook hierbij kunnen (reflecterende) passagiers verschijnen, zoals in de beginscènes uit *Paradijs verloren* (Nooteboom 2004) en *Aantekeningen over het verplaatsen van Obelisken* (Van Veelen 2017) die ik al eerder beschreef. Er zijn echter ook romans waarin we door de ogen van piloten kijken. Dat is bijvoorbeeld zo in Walter van den Broecks *Terug naar Walden* (2009), waarin talloze types vliegmachines – van vliegtuigen over helikopters tot parachutes – opduiken. In de openingsscène van het boek, die het hoofdpersonage Ruler Marsh introduceert, lezen we:

> Kapitein Daniel Philips, vierendertig, en luitenant Harry Esterhazy, negenentwintig, patrouilleren in hun Agusta A 119 Koala boven Manhattan. Ze denken dat ze Gods ogen zijn. Elke ochtend scannen ze in zijn plaats de hele wijk. Ze vliegen boven en tussen de wolkenkrabbers en geloven graag dat het geklop van hun wieken Manhattan uit zijn slaap wekt. Het geeft hun een gevoel van onmisbaarheid. Batman en Robin. Zoals elke ochtend willen ze even checken of hij op de nooit gemaakte afspraak is, de oude magere man in witte kamerjas, de rijkste man van de wereld, de echte: Ruler Marsh. [...] Aan zijn aanwezigheid ontlenen zij hetzelfde gevoel van geborgenheid als al die lui daarbeneden aan hun dagelijkse inspectieronde. Er wordt over ons gewaakt. Ons kan niets gebeuren. (7)

Voorgaand citaat associeert de positie en de blik van de piloten nadrukkelijk met de idee van (goddelijke) macht, en dat is niet toevallig. Het hoofdpersonage Ruler, wiens naam al veelzeggend is, is immers ‘de machtigste man ter wereld’ (8), die door anderen ‘God’ (38) genoemd wordt. Aan het begin van het boek laat hij het kapitalistische ‘systeem’ (8) expres instorten omdat het ‘gebaseerd is op de uitbuiting van de zwakken door de rijken’ (96) – iets wat Ruler zelf in het verleden ondervonden heeft. Die instorting wordt echter ook het moment waarop hij in een passieve rol terechtkomt: hij wordt door ‘een hogere, immateriële instantie’ (13) ‘geroepen’ (12) om op reis te gaan naar een onbekende bestemming en er zijn ‘roots te terug te vinden’ (230). ‘Ook wie niet in God gelooft’, stelt de alwetende verteller, ‘weet dat onze plannen, hoe goed ook voorbereid, in de war kunnen worden gestuurd door iets onverwachts’ (11). Dat hij als passagier met een taxi vertrekt en zich, meer in het algemeen, onderweg laat leiden door ‘signalen’ (131) van andere personages, hoeft gezien die passieve sturing niet te verbazen.

De idee van het goddelijk ‘naar beneden kijken’ vanuit het vliegtuig (Van Den Broeck 2003, 113) blijft echter niet beperkt tot *Terug naar Walden*. We zien ze ook in andere imaginaire reisverhalen opduiken, waarbij reizigers niet noodzakelijk piloten zijn. Aan het einde van het eerder genoemde *Sevillana* (Meester 1990), wanneer de protagonist met vernieuwde inzichten naar huis terugkeert, lezen we bijvoorbeeld:

> Vliegen heeft iets met metafysisch, iets van – letterlijk – uitstijgen boven de materie, iets hemels. Een gemis wordt opgeheven. [...] Ze kijkt naar beneden en ziet overduidelijk Málaga en – ja! – Periana liggen. Ze zweeft vlak boven Periana, alsof ze een roofvogel is, alsof ze een almachtig oog heeft. Het dorp is haarscherp, ze onderscheidt de afzonderlijke huizen. [...] In één oogopslag overziet ze de weg die ze samen met Sevillana heeft afgelegd. (216-217)

Het letterlijke hoogteperspectief impliceert hier een figuurlijke vorm van overzicht, van macht, van een (hernieuwde) greep over de bereisde realiteit. Wanneer ik later in dit proefschrift de dimensie van de

blik bespreek, zal ik dat de 'panoramische blik' noemen. Het is een blik waarnaar reizigers, wier particuliere perspectief beperkt is, wel vaker op zoek zijn. Ik zal in dat hoofdstuk dan ook laten zien dat de associatie van het vliegtuig met visuele macht sterk is, maar dat het hoogteperspectief zeker niet tot dat vervoersmiddel beperkt blijft. Personages reizen bijvoorbeeld ook vaak te voet naar een hoge plaats, zoals een bergtop, om op die manier letterlijk en figuurlijk overzicht te verwerven. In algemenere zin zullen we in de volgende hoofdstukken zien dat (de zoektocht naar) de panoramische blik nog op andere manieren in romans opduikt, die niet noodzakelijk betrekking hebben op specifieke vervoersmiddelen. Behalve het in dit hoofdstuk reeds aangestipte externe vertelperspectief 'vanuit de hoogte' zijn er bijvoorbeeld heel wat reizigers die, net als Rob Noordhoek in *Verloren zoon* (Bernlef 1997), stil staan bij hun dynamische, bereisde leven en verleden, en hun belevenissen neerschrijven, in de hoop op die manier een zeker panoramisch overzicht te verwerven.

Een laatste transportatiewijze die ik wil vermelden is die waarbij géén vervoersmiddel gebruikt wordt: het wandelen. In het verlengde van de romantische traditie van het *wanderen*, waarop ik eerder al alludeerde via *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Von Eichendorff 1826) kan het reizen te voet in eerste instantie met activiteit en vrijheid verbonden worden. Andrew Mondschein, Evelyn Blumenberg en Brian Taylor (2006, 268) noemen 'walking' een van de 'active modes of travel', in tegenstelling tot 'passive modes of travel, such as being chauffeured'. Fiona Wilkie (2015) beklemtoont dan weer de 'radical potential' (19) van het wandelen, waarbij de 'physical agency of the pedestrian' (47) niet alleen een vorm van 'autonomy' impliceert (47) maar ook in 'an act of resistance' kan uitmonden, 'a deliberate choice in the face of its perceived "others", including commerce, globalization, transport culture and urban planning' (33). Illustratief wat die actieve associatie betreft is hoe in Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987) de Pakistanreizigers Harry en Isabelle beslissen om te ontsnappen aan de 'lijdzaamheid' (151) en 'machteloos[heid]' (150) die ze als passagiers ervaren in de gammele 'Toyota' (hij is 'rijp voor de schroothoop' (150)), en in plaats daarvan 'te voet' (151) verder reizen. Elders kiezen ze er ook bewust voor te voet van Passu naar Gulmit te reizen om even aan 'de kwalijke geur van commercie' (110) te ontkomen.

Bergexpedities als Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) laten zien dat het reizen met een zekere fysieke *agency*, met een vorm van actief doorzettingsvermogen, gepaard kan gaan. Tegelijkertijd suggereren ze eveneens dat het wandelen ook meer passieve connotaties heeft. Concreet geldt dat de wandelaar een trage en erg kwetsbare reiziger is, die bijvoorbeeld niet 'beschermd' is door de ijzeren cocon van een voertuig tegen pakweg weersomstandigheden. Daarnaast wordt het wandelen ook met de passieve mijmering verbonden. Je kan in dat opzicht denken aan een praktijk als die van de *flâneur*, de 'urban wanderer' die als een 'passive observer' en 'mental traveller' haast automatisch en al reflecterend door de straten van de stad dwaalt (Coverley 2006, 68 & 60 & 11).[499] Je ziet een dergelijke

[499] Merlin Coverley's geciteerde studie (2006) laat zien dat de figuur van de *flâneur* samenhangt met de psychogeografische (situationistische) praktijk van de *dérivé*, de 'ambient drifting through the urban environment

associatie van het wandelen en de passieve mijmering in reisverhalen als Sybren Polets *De andere stad* (1994). Observerend en reflecterend onderneemt de figuur van Lokien er (onder andere) allerlei tochten door de stad. In Koen Peeters' en Kamiel Vanholes *Bellevue/ Schoonzicht* (1997), dat als ondertitel *De nieuwe kunst van het wandelen* draagt, vloeien activiteit en passiviteit, vrijheid en reflectie in elkaar over. Op het moment dat de enquêteurs Robert en Philippe te horen krijgen dat de resultaten van hun (gestuurde) inspectie- en wandeltocht door Brussel in feite al vastliggen, ziet Robert dat als een positief gegeven. 'Wij zijn peripatetici', zegt hij. 'We doen iets moois en nutteloos. [...] Het doel is het hoofd aan de praat houden, alle problemen overdenken tot we ze niet meer herkennen, en wandelen.' (77) Zo worden ze ook 'wandelaars van het woord': hun 'nieuwe kunst van het wandelen' leidt tot 'het eeuwige vertellen' (77).

Ik eindig mijn bespreking van dit facet met nog drie opmerkingen. Een eerste betreft tijdreisverhalen als Sybren Polets *De steen* (1957) en Johan de Booses *Het vloekhout* (2018). In mijn reishoofdstuk beschreef ik zulke romans als verhalen waarin we samen met een voorwerp door de tijd reizen. Dat het om objecten gaat, impliceert in de eerste plaats al passiviteit. Daarbij komt dat de objecten vaak op eigenzinnige wijze als 'passagier' tijdens ruimtereizen optreden, omdat ze meegenomen worden door mensen op hun tochten. Zo belandt De Booses vloekhout dankzij de Romein Gaius als passagier op een schip naar Rome, waar hij uitgroeit tot een 'talisman' ('Ik hoef niets te doen, ik hoef er gewoon maar te zijn', 41). In het jaar 1869 wordt hij door een Franse kardinaal met 'een buitengewone belangstelling [...] voor het werk van zijn land- en tijdgenoot Jules Verne' (128) meegenomen naar het Vaticaans concilie ('Wekenlang zit ik gevangen in een plunjebaal, terwijl we over hobbelige wegen naar het zuiden rijden', 129). Pas nadat hij door toedoen van de Russische astronaut Artoer alleen door de ruimte zweeft, voelt hij zich 'voor het eerst [...] vrij, ik behoor niemand toe, ik ben geen mascotte, ik ben *niets*, geen kruishout, geen vloekhout, gewoon een oude plank' (195).

Ook in Polets *De steen* manifesteert de witte, Peruviaanse 'zwerfsteen' (44) met 'glinsterende gouden adertjes' (55) zich veelvuldig als zo'n object-passagier. Vanuit Cuzco wordt hij bijvoorbeeld door een reeks koninklijke boodschappers naar Lima vervoerd; door een scheepskok wordt hij vanuit Panama meegenomen richting Europa; en met ballonvaarders reist hij mee de lucht in. In tegenstelling tot De Booses vloekhout heeft de steen echter ook een zekere *agency*, waarbij hij zelf van de ene plaats naar de andere rolt: 'Als hij eenmaal de goede rolrichting te pakken heeft, kan hij zelfs als het volslagen donker is blijven doortuffen, onder voorbehoud natuurlijk dat er geen obstakels op zijn weg liggen.' (49) Dat bezorgt het verhaal, in combinatie met de vertelstem – 'Arme, arme steen. Was hij nu dood?' (94) – nog wat sterker het karakter van een soort volkssprookje. Over dat genre wordt in de novelle ook expliciet gereflecteerd: 'Eerst was het wel aardig, maar nu ga je er een sprookje van maken.' (51)

---

that was [...] defined by Debord and which is the predominant technique of psychogeography' (85), i.e. 'the point at which psychology and geography collide' (10).

Ten tweede spreekt het, meer in het algemeen, voor zich dat ik in voorgaand overzicht niet alle mogelijke transportwijzen besproken heb. In mijn twee slotvoorbeelden zullen we nog andere, aan bovenstaande verwante vervoersmiddelen zien, die probleemloos vanuit de besproken inzichten geïnterpreteerd kunnen worden. Dat geldt bijvoorbeeld voor de motorfiets. In *Ik, Jan Cremer. Tweede boek* (1966) rijden Jan Cremer en zijn vriend Barry door Tunesië met 'Zilvermonster', 'de prachtige stoere zilveren Harley Davidson' (439). De motorfiets wekt als 'gemotoriseerde droom' in 'alle dorpen of stadjes [...] een heilig ontzag' (453) op, waarbij de reizigers 'Jonge Goden' worden (454). Dat Cremer aan het stuur zit, verhoogt die goddelijke *agency*. 'Ik reed als een waanzinnige', stelt hij. (441) Niet toevallig belandt uiteindelijk de doofstomme prostituee Fatima in het zijspan: op zijn reizen is Cremer niet alleen op zoek naar zijn 'Grote Liefde' (414) maar ook naar sensatie en seks, die hij onder meer bij Fatima vindt. In het eerder vermelde *Bittere bloemen* (Brouwers 2011) wordt eveneens met de motorfiets gereden. Nadat het schip aangemeerd is te Corsica, wordt Hammer door zijn 'Leentje' meegenomen met haar Vespa. Hammers passieve houding en zijn onderwerping ten aanzien van zijn 'vrolijke jonge godin op een Vespaatje' (132) komen tot uiting wanneer hij als passagier 'achter op dit wolken hoestend roestgeval' (132) zit en 'zijn armen rondom Leentjes buik' slaat, 'zijn natte hoofd tegen Leentjes rug' (136). 'O Hammer is verliefd', lezen we, 'en mag Cassandra zijn geliefde, die hem vervoert, met zijn armen omklemmen' (137).

Het voorbeeld van *Bittere bloemen* brengt me bij de laatste opmerking. Personages kunnen in romans uiteraard meerdere transportatiewijzen gebruiken, die op allerlei manieren met de activiteit-passiviteitsdialectiek kunnen interageren. Terwijl in *De verovering van Vlaanderen* (Popa 2016) Alco zich onder meer te voet, met de autobus en per koets verplaatst, reist in Heere Heeresma's *Langs berg en dal klinkt hoorngeschal* (2011) de protagonist Harmen achtereenvolgens met de taxi, met de (nacht)trein, met de touringcar en al liftend. Dat hij zich vooral als passagier manifesteert – en wel zeer nadrukkelijk bij die laatste twee transportwijzen – is niet toevallig. Harmen is immers iemand die op zijn tocht regelmatig aan zelfbeklag doet en zich snel passief voelt, die als een 'impotente zwerver' (70) 'stikt [...] in woord, daad en gebarendrang' (31) en als 'som van merendeels toevallige omstandigheden [...] in de vreemde direkt spontaan uit elkaar viel' (130). Zijn reisgezel Jacky onderwerpt zich weliswaar aan hem als een 'hondje' (38), als een 'broos stuk leven, met handen en voeten aan hem overgeleverd zo hij wil' (47), maar Harmen ervaart haar nabijheid veeleer als beklemmend. Hij is dan ook steeds op zoek naar 'krankzinnige vrijheid' (87) en wat 'nieuw' is, terwijl bij Jacky (die het burgerlijke milieu representeert waaraan hij wil ontsnappen) 'het nieuwe er reeds af' (26) is.

2.5. Twee synthetische voorbeelden

Ik sluit mijn bespreking van deze dimensie af met twee slotvoorbeelden, waarbij ik de drie besproken facetten samen in een gegronde analyse verwerk: Hugo Raes' *Reizigers in de anti-tijd* (1970) en Rob van Essens *De goede zoon* (2018).

Hugo Raes' *Reizigers in de anti-tijd* (1970) is een fantastisch, bevreemdend boek, dat een voorbeeld is van wat ik eerder de 'vlucht naar een beter elders' genoemd heb. Het opent in 'Vredestad', de plaats waar de man Abdon, zijn vrouw Apollonia en hun kinderen Tim(otheus) en Dym(fna) wonen. In de eerste twee hoofdstukken maken ze twee uitstapjes. Vader Abdon brengt samen met enkele anderen een bezoek aan de riolen van de stad; het gehele gezin stapt mee in een 'voettocht' (21) richting het 'zomerzonnewendefeest' (19), waarbij ze op de terugweg een bezoek brengen aan het 'Oorlogsreservaat' (25). Ze maken die tochten actief, vrijwillig, al is er meteen sprake van enige passiviteit. Niet alleen is er een gidsfiguur die de groepen rondleidt ('Iedereen gehoorzaamde de gids', 11); in de riolen worden ook politieke gevangen vastgehouden, en in het oorlogsreservaat worden mensen 'doodgeschoten' en gevierendeeld (26-27).

Het lijkt een voorbode van wat komen zal: wanneer een militaire staatsgreep plaatsvindt, wordt het gezin 'op de lijst' (74) geplaatst om naar de riolen te worden gevoerd. Ze beslissen om die reden de stad te ontvluchten – een 'ontvluchtingstocht' (40) waarbij ze een plaats hopen te vinden 'waar zij veilig waren voor alle onheil' en 'in eigen vrijheid en onbedreigd konden leven, waar dood en ellende ons niet konden achterhalen' (78). Ook wat de beweegreden betreft worden passiviteit en activiteit dus met elkaar gecombineerd. Enerzijds is er een externe sturing, de 'druk van de onheilspellende evolutie van de laatste tijd, en van de inlichting, de waarschuwing dat zij op de lijst stonden van de Riolencommissie' (74); anderzijds illustreert hun vlucht een actieve 'wil tot overleven' (162), waarbij ze zich 'niet gewoon gewonnen geven als proefdieren, als guinese biggen' (40). Ze zijn, kortom, 'vrijwillig maar noodgedwongen gevlucht (169); 'dwalenden', 'vluchtenden' en 'zoekenden' (92).

Ook in het verdere verloop van de roman zullen de polen activiteit en passiviteit regelmatig met elkaar interageren. Op de tocht zijn het voornamelijk de mannen, Abdon en Tim, die de leiding nemen. Niet toevallig besturen zij de verschillende vervoersmiddelen die het gezin gebruikt. Wanneer ze een treintje richting de haven vinden, 'neemt Tim het initiatief', 'bezet' hij 'de eerste zit' en bedient hij 'de remstaaf' (46). Op een vlot dat 'de twee mannen' verderop 'in het water [...] duwen' (63), is het ook Tim die met een 'lange plank' stuurt (64). En terwijl Abdon 'het roer' (72) van het schip bedient, helpt zijn zoon hem 'de buitenboordmotor op gang te trekken' (79). In het boek lijkt de jeugdige Tim letterlijk en figuurlijk 'het roer' van zijn oude vader 'over te nemen' (vgl. 200). Je zou die 'verjonging' kunnen verbinden met 'de tegentijdse stroming' van de 'anti-tijd' (84) en met de idee van herschepping in de roman. Ik kom daar zo meteen op terug.

Ondanks de pogingen van Abdon en Tim tot sturing en de 'actieve' levensdrang van het gehele gezin, wordt het echter al snel duidelijk dat hun tocht ook door passieve sturing gekenmerkt zal worden. Het treintje dat 'door zichzelf voortgestuwd' wordt (48) en het vlot dat 'te log en te zwaar [is] om te kunnen wegsturen' van de oever (66) bieden daarvan al enige indicatie. Het meest nadrukkelijk wordt de passieve sturing wanneer het gezin net met de boot uit de haven vertrokken is, maar zich gewonnen moet geven voor de kracht van de natuur:

> Ik had net op mijn duikershorloge gekeken om drie uur, toen ik vaststelde dat het zeil slap viel. Ik probeerde op te loeven, maar het ging niet. [...] Ik gaf roer en liet de boot afvallen, maar de positie veranderde niet. We zaten in een stroming! Door de schuit snel overstag te gooien trachtte ik eruit te komen, maar ik kreeg geen wind genoeg, of anders was de stroming veel sterker en sneller. Het werd me gauw duidelijk dat de boot aan haar was overgeleverd. Ik hoorde geen boegwater kabbelen, we dreven gewoon vooruit met het water mee. [...] We slaagden erin de boot meer zijlings van de wind te brengen en een beetje wind in de zeilen te krijgen. Het was echter duidelijk dat de kracht van de stroming overheerste. Vader, ik denk dat het veel beter is ons tijdelijk te laten meedrijven [...] Na een poos stak de wind op. [...] De Windvis stampte nu niet meer zo vervaarlijk, en het verontrustende, of zenuwachtige kloppen van de voorsteven op het water was weg. [...] De boot werd als door de voorzienigheid geleid, en hoewel ik het roer stevig vasthield en er soms een paar duwen mee gaf wanneer we op de rug van een reuzengolf belandden, om hem iets beter te leggen voor de afdaling, liep hij zijn vaste koers. Of was het inbeelding? Want door de enorme deining die er stond en door de machtige golven, konden we niet meer uitmaken of wij nog vooruit gingen of meedreven met de stroming, of gewoon maar zwalpten. (78-83)[500]

In het verlengde van wat ik eerder de 'positieve passiviteit' genoemd heb, lijkt ook hier de externe sturing niet helemaal problematisch te zijn. Na de tocht met de boot die 'zichzelf door het water trekt' (86) komen ze namelijk terecht in de 'tegentijdse stroming' van de 'oeverloze anti-tijd' (84), waarna ze door een draaikolk op de bodem van de zee belanden. Daar blijkt zich een 'onderzeese onderwereldse wereld' (111) te bevinden,[501] die, zoals een 'lichtbloem' (92) aangeeft, hun verlangen naar veiligheid bevredigt: er kan hen immers 'geen kwaad [...] geschieden' (92).

Een dergelijke passief-positieve sturing hangt samen met wat de roman de idee van 'herschepping' en 'vervolmaking' noemt (162). De reis van het gezin krijgt namelijk de vorm van een soort zuivering van de mens. Niet alleen wordt door het externe tegengewicht de (actieve) wil te overleven, te 'worstel[en]' (230) nog sterker aangewakkerd; door de gebeurtenissen worden de reizigers ook 'ontdaan van de schofterigheid en wreedheid uit de voortijd' (214) en van 'alle lichamelijke en geestelijke moeilijkheden die in het verleden de mensen geteisterd hadden met de meest krankzinnige conflicten en complexen' (161). Het betreft een terugkeer naar 'een oertoestand' (243) via de tegentijdse stroming van de anti-tijd, waarvoor onder meer 'de drempel van de materie' (229) moet overschreden

[500] Vgl. een andere scène verderop: 'Al zwemmend was onze hoofdbekommernis de krachten zolang mogelijk te sparen. Het kwam er in de eerste plaats op aan drijvend te blijven. Afstand zien af te leggen op zee, door zwembewegingen, is immers een hopeloze onderneming. Verplaatsing komt eerder voort uit stromingen en tijbewegingen, of wind. Geregeld lieten we ons op de rug liggend drijven. [...] Niet vermoeien, je losweg in het water laten hangen, zo ontspannen mogelijk, ook al zwemmend je hoofd zijwaarts diep in het water laten liggen.' (149)

[501] De feitelijke ingang van dat rijk is een 'brede gleuf' (112) op de zeebodem.

worden. Het is vanuit dat nulpunt dat een nieuwe vorm van leven/ activiteit mogelijk wordt, waarbij de mens 'zijn eigen lot in handen heeft' (161) en waardoor een nieuwe wereld kan ontstaan 'waar alles mogelijk is', waar 'alles in vrede en uit vrijwillige beweging gebeurt' (240). Actief lijfsbehoud en passieve dematerialisatie gaan dus hand in hand.

In het verdere verloop van de reis zien we die actief-passieve zuivering, met het overschrijden van menselijke grenzen/ drempels/ horizonnen, in verschillende fasen. In 'het rijk van de zinnelijkheid' (131) worden Abdon en Timotheus door de plaatselijke heerseres gedwongen om haar honderd orgasmes te bezorgen om 'de bevrijding van het lelijke'(131) te bewerkstelligen ('Loom en passief gehoorzaamde hij haar en wandelde als in een droom weg tussen de plantenweelde' (127)). Tijdens 'een moordende voettocht' door een 'vuurzee' (160) ervaren ze dan weer extreme lichamelijke 'uitdroging' (160), alvorens ze door een zee en regen 'gereanimeerd' worden (164): 'De regen duwt hen omver, slaat hen, vertrapt hen, pijnigt hen, en brengt hen tot leven' (163).[502] En nadat ze door een plotse orkaan schipbreuk lijden 'in het kanaal van de tijd' (196), bereiken ze 'Nieuwland', een 'ideaalstad' (218) waar 'een stralende rust vanuit[ging], een zuiverheid die zij intuïtief als volledig aanvoelden' (202), waar 'alle vormen van lichamelijkheid [...] gevarieerd en volgens vrijwillige keuze naast elkaar [leven]' (213). Het erotische 'initiatief' gaat er 'van de vrouwelijke personen uit' – een verwijzing naar 'de oermoeder' (240) en een feministisch tegengewicht voor het leiderschap van Abdon en Tim?

Het is in Nieuwland dat de reizigers de laatste drempels oversteken en de werkelijke herschepping plaatsvindt. Na een 'tocht' van 'dematerialisatie', waarin Abdon 'worstelt met al zijn krachten' (230), wordt 'het eerste getal 1' bereikt, de werkelijke 'overgang van tijd naar tijdsuitzetting en anti-tijd' (229)[503]; vandaar vindt een 'terugkeer' plaats naar 'het getal 0 [...] het laatste tussentijdse station' (234); om uiteindelijk 'de tweede drempel van de materie' (234) over te steken naar 'het tweede getal 1' (247), waar 'in een kramp, een spasme dat uitloopt in een schreeuw, als van een geboorte, [...] hun lichamelijkheid [is] opgelost' (247). Het hoeft weinig te verbazen dat op die laatste tocht door 'de materieloze ruimte' (249) de reizigers zelf 'hun koers [corrigeren] in de oneindigheid' (248) en hun ruimteschip 'sturen' (251) – 'Ik regel ik regel, ik kies, ik stel af. [...] Ik benader een krachtinspanning, uitgestrekte krachtvelden en tijdloze spanningen [...] barsten door het heelal' (254). Aan het slot van de roman treffen de tempo-/kosmonauten hun 'afkomst' (254) aan en vindt tegelijkertijd de terugkeer-als-

[502] Nadien voelen ze zich 'bij de krachtige slagen die [z]e deden goed geoefende, ervaren zwemmers' (167).

[503] Abdon onderneemt die tocht nadat Apollonia door haar eigen kind vermoord is (de dood als nulpunt van het leven). In de anti-tijd vindt hij Apollonia terug: 'Langzaam voelt hij zich kantelen, uitdoven en de tocht beginnen. Hij ziet intussen niets. Hij hangt ergens zonder houvast of aanraking [...]. Hij wordt tegen iets diks en droogs opgeduwd, denkt platgedrukt te worden, en voelt zich dan door het dikke iets heengestuwd, hij splijt het, schiet er na aanvankelijke weerstand met een versnelling door. Omhoog wordt hij nu gedreven, tegen hete materie op, zijn hoofd wordt er schuddend, bevend half ingedrukt, hij bijt zijn tanden opeen, zijn kop en nek trillen. Er wordt een onhoorbare holle roep uit hem geperst. Hij zakt weg, eerst met zijn rechterschouder schuin naar beneden, in een hete vloeibare stof, ze loopt over zijn gelaat, vloeit eraf.' (229)
Opvallend is trouwens dat bij die dematerialisatie het vertelperspectief ook (even) wijzigt: van een ik-verteller gaat het naar een hij-verteller ('de man Abdon' (232)). Dat sluit aan bij de relatie tussen passieve sturing en het externe perspectief, alsook bij het proces van depersonalisatie die de dematerialisatie impliceert (vgl. infra).

herschepping plaats: ze zien immers zichzelf terug in een scène die dezelfde is als de openingsscène uit *De lotgevallen* (1968), het boek dat Hugo Raes twee jaar eerder publiceerde en waarin het gezin eveneens de reiziger-protagonisten zijn. Het perspectivale onderscheid vervaagt – Van 'Er doemt een mens [...] op' (255) naar 'We lopen dus in de goede richting' (260) – waardoor een nieuw begin gestalte krijgt.

De bovenstaande uiteenzetting suggereert dat het actief-passieve zuiveringsproces een uitsluitend positieve bijklank heeft, maar dat dient genuanceerd te worden. Hoewel de roman het ideaal van de herschepping-tot-vrijheid naar voren schuift, kan je je ook vragen stellen bij dat vervolmakingsproces. Niet alleen spreekt Raes van een 'onbeperkt durende verkenning' en 'nooit eindigende oriëntering' (162), wat aansluit bij de idee van beweging-zonder-eind/stilstand die ik in mijn volgende dimensie nog zal bespreken. De zuivering doet ook denken aan de vreemde 'medische proefnemingen' (12) in Vredeland, waarbij 'mensen door ingrijpende verandering in de genen werden omgeschakeld op de plantaardige manier van leven' (161), en zorgt uiteindelijk voor een verlies van 'persoonlijkheid' en 'identiteit' (139). Dat staat enigszins haaks op de idee van 'zelfbehoud' (139). Zo wordt het boek ook een reflectie over posthumanistische evoluties, die voor 'een wrange en geamuseerde glimlach' (142) bij de lezer zorgt.

Mijn tweede voorbeeld, Rob van Essens *De goede zoon* (2018), heeft eveneens sciencefictionachtige bijklanken. Het speelt zich af in een toekomstsetting, waarin nieuwe technologieën als receptierobo's hun intrede hebben gedaan, waarin het basisinkomen is ingevoerd en waarin 'het einde van de literatuur' (64) wordt verkondigd. De naamloze ik-verteller, een schrijver van 'plotloze thrillers' (63),[504] onderneemt samen met zijn oud-collega Lennox een *roadtrip*. Ze rijden richting Bonzo, een andere collega van vroeger die oorspronkelijk Harry De Meester heette en voor wie de ik-verteller lang geleden een nieuwe 'jeugd ontworpen' heeft (362). De Meester had namelijk een ontvoering gepleegd maar had na zijn arrestatie 'de andere ontvoerders erbij gelapt en als dank [...] een nieuwe identiteit gekregen' (236). Nu blijkt Bonzo 'zijn geheugen kwijt' (21) te zijn, en de ik-verteller en Lennox gaan 'daar wat aan [...] doen' (21).

Al vanaf het begin van de roman wordt duidelijk dat de reis gestuurd wordt door Lennox, waarbij de ik-verteller zich passief en 'meegaand' (13) opstelt. Het is Lennox die de protagonist meeneemt: hij is 'duidelijk de baas' (51) en 'de gids' (59), terwijl de ik-figuur 'hem volgt' (157) en zich laat 'meevoeren' (146). Lennox 'zit' ook 'achter het stuur' (146), met de ik-verteller 'op de bijrijdersstoel' (148). Die laatste frase zou volgens de verteller zelfs een potentiële titel voor zijn 'autobiografie' (148) kunnen zijn. Lennox is ook de enige die de route, de ware toedracht en de eigenlijke reisbestemming

[504] Dat is de metafictionele dimensie in het boek. In de plotloze thrillers speelt een detective met de naam Lennox de hoofdrol. Net als *De goede zoon* was de recentste Lennox-roman klaarblijkelijk een boek met 'sciencefiction-elementen' (66), waarin de handeling 'naar de toekomst verplaatst' is (66) en waarin zich 'iets als een plot lijkt uit te kristalliseren' (65). Bovendien beseft de verteller dat de roman eigenlijk 'over Bonzo' (66) gaat, waardoor hij zijn verplichting over de hele affaire te 'zwijgen' (66) geschonden heeft.

kent, terwijl hij die in eerste instantie voor de protagonist verzwijgt. ‘Ik heb geen idee waaraan ik ben begonnen’, stelt die laatste, ‘laat staan dat ik weet hoe het afloopt’ (147).

De bestemming blijkt uiteindelijk het Klooster te zijn, de plaats waar de ik-verteller het verleden van Bonzo verzon. De tocht in het heden is in dat opzicht ‘een herhaling van die [vroegere] tijd’ (362), van de opdracht/reis uit het verleden, die in de roman in herinnering wordt gebracht. Ook toen manifesteerde de ik-figuur zich als een passieve figuur: hij werd ingehuurd en door Lennox meegenomen op een voor hem onbekende reis:

> Ga je mee? riep Lennox naar boven. Op de een of andere manier klonk het niet als een vraag. [...] Je hoeft je nergens druk om te maken, zei Lennox. Voor alles wordt gezorgd. [...] En waarheen... begin ik. Lennox stak zijn hand op. Voor alles wordt gezorgd, herhaalde hij zonder me aan te kijken (226-227).

De passiviteit van de protagonist heeft drie belangrijke verklaringsgronden. Ten eerste zou je de ik-verteller een ‘lijdende’ figuur kunnen noemen: hij is net zijn moeder verloren. In de loop van de roman haalt hij dan ook herinneringen op aan haar – hij is ‘passief, op het verleden gericht’ (210). Door die herinneringen krijgt de reis iets van een verwerkingsproces, ook al stelt de protagonist eveneens dat hij niet ‘rouw[t] [...] om [z]ijn moeder’ (197; een stelling waarop ik nog terugkom). We zullen zien dat in de herinneringen aan zijn moeder de dialectiek tussen activiteit en passiviteit eveneens een belangrijke rol speelt, die aansluit bij de twee andere verklaringsgronden.

Die tweede en derde reden plaatsen de passiviteit van de protagonist in een ‘positiever’ licht – of beter, ze verklaren waarom de protagonist zich op zijn reis als ‘terminaal zieke’ (157) zeer gewillig laat meevoeren. Enerzijds biedt de idee van gestuurd worden een bepaalde vorm van houvast, van zekerheid, waarbij ‘iemand je komt vertellen hoe het verder moet, hoe het verder *gaat*’ (170) – bijvoorbeeld na de dood van je moeder. De roman baadt veelbetekenend in een religieuze sfeer: geloof in en onderwerping aan het goddelijke bieden namelijk houvast. De zevendaagse reis naar het Klooster gaat bijvoorbeeld via ‘een pelgrimsroute’ (333) en de ik-figuur (‘de zoon’!) blijkt zich op het ‘westerse boeddhisme’ (156) gestort te hebben, dat ‘het verlangen naar passiviteit’ (218) bevredigt en zijn ‘slappe meegaandheid’ (14) versterkt. De ik-figuur verbindt Lennox expliciet met God: ‘Lennox is God, wie had dat kunnen denken’ (194). Wanneer de twee in een wegrestaurant zitten, stelt hij:

> *Leid mij*, dat is de boodschap die ik uitzend. Daarom vraag ik niet naar de details van deze reis, daarom verbaas ik me er niet over dat Lennox voor ons tweeën heeft besteld [...]. *Leid mij en bestel voor mij*. Ik schaam me maar dat is niet zo erg, dat is een bekend gevoel. Ik ken mijn plaats [...]. Als je geleid wil worden hoef je niet te leiden, dat kan niemand van je verlangen – is Lennox dan misschien de god aan wie ik me nu heb overgeleverd? (49)

De gelijkschakeling met de goddelijke sturing geldt voor nog andere personages, zoals de therapeut van de ik-verteller – Jerôme Colenbrander (vgl. infra) – en hun vroegere vriend De Meester – die ‘de god van ons allemaal’ (50) was en wiens naam reeds veelzeggend is (‘Wie heet er nou De Meester en is ons allemaal de baas?’ (105)). Hij is

> het archetype van de Legendarische Vriend, iemand die groter is dan jezelf, iemand aan wie je jezelf oprekt en die in een belangrijke periode van je leven op positieve of negatieve wijze een

> vormende rol speelt, juist door het overwicht dat hij heeft; terwijl hij als ridder door het leven galoppeert ben jij niet meer dan een schildknaap. (112)

De actieve, sturende rol van de Meester wordt weerspiegeld door zijn auto, 'een Goggomobil, of [...] een echte Messerschmitt', waarmee hij zijn passagiers Lennox en de ik-verteller 'over donkere straten stuurde' (136). Zijn *agency* wordt het sterkst benadrukt in een herinnering uit de tijd aan het 'Archief', waar de drie samen werkten. Terwijl De Meester in een studentenhuis aan de overkant van de straat voor het raam seks heeft met het meisje uit 'E5', kijken de ik-verteller en zijn collega's passief vanuit hun eigen raam toe:

> Ik keek vooral naar de handen van De Meester die haar heupen vastgrepen, zo stevig dat het vlees meegaf; ik keek ernaar met mijn armen langs mijn lichaam hangend. Nog nooit waren mijn handen zo leeg geweest. Ik voelde die leegte, mijn vingers waren doelloos en krachteloos. [...] E5 verlegde haar handen tegen het glas. De Meester vond een nieuw ritme. (115)

De ik-figuur onderwerpt zich nog het meest aan 'menselijke' goden. Het metafysische geloof is nadrukkelijker aanwezig in het leven van de moeder. Zij heeft zich 'halverwege de jaren zestig' (118) bekeerd. Meer nog dan de protagonist blijkt zij als moeder dan ook behoefte te hebben gehad aan externe sturing. Haar gezin moest 'elke dag maar weer draaiende [...] worden gehouden, als een wasmachine die nooit uitging en waarvan de knoppen onduidelijke en onvoorspelbare programma's in werking zetten' (321), maar zij had 'haar hele leven [...] er moeite mee dat ze in haar eentje beslissingen moest nemen, dat niemand meekeek en ingreep, dat ze zelf moest ingrijpen' (144). Ze 'had geen gezag. Ze beheerste haar wereld niet, haar eigen blik, haar eigen angst; niemand vertelde haar hoe het moest, hoe zou zij dan anderen kunnen vertellen hoe het moest?' (170) Het religieuze geloof impliceert dat er 'iemand' was 'die toezicht hield en ingreep waar nodig was' (367), al brengt het ook allerlei angsten over het hiernamaals met zich mee. Om die reden beleeft de moeder haar gelukkigste tijd wanneer ze dement wordt en, extreem passief en gedachteloos, in het rusthuis verzorgd wordt:

> Vanaf dat moment werd er altijd voor haar gezorgd en dat was wat ze eigenlijk haar hele leven had gewild, of in ieder geval haar hele volwassen leven, haar hele getrouwde leven. Nooit meer die vraag wat ze vanavond voor iedereen moest koken, nooit meer beslissingen moeten nemen over dit en over dat. (320)

Twintig jaar lang bezoekt de protagonist zijn moeder iedere week, 'één grote twintigjarige expeditie' (154) waarbij hij passief als passagier met de trein en bus reisde. Na haar dood stelt hij: 'Ik lag klaarwakker op een matrasje terwijl ik naar huis zou moeten rijden, niet met bus en trein maar met een eigen auto, naar mijn eigen huis, waar ik naar binnen stapte en tegen vrouw en kinderen zei: nou, moeder is dood.' (348)

De verzorging in het rusthuis heeft nog een extra voordeel, dat het derde aspect van de passiviteit laat zien en dat nauw samenhangt met de al vaker vermelde zoektocht naar passieve verbinding en geborgenheid. Gestuurd worden door anderen betekent namelijk ook dat je niet alleen bent en dat je 'gezien' wordt, dat er aandacht aan je wordt geschonken. De moeder van de ik-verteller 'wilde' heel haar leven lang 'gezien worden, niet *alleen* zijn' (367). De protagonist, die op een gegeven moment voor

zijn ‘hulpeloze’ (311) ouders moet zorgen, verlangde op zijn beurt naar meer zorg en erkenning. Zeker na hun bekering waren ze nog maar ‘weinig betrokken [...] op het leven van hun kinderen’ dat hen enkel leek ‘te *interesseren*, zolang je je maar normaal en niet te emotioneel gedroeg’ (199). ‘Ik vertelde ze ooit dat ik naar en therapeut ging, maar daar zijn ze nooit op teruggekomen,’ stelt de ik-verteller. ‘Ik interesseerde me meer voor hen dan zij voor mij.’ (312) Die therapeut Colenbrander moet als een menselijke ‘kleine god’ de ‘zonden’ van de ik-verteller (49) wegwuiven – zoals zijn problematische rouwen, dat voortkomt uit zijn ambigue kijk op het verleden.

De drang naar erkenning vormt ook de belangrijkste reden waarom de ik-verteller instemt met de reis in het heden. Doordat hij opnieuw in het verhaal van Lennox en Bonzo wordt meegesleurd, krijgt hij weer een belangrijke rol toebedeeld en wordt hij ‘in ieder geval gezien’ (367), net als toen hij voor het eerst naar het klooster ging. Meteen nadat Lennox hem gevraagd heeft mee op reis te gaan, stelt de verteller: ‘Ik ben al om, vanwege deze vier woorden die hij heeft gebruikt: *we hebben je nodig*.’ (24) Of elders: ‘Geef ons een knikje en we voelen ons op prettige wijze erkend in ons bestaan.’ (60) Zelfs wanneer Lennox hem onderweg vertelt dat De Dienst hem jarenlang in de gaten gehouden heeft – als een God die ‘alles [weet]’ – interpreteert hij dat positief: ‘Als ze me al die jaren hebben gevolgd, hoe *belangrijk* ben ik dan niet geweest; de belangrijkste man op aarde!’ (177)

De openbaring van Lennox heeft echter ook een problematische zijde: daarmee wordt de goddelijke sturing, die stoelt op een zeker onbegrip en een bepaalde onzichtbaarheid, ‘ontmaskerd’. ‘Er is iets uitgedoofd bij hem’, stelt de ik-verteller. ‘Nee, het uitgedoofde zit niet *in* hem, het zit tussen ons in, alsof er tussen ons iets is leeggelopen na wat hij me gisteren heeft verteld.’ (204) Alleen door de ik-verteller in het laatste deel verder te laten reizen, komt de passieve sturing nadrukkelijk terug. De auto waarin de ik-verteller zich bevindt, is namelijk een zelfrijdende auto – ‘De lange eeuw waarin we zelf aan het stuur zaten’ is voorbij (37). De auto is volledig ‘geprogrammeerd’ (267) door Lennox (‘Het is de heer Lennox die de eindbestemming heeft opgegeven en de route heeft geaccordeerd’ (261)). De ik-figuur, hoewel hij op de bestuurdersplaats zit, heeft in de ‘auto zonder stuur’ (273) geen ‘autoriteit’ om ‘de bestemming’ te wijzigen (271). Het doet hem terugdenken aan ‘de eindeloze [auto]ritten’ (156) die hij met de uitwisselingsstudente Emmy in Engeland ondernam: hoewel zij er rechts ‘achter het stuur’ (273) zat, zat de passagier-protagonist volgens Nederlandse normen op de linkse ‘bestuurdersplaats zonder dat er zich een stuur voor mij bevond’ (273). Net als de therapeut heet de auto ook Jerôme: tijdens het laatste deel van de tocht fungeert hij veelbetekenend als een klankbord, tegenover wie de reiziger de herinneringen aan zijn moeder werkelijk vormgeeft. De passieve rol van de passagier wordt op die rit niet alleen benadrukt doordat de ik-verteller ‘op geen enkele manier kan ingrijpen’ (273), maar ook doordat de auto de protagonist op een bepaald moment masseert en zelfs seksueel bevredigt: ‘Het voelt alsof iemand met vliesdunne handschoenen mijn schouders masseert’ (282); ‘Er gaat iets bij me naar binnen. [...] Ik ben naakt en opgewonden.’ (288)

De zelfrijdende auto suggereert reeds dat de passiviteit van de reiziger in *De goede zoon* ook naar een maatschappelijk niveau vertaald kan worden. Naast zulke technologieën suggereren ook de

schijnbaar populaire westerse variant van het boeddhisme en de invoering van het basisinkomen dat in de toekomst een 'vage matte stemming' (305) heerst, waarbij de toekomstmens een passieve figuur is. Het westerse boeddhisme

> was ideaal voor iedereen die zich op voorname wijze een beetje afzijdig wilde houden... En hoe dat gegaan is deze eeuw, hoe greep het om zich heen en hoe goed paste het niet bij het basisinkomen, je zou bijna gaan denken dat het onderdeel is van dezelfde beweging [...]. Contemplatie, geen bezit, hoe goed paste dat niet bij het basisinkomen, het is gewoon allemaal *voorbereid*, niemand voelde zich meer geroepen om er bij te gaan werken [...], hoe goed is het allemaal niet verzonnen en geregeld, en door wie, misschien is het een langdurig voorbereid complot. (191-192)

Passiviteit krijgt in *De goede zoon* geen eenduidig positieve bijklank, zeker niet in een extreme vorm. Niet alleen hangt nadrukkelijke sturing op een maatschappelijk niveau samen met autoritaire regimes; de extreem passieve mens is ook iemand die uiteindelijk niet zozeer belangrijk als wel overbodig wordt, die 'er betrekkelijk weinig toe doe[t]' (40). In het licht van de technologische ontwikkelingen stelt de ik-verteller:

> We zijn achterblijvers die al decennia geleden begonnen zijn met uitzwaaien, nog tijdens het ontwerpen van de eerste prototypes pakten we onze zakdoek en begonnen we te wuiven, terwijl we met onze andere hand hun schroeven nog eens aandraaiden. Ook daarom werd het tijd voor het basisloon; er viel voor ons niet zoveel meer te doen. Ja, we konden de boel voor onszelf gaande houden, maar die noodzaak werd minder, we zijn de dieren in het reservaat die om zichzelf bezig te houden de hekken schilderen en het prikkeldraad vernieuwen; maar wat er echt toe doet speelt zich buiten het reservaat af. (306)

Passieve mensen worden uiteindelijk ook geestloze mensen, zoals de demente moeder van de protagonist al liet zien. De 'mindfulness' uit het boeddhisme impliceert dat je 'je geest [moet] leegmaken' (187) tot 'je mind er niet meer is' (145), terwijl mensen nu 'zonder nadenken in een auto stap[pen]' (31). Aan het einde van de roman, dat vanuit een extern perspectief verhaald wordt ('Bonzo staat roerloos, we zien dat hij nadenkt' (379)), wordt de ik-figuur zelf geestloos. Bonzo's jeugd – die ook de jeugd van de verteller is – wordt immers uit zijn hoofd verwijderd. Wanneer twee technici hem vinden, merken ze op dat hij 'niks' meer 'kan' en dat ze hem als passagier dus 'moeten [...] voeren' (382). Tegelijkertijd zien ze ook hoe hij, net als zijn moeder, 'een beetje bête glimlachend in zijn stoel zit' (381). Nu hij zonder geest is, is de ik-figuur volledig passief en zorgeloos geworden, en wordt hij in ieder geval niet meer geteisterd door herinneringen aan vroeger. Of dat een goede of een slechte zaak is, kan de lezer misschien het best zelf, actief, beslissen.

Synthese:

De activiteit-passiviteitsdialectiek

Algemeen:

- Activiteit = sturing, macht, controle, vrijheid ↔ passiviteit = gestuurd worden, gebrek aan macht, gebondenheid
- Interacties met andere dimensies, o.a.:

- *Beweegreden*: actief-passiefverhoudingen start ~ onderweg
- *Stilstand en beweging*: o.a. passief gestuurde, eindeloze beweging
- *Temporalisering*:
  - passief mijmeren
  - macht van de tijd
- *Blik*: passief observeren én visuele macht (actief overzicht)
- *Buitenstaander*:
  - aanhankelijkheid/liefde/gezelschap = passiviteit
  - rol van gidsfiguur
- *Maatschappelijke reflectie*: sturing, hiërarchieën, *agency* op micro- en macroniveau, bv. sturing door technologie, koloniale verhoudingen, deportatie, gebrek aan *agency* van socioculturele groepen...
- *Literatuur*: actieve ordening via taal, tekst en literatuur

Drie (verwante) facetten:

1. *Het reisverloop: actieve agency ↔ passief makende omstandigheden*
   - Belang van passiviteit!
     - Positieve connotatie = bereiken (on)bewust doel (bv. *Incident op Corsica*)
     - Negatieve connotatie = niet in staat doel te bereiken (bv. *Verloren zoon*) of extreem determinisme (bv. *Het kraaien van de haan*)

     > Cf. onderwerping aan toeval/ lot/ God en motief van transcendente overgave (bv. *Angst op Java*)
     > Cf. wilde omgeving (bv. *Nooit meer slapen*)
     > Cf. vertelperspectief: alwetende verteller/ externe focalisatie ~ passiviteit personages

2. *Personagerelaties: actieve leiders versus passieve volgers*
   - Gidsfiguren: (problematisch) leiden + mediëren (cf. problematiek macht)
     - Nadrukkelijk (bv. *Kaufhaus Inferno*, *Tot aan de brug naar nergens* (cf. toerisme); *Jungle Pimpernel* (cf. *pathfinder*), *Sevillana* (cf. mentor))
     - Minder nadrukkelijk (bv. *De gelukzaligen*)
   - Meerdere reizigers (bv. *Reizigers in de anti-tijd* en *De verovering van Vlaanderen*)
     - Cf. passiviteit als zoektocht naar zekerheid/ geborgenheid/ gezelschap
     - Cf. verliefdheid ~ passiviteit
   - Overige personages, bijvoorbeeld onderwerping aan ouders (bv. *De goede zoon*)
   - Algemeen: hiërarchische structuur: God ≥ personage A ≥ personage B...

   Opmerking: overvloeien van activiteit en passiviteit > vnl. in experimentele/ postmoderne literatuur (bv. *Orchis militaris*, *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval*, *Rupert*)

3. *Vervoerswijze: bestuurder versus passagier*
   - Actieve bestuurder en passieve passagier, maar machts-*caveat* (bv. *Zoeklicht op het gazon*)
   - Auto (bv. *De tuin der onschuldigen*), maar ook:
     - Boot: kapitein (bv. *De vuilnisroos*) vs. passagier (bv. *Bittere bloemen*)
     - Trein: cf. visueel-cognitieve processen (bv. 'De reis naar Osnabrück') + deportatie (*O Heer, waar zijn uw zijstraten?*)
     - Vliegtuig: cf. panoramische blik (bv. *Terug naar Walden*)
     - Wandelen: actieve vrijheid en (fysieke) *agency* vs. passieve kwetsbaarheid en mijmering
     - ...

Dimensie 3
De (im)mobiliteitsdialectiek

3.1. Inleiding

Van al mijn generische dimensies is de dialectiek tussen stilstand en beweging ongetwijfeld de dimensie die het sterkst aanleunt bij het eerste, theoretische deel van mijn proefschrift – in het bijzonder bij de bespreking van het reiscriterium. In dat hoofdstuk kwam de spanning en interactie tussen beide polen reeds op verhaaltheoretische wijze ter sprake, onder meer met de aanwezigheid van halte- en transportatiesettings die de spatiotemporele dynamiek van het imaginaire reisverhaal mee vormgeven. De spanning tussen stilstand (of immobiliteit) en beweging (of mobiliteit) kent echter een bredere generische relevantie voor de interpretatie van reisromans, die ik in dit hoofdstuk zal bespreken. Bepaalde concepten die ik in mijn reishoofdstuk meer op zichzelf beschouwd toegelicht heb, zoals de (horizontale) reismultipliciteit, zullen hier dan ook een meer inhoudelijke, thematische, tekstueel-interpretatieve vertaling krijgen.

Belangrijk voor die interpretatieve relevantie zijn de verschillende betekenislagen die de begrippen stilstand en beweging (in het licht van reisliteratuur) oproepen. Ik verhelder die semantische lagen in mijn eerste paragraaf, omdat ze aanleiding geven tot een wat breder interpretatief spanningsveld dat voor het (naoorlogse, Nederlandstalige) imaginaire reisverhaal van belang is. Nadien hang ik de bespreking van deze dimensie op aan enkele bijzondere verschijningsvormen van de (im)mobiliteitsdialectiek, waarbij de spanning tussen beide polen geïntensifieerd wordt of waarbij gezocht wordt naar een vereniging van beide uitersten. Meer in het algemeen wordt in de besproken voorbeelden expliciet en nadrukkelijk de aandacht gevestigd op aspecten van (im)mobiliteit. Hoewel de dialectiek tussen stilstand en beweging in ieder imaginair reisverhaal bestudeerd kan worden – getuige mijn reisconceptualisering – is het immers vooral in zulke gevallen dat de dimensie het sterkst haar verhaaltheoretische relevantie overstijgt.

Een belangrijke kanttekening bij die aanpak is noodzakelijk. Mijn corpus toont immers dat de expliciete aandacht voor (im)mobiliteit en de intensifiëring van de spanning/afhankelijkheid tussen stilstand en beweging het meest uitgesproken aanwezig zijn bij meer experimentele en (post)postmodern georiënteerde auteurs. De dialectiek krijgt er bovendien niet alleen op een inhoudelijk, maar ook op een vormelijk niveau gestalte. Het is om die reden dat ik bij de bespreking van deze dimensie het meest naar auteurs zal verwijzen als Daniël Robberechts, Lidy van Marissing, Sybren Polet, Leon de Winter, Cees Nooteboom en Atte Jongstra. Dat neemt echter niet weg dat deze dimensie ook voor meer traditionele reisverhalen relevant is, en dat de procedés die op het eerste gezicht 'typisch' lijken voor experimentele teksten in feite een bredere reikwijdte hebben. Ik zal in wat volgt dus eveneens refereren aan enkele internationale, canonieke reisteksten (bijvoorbeeld ridderqueestes), alsook aan meer 'traditionele' auteurs uit de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur, zoals Ewald Vanvugt, Kamiel Vanhole en Kader Abdolah.

3.2. Een literair-semantisch spanningsveld

Om te begrijpen welke dynamiek de (im)mobiliteitsdialectiek in reisfictie met zich meebrengt, dient de literair-semantische reikwijdte van beide polen verduidelijkt te worden. Het lijkt immers voor de hand te liggen om de concepten stilstand en beweging in de eerste plaats te verbinden met hun letterlijke betekenis, zoals die ook in mijn reishoofdstuk aan bod kwam. In dat geval richt je je op de vraag of personages al dan niet letterlijk in beweging zijn, zich verplaatsen. Het klopt zeker en vast dat die letterlijke vraag naar verplaatsing voor de reisroman van belang is – niet alleen voor de verhaaltheoretische conceptualisering van de reis, maar bijvoorbeeld ook voor de aanwezigheid van *crashes* (waarbij de beweging van de reis tot een abrupte en extreme stilstand komt) of voor het al eerder genoemde motief van de gevangenschap (waarbij de reiziger wel wil maar niet kan bewegen).

Het is evenwel belangrijk dat je je bij de studie van de dialectiek tussen stilstand en beweging niet tot die letterlijke betekenis beperkt, maar de literair-semantische reikwijdte van beide polen enigszins uitbreidt. Om te beginnen hangt de letterlijke betekenis van stilstand en beweging samen met wat je cruciale 'locationele' concepten in het reisverhaal zou kunnen noemen. Daarmee alludeer ik onder meer op het einde van de reis (vgl. de bestemming), de plaats waar de beweging van het reizen (definitief) tot stilstand komt, en op de idee van het thuis (vgl. Molz 2008). Dat is in principe het vertrekpunt van de reis, het moment van stilstand vooraleer de beweging plaatsvindt, al kan de reiziger op zijn reis ook op zoek gaan naar een nieuwe thuis. Helemaal aan het einde van dit hoofdstuk bespreek ik nog andere 'locationele' facetten, die tussen beide polen in zweven: zogenaamde *transfer points* en mobiele woonplaatsen.

Daarbij aansluitend geven beide polen aanleiding tot meer figuurlijke associaties. Die hangen op hun beurt samen met enkele connotatieve tegenstrijdigheden die eigen zijn aan de

(im)mobiliteitsdialectiek. De idee van figuurlijke beweging kan je niet alleen verbinden met de 'beweging' van de geest – denk aan reflecties en herinneringen – maar bijvoorbeeld ook met leven, verandering, vooruitgang.[505] Stilstand impliceert vanuit dat perspectief het omgekeerde van dynamiek, namelijk stagnatie (een gebrek aan progressie; vgl. de gevangenschap), monotonie en herhaling (een gebrek aan variatie) of zelfs de dood (het bewegingloze, 'doodstille' eindpunt van het menselijke leven). Omgekeerd geldt ook dat stilstand, in het verlengde van de idee van het thuis, verband houdt met stabiliteit, orde/vorm, harmonie en rust (een notie die dan weer gelieerd is aan stilte, de afwezigheid van geluid). Sommige reizigers verlangen eerder naar een vaste thuis in plaats van het thuisloze reizen, en niet zelden biedt een toestand van ordelijke rust een welgekomen alternatief voor de beweging die eerder onrust en vormloze chaos oproept – denk maar aan de passief makende, externe omstandigheden uit het vorige hoofdstuk.[506]

Je zou de voorgaande betekenissen kunnen samenvatten in een basaal literair-semantisch spanningsveld, waarbij verschillende tegenstellingen met elkaar verbonden worden en dat een goed aanknopingspunt biedt om de dialectiek tussen stilstand en beweging in imaginaire reisverhalen te bestuderen:

Stilstand	Beweging
Thuis en eindpunt	Onderweg (vgl. thuisloosheid)
Stagnatie	Vooruitgang
Monotonie en herhaling	Variatie
Dood	Leven (en geest)
Orde en harmonie	Chaos
Vorm	Vormloosheid
Rust	Onrust
Stilte	[Geluid]

Heel wat naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhalen gaan met dat palet aan tegenstellingen, veelzijdige associaties en connotaties aan de slag. Niet alleen worden daarbij verschillende betekenissen binnen 'dezelfde' pool met elkaar verbonden (een feitelijk moment van stilstaan waarin een personage naar orde streeft, bijvoorbeeld); diverse romans zoeken ook nadrukkelijk naar een interactie tussen en vereniging van beide polen, al dan niet als een direct gevolg van de beschreven connotatieve tegenstrijdigheden. Dat betekent dat je het spanningsveld beter als een dynamisch netwerk kan beschouwen, waarmee je op diverse manieren de interpretatieve reikwijdte van de (im)mobiliteitsdialectiek kan vatten.

[505] De combinatie van beide, de vooruitgang van de geest, doet dan weer denken aan wat ik eerder de metaforische reis noemde, de reiziger die een bepaalde ontwikkeling doormaakt.

[506] Vgl. Thompson (1997, 709): 'One may summarize that to be immobile can mean to be incapable of moving or being moved, both literally and figuratively. Such a definition may allude to resistance, weakness, resignation, or stubbornness. At the same time, immobility can suggest fixedness or stability, a total lack of movement that may be desired or required, that may in cases be permanent. It can more simply mean stationary, designating a person, object, or condition temporarily at rest yet capable of movement at any time.'

Alvorens ik verderga, wil ik die laatste stelling hier een eerste keer illustreren met een voorbeeld uit de Nederlandse literatuur: Inez van Dullemens reisroman *Luizenjournaal* (1969). Het boek speelt zich af in het midden van de 19de eeuw, en vertelt over de karavaan van een groep Mormonen. Na de pogrom in hun Amerikaanse thuisstad Nauvoo trekken die Mormonen naar het westen, naar het Beloofde Land 'Zion'. We volgen die reisvertelling vanuit verschillende perspectieven van deelnemers aan de tocht, onder anderen de tot het mormoons geloof bekeerde Michaël en zijn niet-gelovige vrouw Jesse, de man Harmon en zijn harem van vrouwen (in het bijzonder het naamloze 'meisje'), en de 'mijlenteller' Clayton.

De roman speelt nadrukkelijk met de dialectiek tussen stilstand en beweging. De aanwezigheid van hoofdstuktitels als 'Wij lopen' (35) en 'Stilzitten' (47) suggereert dat al. Niet alleen wordt de tocht van de reizigers gekenmerkt door een letterlijke afwisseling van bewegen ('De sterren lopen, de wind loopt, wij lopen' (25)) en stilstaan ('Tot stomheid, onbeweeglijkheid werden we ingesponnen' (29)). Beide polen worden ook verweven met een aantal andere tegenstellingen, die aansluiting vinden bij mijn spanningsveld. De idee van stilstand kan in de eerste plaats verbonden worden met de dood, die in de roman prominent aanwezig is. In de loop van de vertelling komen de reis en het leven van talloze personages immers letterlijk en figuurlijk tot stilstand. 'Stil en stijf,' lezen we, 'dat zijn al die doden geweest.' (87) Of elders: 'Die luizen [...] liggen wel erg stil, zouden ze al dood zijn?' (109)

Stilstand en dood worden daarenboven met enkele beelden verbonden die vormvastheid suggereren. Ten eerste is er het beeld van de steen. Wanneer de reiziger Joseph thuis te Nauvoo – een plaats van stilstand waar de pogromdood toeslaat – zijn vrouw verliest, staat er: 'Wat er nog van haar rest daar op de stenen vloer lijkt al heel lang dood.' (11) Als Joseph later in de roman zelf op het punt staat te sterven, 'ligt' hij immobiel neer met zijn 'hoofd op een steen' (96). Ook de pijn en de moeheid, die de reisbeweging vertragen en een voorafschaduwing zijn van de stille dood, worden met de metafoor van de steen verbonden: 'Ik heb pijn, misschien zoals een steen pijn zou kunnen hebben, onbeweeglijk' (69); 'Je moeheid is een soort van verstening, al het gedartel van je cellen, het flitsend doorseinen van gewaarwordingen, dat alles is versteend' (36).

Ten tweede is er het beeld van het koude en het ijs. Dat is het meest prominent aanwezig in het derde deel van het boek, dat zich afspeelt in de winter en waarbij de karavaan ook letterlijk halt moet houden in de zogenaamde 'Winter Quarters'. 's Nachts 'beet de kou ons wakker', vertelt een van de reizigers in het kamp. 'Je voelde hem in je voeten knijpen terwijl je lag in een soort van verdoving als in een koude schelp, blind en onbeweeglijk van buiten.' (52) De jongen Jimmy komt tijdens dat verblijf in de Winter Quarters in aanraking met 'het dunne ijs van de dood' (71) wanneer hij in 'een wak van het rivierijs' (58) verdrinkt. Lenny en zijn vrienden ontmoeten dan weer op een van hun expedities – over 'de wintergrond, al dat gestolde leven' (54) – 'een coyote in de sneeuw' waarbij 'de onbeweeglijkheid van dit beest' hen 'aan de grond nagelde' en 'paralyseerde' (52).

Pas wanneer de lente aanbreekt, wordt die toestand van immobiliteit doorbroken, waarbij de beweging een letterlijk en figuurlijk 'loskomen uit de aarde' (16) is:

> Zo lang hadden we als padden begraven gezeten in de koude aarde. [...] Voor wie niet gestorven is in de winter, breekt de lente door. Lente is: losraken uit het ijs. Geuren breken los in de lucht die geurloos was. De dooi maakt alles week [...]. Onhoudbaar jeuken onze winterteken. [...] Door al dat gejeuk valt er aan de doden niet eens meer te denken. [...] Een geweldig georganiseer begint, wanordelijk maar vitaal. [...] We stampen de grond aan om te dansen. (65)

Dat beweging vitale dynamiek impliceert, blijkt ook elders in het boek. Al stervende zegt Joseph: 'Er behoeft maar iemand langs te komen die mij vindt, die mij meeneemt en alles zal weer in beweging springen: het lachen, het eten, de paarden, de vrouwen.' (96) Harmon, die 'wandel[t] achter de Tempelklok' (25), noemt 'lopen [...] een doel in zichzelf' (25) en stelt: 'Ze zeggen wel: voor de verdrukten bestaat er geen andere hoop dan stilzitten en wachten tot het getij gaat keren. Maar wij zijn niet stil blijven zitten. Nauvoo hebben we in enkele jaren tijd opgebouwd [..] zouden we dan niet een stad kunnen bouwen, waar dan ook?' (25) Het naamloze meisje, dat in Harmons harem (immobiel) gevangenzit, wil dan weer 'lopen, [...] rennen langs de eeuwig voortgezwiepte grassen, hijgend, zelf ook voortgezwiept: vrij' (49). In tegenstelling tot ijs en steen, die met vormvaste stilstand geassocieerd worden, suggereert beweging eerder het vloeibare: 'Alles begon te stromen en te vloeien, in een groot bewegen' (29); 'Ik dacht nog: [...] ik moet het ijs laten smelten' (15).

Deze spanning tussen negatieve stilstand/dood/vormvastheid en positieve beweging/leven/vloeibaarheid wordt echter gecompliceerd. Beweging krijgt namelijk ook een negatievere bijklank (en, omgekeerd, stilstand een positievere). Enerzijds wordt gesuggereerd dat de fysieke beweging een geestelijke beweging met zich meebrengt, waarbij het naamloze meisje zich de verkrachtingen door Harmon herinnert: 'Ik beweeg weer – en dat het dan terug komt: al die lelijkheid, bruutheid' (49). Ze wil dan ook 'verstenen' (50) en 'in het ijskoude water' gaan, waar ze haar 'buik met ijs [zou] willen schoonbranden' (49). Anderzijds hangt de beweging samen met het gebrek aan een 'rustpunt' (58) van de thuisloze reizigers, die wel degelijk een concreet eindpunt voor ogen hebben: het Beloofde Land. Het vloeibare dat ook vormloos is, suggereert in dat verband de afwezigheid van orde en zekerheid. 'Er is niets waaraan je een houvast hebt,' lezen we, 'alleen verpulvering. [...] Vormloos.' (20) De aanwezigheid van de reiziger-mijlenteller Clayton is in dat opzicht significant. 'Het land moet te meten zijn, het onmeetbare moet meetbaar worden', stelt die. 'Zodra het meetbaar is, wordt het binnen de orde gebracht.' (27)

Meer in het algemeen gaat *Luizenjournaal* voorbij aan eenduidige, directe tegenstellingen, en streeft het naar een interactie tussen polen en naar een dynamisch netwerk over tegenstellingen heen. De mijlenteller brengt een stabiele orde aan terwijl hijzelf in beweging is en zijn 'tandradwiel' (27) draait. 'Orde', stelt hij, behoort tot 'de wet tot leven' (27).[507] De dood van Josephs vrouw gaat gepaard met de geboorte van hun kind – 'Het beweegt de schrompelige armen en benen als een schildpad die op zijn rug ligt.' (11) Het gevoel van de reiziger Mary dat 'alles begon te stromen en te vloeien' (29) komt

[507] Die 'cyclische orde' zien we ook terugkomen in de aanwezigheid van de seizoenen in de roman en kan gerelateerd worden aan de religieuze dimensie van het boek. De cyclische beweging is bovendien verwant aan de idee van de beweging-als-stilstand, die ik verderop bespreek.

er wanneer de karavaan tot stilstand, 'onbeweeglijkheid' (29), komt tijdens een zonsverduistering.[508] En een van de luizen, die in de titel van de roman voorkomen, mag dan misschien gestorven lijken; 'telkens wanneer' een van de reizigers 'denk[t] dat hij dood is, steekt hij toch nog een pootje uit, beweegt hij nog even' (108). Veelzeggend in dat opzicht is ook dat de roman met nog een ander beeld nadrukkelijk verwerkt: het vuur. Hoewel dat beeld intuïtief als vormloze anti-pool van ijs fungeert, wordt het zowel met de dood geassocieerd (vgl. de brand tijdens pogrom) als met het ijs zelf. Vuur laat immers ijs smelten, en 'als je in ijskoud water springt is het of je verbrandt' (15).

Met wat goede wil zou je de interactie tussen stilstand en beweging ook met de vorm van de roman kunnen verbinden. Hoewel het begrip 'journaal' eerder een ordelijk verslag suggereert zorgen de veelheid aan perspectieven en het van de hak op de tak springen van de vertelling op vormelijk niveau eerder voor een dynamische chaos. Dat neemt niet weg dat de bijzonder korte stukjes tegelijkertijd ook het gevoel geven van stilgezette *snapshots*. Voor de lezer zijn het momenten waarop de beweging van de reis even tot stilstand wordt gebracht.

In wat volgt wil ik enkele specifieke verschijningsvormen van de (im)mobiliteitsdialectiek bespreken, die in het verlengde liggen van mijn spanningsveld en waarbij de interactie tussen beide polen geïntensifieerd wordt. Het gaat daarbij om manifestaties die deels overlappen en die in ieder geval geen een-op-eenrelatie onderhouden met een specifieke roman – integendeel. Zoals uit de voorbeelden zal blijken, komen in imaginaire reisverhalen namelijk vaak verschillende manifestaties samen voor. Om die reden stel ik ze hier al kort even voor, en werk ze in de volgende paragraaf verder uit:

- De eerste manifestatie, de *beweging-als-remedie-tegen-stilstand*, sluit direct aan bij de 'positieve' connotatie van beweging. De reiziger probeert hier nadrukkelijk te ontsnappen aan een (thuis)situatie die geschetst wordt als een van stilstand en monotonie. Een dergelijke ontsnapping blijkt echter niet zo vanzelfsprekend te zijn.
- Bij de tweede manifestatie, de *beweging-zonder-stilstand*, komt de klemtoon nog sterker te liggen op de pool van de beweging en wordt de idee van stilstand (en, daarbij aansluitend ook het begin- en eindpunt van de reis) geproblematiseerd. Dat kan gepaard gaan met een extreme thuisloosheid, waarbij de nomadische reiziger hopeloos verlangt naar rust, maar kan eveneens een dynamisch, levendig, eindeloos uitstel van een einde met zich meebrengen.
- Bij de *beweging-als-(potentiële)-stilstand* is de reiziger eveneens in beweging. Die beweging kenmerkt zich echter door herhaling of houdt het gevaar in van repetitiviteit. Daardoor roept ze niet zozeer dynamiek, variatie en levendigheid op, maar wel de eerder genoemde monotonie en een gebrek aan vooruitgang – een herhaling waaraan de reisroman tracht te ontsnappen. In combinatie met de beweging-zonder-stilstand leidt deze manifestatie tot een eindeloze, circulaire beweging, die zowel orde als zinloosheid oproept.

[508] Aansluitend bij de idee van dood en kilte, stelt ze: 'Ik dacht: Nu sterft iedereen op aarde behalve wij, terwijl wij in de koelte staan, onder deze zachte paraplu van schemering.' (30)

- Terwijl bij de eerste drie manifestaties de reiziger letterlijk in beweging is, is dat bij de vierde verschijningsvorm niet (helemaal) het geval. *Stilstand-als-beweging* hangt dan ook samen met de idee van de cognitieve reis, waarbij het lichaam immobiel blijft terwijl de geest in beweging is. Belangrijk hier zijn verhaalsituaties waarbij een intense spanning ontstaat tussen de twee polen doordat de werkelijke immobiele toestand van de cognitieve reiziger sterk benadrukt wordt. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer een reiziger zich in gedwongen gevangenschap of gekozen afzondering bevindt.
- Zowel de idee van beweging-als-remedie-tegen-stilstand als die van stilstand-als-beweging wordt niet zelden vervlochten worden met de *beweging-met-bruuske-stilstand*. Dat is een tocht waarbij de reisbeweging (even) abrupt en extreem tot stilstand komt. In het bijzonder is er de crash, die een figuurlijk kantelpunt in het leven van de reiziger kan betekenen, de dood van een reiziger met zich mee kan brengen of in een bijna-doodervaring kan leiden tot een stilstand-als-beweging.
- De laatste manifestatie, het *stilstaan-bij-beweging*, houdt in het bijzonder verband met de spanning tussen orde en chaos. Het betreft reisverhalen waarbij de reiziger in principe op een moment van feitelijke stilstand (bijvoorbeeld in een hotel) streeft naar een figuurlijke orde om de chaos te vatten die (de beweging van) zijn reis en leven kenmerkt.

3.3. Zes manifestaties

3.3.1. Beweging-als-remedie-tegen-stilstand

Bij een eerste nadrukkelijke spanning tussen beweging en stilstand vormt de reisbeweging direct of indirect een tegenwicht voor een immobiele toestand, voor een vervelende monotonie, een verstikkende orde en de gevangenschap van de routine die (in het bijzonder) het thuis van de reiziger kenmerken. In het licht van mijn vorige twee dimensies impliceert de beweging-als-remedie-tegen-stilstand dus bijna steeds een actieve vlucht van een passieve toestand. Niet zelden dient de lichamelijke beweging gepaard te gaan met een metaforische beweging, waarbij ook het leven en de geest van de reiziger (weer) in beweging komen. Je zou daarvoor de notie van de ‘existentiële beweging’ kunnen gebruiken, die antropoloog Ghassan Hage (2005) voor de reispraktijk van migratie definieert: migranten ‘move physically so [they] can feel that [they] are existentially on the move again or at least moving better’, in de hoop dat ‘another geographical space is a better launching pad for [their] existential selves’ (470). De beweging-als-remedie-tegen-stilstand kan dus gepaard gaan met een mobiele zoektocht naar een nieuwe vorm van stilstand, naar een nieuwe thuis.

Internationaal-canoniek zagen we de beweging-als-remedie-tegen-stilstand al ten dele in mijn reishoofdstuk bij Mark Twains avonturenverhaal *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884). Huck vindt het burgerlijke, ‘civilized[d] (185) leven bij de weduwe Douglas – die ‘dismal regular and decent

[was] in all her ways (185) en uit de Bijbel vol 'dead people' (186) voorleest – alsook bij juffrouw Watson – die strikt en 'deadly dull' (186) lesgeeft – 'tiresome and lonesome' (187), en 'all [he] wanted was to go somewheres; all [he] wanted was a change' (186).[509] Significant in dat opzicht is hoe de ik-verteller de nachtelijke stilte van het huis – 'the house was all still as death (187); 'all still again – stiller than ever' (8); 'everything was so still and lonesome' (189) – tegenover het geluid en de beweging buiten, in het bos plaatst – 'out in the woods I heard that kind of a sound that a ghost makes [...] so [it] can't rest easy in its grave' (187);[510] 'I heard a twig snap, down in the dark amongst the trees – somebody was a-stirring' (187). Dat het ontsnappen aan de immobiliteit niet zo eenvoudig is, blijkt wanneer Huck wat later in de roman bij zijn vader terechtkomt. Terwijl die regelmatig het huis uit gaat, wordt Huck immers alweer 'locked [...] in' (204).

De idee van monotonie en de (problematische) ontsnapping eraan is nog nadrukkelijker aanwezig in Michel Butors *La Modification* (1957). Léon wil immers ontsnappen aan de 'verveling' (37), de 'berusting' (37), 'het vermoeiende huisgezin (38) en de 'afmattende en afstompende sleur' (37) die 'het banale leven' (37) met Henriette kenmerken – een leven dat 'je als een tang [scheen] te omsluiten' (37) en een vrouw wier 'doffe uitgeputte blik' betekenisvol die 'van een dode' (37) genoemd wordt. Op weg naar zijn nieuwe leven met Cécile kiest Léon niet alleen een plaatsje op de trein waar hij vooruit kan kijken, met zijn gezicht naar de toekomst; hij kiest er ook voor om 'in een andere trein' en met 'een andere tijdsindeling' te reizen dan voor zijn werk zijn 'gewoonte' is (20), om op die manier zeker aan de 'sleur' (20) te ontsnappen.

Door zijn reis komt Léon niet alleen spatiaal maar ook geestelijk in beweging, tot inzicht. Het is 'de beweging die zich in je geest voltrok terwijl je lichaam werd overgebracht van het ene station naar het andere door al die daartussenliggende landschappen' (273)[511]. Een van die inzichten – met name dat Cécile in Parijs 'een nieuwe Henriette' (267) zou worden in een 'surrogaathuwelijk' met 'dezelfde moeilijkheden' (267) – bevestigt echter vooral wat eigenlijk al aan het begin van de reis duidelijk is: dat het niet zo vanzelfsprekend is te ontsnappen aan de monotonie. Al van in het begin van de roman voelt Léon zich 'gespannen' en 'onrust[ig]': 'Is het werkelijk alleen maar een verandering in je dagindeling die je zo uit je doen brengt [...]?', vraagt hij zich af. 'Is het mogelijk dat je al zo'n sleurmens bent geworden, zo'n slaaf der gewoonte?' (23) Niet toevallig blijkt de reis indirect een herhaling te zijn van zijn eerste ontmoeting met Cécile: haar coupé was 'precies als deze [...], waar je tegenover haar bent gaan zitten op dezelfde plaats waar je nu zit' (69). Daarbij komt dat de trein in de roman op een enigszins monotone manier halt houdt bij verscheidene stations: 'De trein stopt en iedereen kijkt tegelijkertijd op

[509] Vgl. Rollins (1966, 16), die meent dat Twains roman gaat over het verlangen van een 'young m[a]n [...] to break away from conformity and confinement – from an onerous, burdensome world of directives, duty and some drudgery – into a new existence offering greater mobility and opportunity for adventure'.
[510] De geest is een dode die tot leven is gekomen!
[511] Volgens Paul de Wispelaere (2011, 30) kan de treinreis beschouwd worden als Léons 'daadwerkelijke verplaatsing van de ene pool van zijn leven naar de andere, van station tot station, van halte tot halte, van begin tot terminus, van minuut tot minuut, van verleden tot toekomst, van landschap tot landschap, van stad tot stad'.

van zijn lectuur in deze plotselinge stilte en beweginglоosheid.' (44) Het hoeft dus weinig te verbazen dat Léon uiteindelijk zonder Cécile naar huis terugkeert, waardoor aan het einde van het boek de *status quo* het pleit lijkt te winnen.

In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur vind je de beweging-als-remedie-tegen-stilstand onder meer terug in Leon de Winters roman *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978). In het boek wordt de manifestatie gecombineerd met heel wat andere verschijningsvormen van de (im)mobiliteitsdialectiek.

De protagonist-reiziger van dienst is de 19-jarige jongeman Dürer. Al in de openingsscène van het boek worden expliciet spanning en interactie gecreëerd tussen beweging/mobiliteit en stilstand/immobiliteit. Dürer heeft namelijk net de gevangenis verlaten, en hoewel de bus- en treinrit naar huis een nieuwe, dynamische impetus aan zijn leven suggereren, wordt hij in het treinstation en wanneer 'de bus bij een halte tot stilstand was gekomen' (7) niet alleen door een lichamelijke 'onbeweeglijkheid' (11) overvallen, maar ook door een existentiële 'stilstand in zijn denken' (7). Die stilstand heeft zowel een persoonlijke en een maatschappelijke dimensie, er is een 'vervlechting van [het] persoonlijke leven en het maatschappelijke leven' (155). Het micro- en macroniveau worden dus nauw met elkaar verweven – een algemeen kenmerk van imaginaire reisverhalen.

Op een persoonlijk niveau ervaart Dürer 'een stilstand in zijn ontwikkeling' (32), die een zinloze 'leegte' (69) en 'nietszeggendheid' (71) impliceert. Niet alleen is hij werkloos; in de 'eenvormige' (43) wijk waar hij woont wordt hij overvallen door een 'huiveringwekkende monotonie' (28) en heeft hij het gevoel dat er voor hem enkel 'een toekomst' is weggelegd 'die hem in verveling, grijsheid, berusting en een overvloed aan zinloze voorwerpen zou doen verdrinken' (119). Zijn ouders, die niets anders kennen dan 'onwetende berusting' (72) zijn 'als levende kadavers weggesloten in betonnen gevangenissen' (128). Een aantal scènes zijn illustratief voor die 'kwaadaardige onbeweeglijkheid van zijn bestaan' (32). Zo ziet Dürer op televisie tijdens de 'komkommertijd [...] veel herhalingen' (27) en overvalt hem, wanneer hij in bed ligt, 'de angst dat hij verlamd was; heftig bewoog hij zijn ledematen, kromde zijn vingers en tenen. Daarna lag hij doodstil' (47). Bovenal is er Dürers beschrijving van zijn eigen woonkamer:

> Toen Dürer op de bank zat, viel het hem op hoe onbeweeglijk alles stond, alsof niets ooit was verplaatst of zelfs maar geplaatst. Als hij zijn blik van links naar rechts over de voorwerpen in de kamer liet glijden en daarna van rechts naar links, merkte hij geen enkele verandering op. Dürers oogbewegingen en Dürers denken waren volstrekt te verwaarlozen. Ook het salontafeltje dat nu zijn benen droeg had zich niet verroerd, terwijl het volgens Dürer onder zijn afgrijzen zou moeten ineenschrompelen tot een nietig bijzettafeltje. En het paard boven het dressoir had zich nog geen meter verder bewogen, de wandlamp had zich evenmin geroerd. [...] *Stilstand, stilstand!* dacht Dürer, alsof hij weer sprakeloos in de bus zat. (38-39)

De 'onrust' die een direct gevolg is van 'zijn onderhuids gevecht tegen de uitholling' (82) wordt in volgend fragment benadrukt:

> Hoe was het mogelijk bijna onbeweeglijk op de bank te zitten, de nietszeggende voorwerpen in het vertrek te zien en rustig te blijven ademen zonder de neiging te voelen woedend op te springen en met bevrijdende gebaren de belachelijke eentonigheid van de woning te veranderen in een hoopgevende rotzooi? Hadden zijn ouders nooit iets anders gevoeld dan moeheid en berusting? Hij zette de ramen wijd open omdat hij dacht dat hij zou stikken in de plotseling met loodzware lucht gevulde kamer. De vitrage bolde op, Dürer voelde de luchtstroom langs zijn gezicht strijken en hij werd overvallen door de gedachte dat hij tot nu toe niet *geleefd* had, niets *beleefd* had, en de zon had zien op- en ondergaan zonder één werkelijke stap te hebben gezet. (54)

Dürers beeld van 'de op sterven na dode maatschappij' (128) sluit aan bij die zinloze onbeweeglijkheid. De roman schetst met name de industriële, kapitalistische wereld als een onpersoonlijk en onrechtvaardig systeem, dat burgers dwingt tot een 'wezenlijke beweginloosheid' (71). Naast 'het machtsmisbruik' en 'de wurgende woonomstandigheden' (71) worden burgers zoals Dürers ouders aangezet tot 'geestdodend werk' (40). Dürer meent dat er in wezen geen verschil is tussen aan de ene kant zijn werkloze, 'onbeweeglijke leven' en aan de andere kant 'het zogenaamde drukke, in wezen afstompende en spoedig tot totale *gedachtenimpotentie* leidende bestaan van een bankemployee' of het werken 'in een fabriek aan een produktielijn' dat mensen 'dwong in een hoog tempo slechts enkele bewegingen uit te voeren' (56). Die visie op de moderne arbeid sluit aan bij de beweging-als-stilstand die ik later bespreek en die de monotone beweging zonder variatie omvat, als van 'een afgestelde machine' (12). Een dergelijk gebrek aan mobiliteit geldt bij uitbreiding voor het gehele systeem, waarbij 'de macht bij de machthebbers' blijft en 'het bezit bij de bezitters' (74). Over het gebrek aan sociale mobiliteit stelt Dürer: 'Het leven is hier plat. Je kunt hier bewegen wat je wil, maar zult nooit echt stijgen.' (42)

De 'oplossing' voor die immobiele toestand bereikt Dürer wanneer hij een reisverhaal in handen krijgt: Joseph von Eichendorffs eerder genoemde *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), een boek waaruit de roman ook veelvuldig citeert. Dürer beslist in het spoor van Von Eichendorffs Nietsnut zelf op reis te gaan. 'Binnenkort wilde hij naar Italië vertrekken,' zegt hij. 'Weg met de verstarring en de greep om zijn keel.' (74) En verder: 'Geen stilstand meer! Geen verloedering!' (52) Hoewel hij uiteindelijk al liftend richting Duitsland het gevoel heeft dat 'zijn bestaan [...] nu levend [was] geworden' (85) en hij het 'heerlijk' vindt '*onderweg* te zijn' (111), verloopt ook Dürers ontsnappingspoging niet van een leien dakje. Zodra hij zijn 'woning' wil verlaten, was hij

> tegelijk bang daartoe niet in staat te zijn: meteen leek het of in zijn benen een zware materie zakte, hij zag zijn onwrikbare, wegtikkende leven achter het stoffige raam in de flat al voor zich, met als uitzicht de langzaam in verval rakende metrobaan. Hij wilde weg, maar hij kon geen beweging krijgen in zijn lichaam. (54)

Wanneer hij, meteen na zijn vertrek, aan het buurthuis het meisje Karina ontmoet, wordt 'de droeve eenzaamheid die hem jarenlang de keel had toegeknepen' (86) tenietgedaan. Ze brengt hem bijgevolg 'in de war' (89) en 'houd[t] [z]ijn vertrek tegen' (89). Het uitstel is illustratief voor Dürers 'immobiele' verlangen naar een nieuwe, geborgen, solidaire thuis – of, negatiever verwoord, voor zijn gevoel van thuisloosheid, dat eveneens met de reisbeweging vervlochten wordt: 'Waar hoorde hij thuis! riep hij

vertwijfeld uit' (51); 'Hij voelde zich een vreemdeling en twijfelde eraan of er ergens een stad bestond waarin hij zich thuis kon voelen.' (159) Een nieuwe thuis, een nieuwe bestemming, kan zijn leven ook weer zin geven. Over een ander meisje Sabine aan wie hij zich onderweg vastklampt, zegt hij dan ook: 'Op stille momenten heeft hij gepoogd haar te zien als iemand die zijn vlucht afsloot en uiteindelijk zinvol maakte.' (167)

De problematische poging tot mobiliteit blijkt ook wanneer Dürer in Duitsland aankomt. Hij ontdekt namelijk dat de wereld buiten zijn geboortestad helemaal niet zo verschillend is als hij gehoopt had – de beweging wordt gekenmerkt door de stilstand der herhaling. Duitsland wordt gekenmerkt door 'eentonige, grijze buitenwijken' (158) en mensen die zich 'in niets onderscheidden van de beklagenswaardigen in mijn geboorteplaats A' (130). 'Door alles wat ik zag', stelt Dürer, 'werd ik gedwongen te denken aan de vlak achter me liggende jeugd in een moderne wijk van A.' (158) Enkele Italiaanse arbeiders in München, die nooit meer terug willen naar Italië, brengen bovendien het rooskleurige beeld van het land 'aan het wankelen' (119) zoals dat door Von Eichendorffs Nietsnut opgeroepen werd. Wanneer hij uiteindelijk beslist niet naar Italië te gaan, wordt zijn reis zonder bestemming werkelijk doel- en zinloos: 'In het eerste stadium was ik op weg naar een omgeving die de vlucht zinvol maakte en rechtvaardigde, maar nu, in wat ik het tweede stadium noem, ben ik alleen nog op weg, omdat het direct tastbare doel, dat mijn inspanningen rijkelijk zou belonen, is weggevallen.' (141)

Gezien de 'onbeweeglijkheid' die Dürers leven én reis kenmerkt, hoeft het weinig te verbazen dat hij zich aan het einde van de roman opnieuw in een immobiele toestand bevindt, die sterk gelijkt op die waarmee de roman opent. Dürer heeft immers een moord gepleegd: de dood en de stilstand gaan hand in hand. Hij slijt zijn dagen in de ziekenboeg van de gevangenis, 'als een plant' en in stilzwijgen gehuld. Of hij daarmee werkelijk 'tot rust' (186) gekomen is, is maar de vraag.

We zullen bij de bespreking van de volgende manifestaties nog andere voorbeelden zien van de beweging-als-remedie-tegen-stilstand. Hier wil ik nog opmerken dat er ook reisverhalen zijn waarin personages een reis ondernemen die aan die manifestatie beantwoordt zonder dat de reizigers er in eerste instantie zelf voor gekozen hebben (een passieve beweegreden dus). In Ewald Vanvugts *Kus van lust, zaad van liefde* (1972), volgen we niet alleen de reis van Prins Gopal maar ook die van de rijke Prinses Jane. Zij is afkomstig uit New York, een reis die ze 'aangeboden' heeft gekregen 'door haar papa, toen haar ouders' huwelijk plotseling brak' (24). Echter, het is net doordat ze zo 'onvoorbereid [...] in dit leven [was] gestort' (24) dat ze, al rijdend in 'schokkende oude auto's' (93), voelt dat ze loskomt van 'de dwangbuis' van haar 'vaste gebruiken' (93). Ze beseft dat ze heeft geleefd in een land 'waar industrieën [...] patronen sjablonen [sic] van voorwerpen, gedachten en mensen [herhalen en herhalen]' (95) en waar ze zelf 'een aangepast kantoormeisje was: [...] dossiers archiveren, kola en koffie drinken, tv-kijken.' (140) Op haar reis in India kan ze een 'prisma persoonlijkheden' verkennen die 'nog niet verstard en verhard' zijn 'in één rol' (140). Illustratief in dat opzicht is hoe ze steeds doorreist zodra 'de

mensen in het stadje of het dorp waar ze logeerde haar beginnen te herkennen' om op die manier aan een zekere gewoonte en standvastigheid te ontsnappen. Zo resulteert haar reizen uiteindelijk in een beweging-zonder-stilstand. 'Ik reis nergens heen; op reis zijn is mijn levensstijl', zegt ze (186).

3.3.2. Beweging-zonder-stilstand

In mijn analyses van de romans van De Winter en Van Vugt alludeerde ik reeds op de twee volgende manifestaties van de (im)mobiliteitsdialectiek, die wat meer toelichting vergen. Bij de beweging-zonder-stilstand komt de klemtoon van de reis nog sterker te liggen op de beweging, die schijnbaar eindeloos wordt. De stilstand – met daarbij aansluitend de idee van het thuis (of het vertrekpunt/ de oorsprong) en de idee van (het bereiken van) het eindpunt – wordt dan weer danig geproblematiseerd. De beweging-zonder-stilstand betekent dus niet dat de idee van stilstand in het imaginaire reisverhaal afwezig is. Niet zelden zijn de personages op zoek naar een of andere 'immobiel doel', maar die zoektocht blijkt complex, onmogelijk of onwenselijk te zijn.

In cultuurhistorisch opzicht kan je de beweging-zonder-stilstand nauw verbinden met figuren als de nomade en de vagebond (of het nomadisme en vagebondisme).[512] Zoals Kinga Siatkowska-Callebat (2016, 132) aangeeft, vervangen die 'la sédentarité' door 'des mouvements incessants'. Net als heel wat andere cultuur- en literatuurwetenschappers linkt Siatkowska-Callebat zulke concepten in het bijzonder met het postmoderne tijdperk, waarin de hypermobiele wereld en de mens voortdurend in beweging zijn (vgl. Sheller & Urry 2006; Ganser 2009, 163-181). In hetzelfde verband associeert Dick Pels (1998) het 'discours van de nomadische beweeglijkheid' (711) met 'het postmoderne levensgevoel [...] van flux en flex, waarin beweging, vermenging en grensoverschrijding sturende symbolen zijn geworden' (711) en met postmoderne intellectuelen als Edward Saïd, Iain Chambers en Gilles Deleuze, die zichzelf steeds 'als "onderweg" [zien]' (712).[513]

De beweging-zonder-stilstand heeft een aantal interpretatieve echo's, die in het verlengde liggen van het spanningsveld dat ik eerder beschreef. Om te beginnen hangt ze samen met een extreme *rusteloosheid*, die een vorm van chaos met zich meebrengt. Eveneens kan ze een schijnbaar eeuwigdurend *thuisloos bestaan* oproepen, waardoor de nomade samenvalt met de figuur van de eeuwige migrant. De zopas genoemde cultuurwetenschapper Chambers verbindt in zijn studie *Migrancy, Culture, Identity* (1994) de nomade met het eindeloze 'wandering without a fixed home' (4) en noemt migratie 'a movement in which neither the points of departure nor those of arrival are immutable or certain. [...] Always in transit, the promise of a homecoming [...] becomes an impossible' (5). Daarbij aansluitend suggereert de nomadische beweging-zonder-stilstand ook een *eindeloos*,

[512] Tot op zekere hoogte kan je ze ook met figuur van de toerist associëren. Op die figuur kom ik echter later in dit proefschrift terug.
[513] Vgl. in dit verband mijn bespreking van Lawrence's studie *Penelope Voyages* (1994) in de inleiding op dit proefschrift (paragraaf 3.3.2). Lawrence meende dat in een postmoderne roman als Christine Brooke-Roses *Between* (1968) de 'well-plotted journey' een 'journey without origin and telos' (208) wordt.

onverzadigbaar verlangen. Dat kan uitgaan naar een thuis of naar rust, al zullen we verderop bijvoorbeeld ook zien dat reizigers eeuwig kunnen verlangen naar de ideale vrouw.

De extreme, chaotische rusteloosheid, de eeuwige thuisloosheid en het onverzadigbare verlangen lijken de beweging-zonder-stilstand uitsluitend met een negatieve connotatie te verbinden. De literaire werkelijkheid is echter complexer. In het verlengde van de beweging-als-remedie-tegen-stilstand wordt bij de beweging-zonder-stilstand immers ook de *vitale dynamiek* geïntensifieerd. Dat zagen we in de vorige paragraaf al in Vanvugts *Kus van lust, zaad van liefde* (1972). De spanning tussen die 'positieve' en 'negatieve' beweging-zonder-stilstand komt bijvoorbeeld tot uiting in een roman als Jack Kerouacs *On the Road* (1957), waarin het nomadische, rusteloze bestaan van Sal en Dean zowel een energieke *boost* aan het leven geeft als voor een ietwat wrange, melancholische, zo je wil thuisloze bijklank zorgt. Voor het postmodernisme stelt Pels dat bij vele postmoderne intellectuelen de 'nomade' (ook) wordt aangeprezen 'als het ideale moderne subject' (1998, 711).[514] Zoals Bart Vervaeck (2007, 103) aangeeft, kunnen én willen postmodernisten 'nooit de kern en de stilstand' bereiken.[515] Vervaeck gebruikt daarvoor een reismetafoor: postmodernisten noemt hij 'slenteraars die niet naar een eindpunt willen' (103). Die dynamiek is een weerspiegeling van de realiteit die onbeschrijfbaar is en van de 'postmoderne taal' die als een 'eindeloze benadering [...] steeds van A naar B overgaat zonder op een laatste punt gericht te zijn' (103).

Veelzeggend voor de relatie tussen beweging-zonder-stilstand en de 'vitale' dynamiek is dat in wel meer imaginaire reisverhalen die met die dialectiek aan de slag gaan, het eindpunt van de reis met de dood geassocieerd wordt. In Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932) worden de reizen van Ferdinand Bardamu beschreven als een eindeloos dwalen door de nachtelijke duisternis, die onder andere symbool staat voor innerlijke duisternis en onrust (angsten, nachtmerries, ziekten) en de duistere kant van de mensheid (het geweld en de oorlog). Het 'einde' van die 'duisternis' is 'de dood' (29), zodat Bardamu's reizen, 'al het lopen en niets vinden' (323), ook 'een langdurige, uitgestelde doodsstrijd' (57) omvatten.[516]

Dat betekent niet dat de beweging-zonder-stilstand uitsluitend met de naoorlogse periode, of bij uitbreiding, de moderne periode geassocieerd dient te worden. Je kan de idee immers ook herkennen in heel wat ridderqueestes, in picareske verhalen als *Lazarillo de Tormes* (De Mendoza 1554) of in een roman als Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726). Dat hangt samen met een belangrijke manier waarop de beweging-zonder-stilstand in een roman wordt opgeroepen. Teksten kunnen daarvoor

[514] Vgl. tevens Leutzsch (2003, 3): 'In Zeiten der Auflösung durchschaubarer Strukturen, zunehmender Mobilität und der Tendenz alles und jedes zu vernetzen, scheint die Lebensform des Nomaden wieder an Aktualität zu gewinnen. Ganze Existenzen gründen sich darauf, jederzeit verfügbar und flexibel zu sein.'

[515] In het licht van mijn vorige dimensie heeft de beweging-zonder-stilstand hier dus een actieve (gezochte) en passieve (gestuurde) connotatie. Ook het onverzadigbare verlangen kan vaak met beide polen verbonden: het betreft een actief (intern) zoeken dat aan passieve (externe) sturing onderhevig is.

[516] De duisternis wordt ook geassocieerd met de duistere, ware kennis over de mensheid. 'Alles wat interessant is, speelt zich af in het duister', lezen we, 'zo is het nu eenmaal. Je komt nooit achter de ware geschiedenis van de mens.' (69). Het bereiken van die waarheid impliceert eveneens de aanwezigheid van de dood: 'De waarheid is een doodsstrijd zonder eind. De waarheid van deze wereld, dat is de dood.' (222)

verschillende strategieën gebruiken: een verteller of personage kan bijvoorbeeld expliciet de aandacht vestigen op een reis zonder (begin- en) eindpunt of dat eindpunt expliciet problematiseren (iets wat al in mijn bespreking van de beweegreden aan bod kwam); reizigers kunnen, al dan niet met opzet, eindeloos (ver)dwalen... Er is echter één strategie van een bijzonder belang, die ik indirect al behandelde in mijn reishoofdstuk: de reismultipliciteit. Wanneer een roman verhaalt over meerdere (opeenvolgende) reizen, in het bijzonder van één en dezelfde reiziger, waarbij het schijnbaar einde van een reis toch weer uitmondt in de start van een volgende, wordt de idee van beweging-zonder-stilstand opgeroepen. In een meer beperkte, hypotactische variant van de reismultipliciteit kan op summiere wijze gerefereerd worden aan de vele reizen die een personage in het verleden ondernomen heeft of aan diens nomadische bestaan. Het is echter wanneer verschillende reizen horizontaal aaneengeschakeld worden dat de inhoudelijke beweging-zonder-stilstand ook nadrukkelijker in de gehele tekstdynamiek vertaald wordt.

Die horizontale aaneenschakeling vinden we dan ook de eerste genoemde internationaal-canonieke werken. In een picaresk verhaal als *Lazarillo de Tormes* hangt het voortdurende reizen van de protagonist door Spanje onder leiding van verschillende meesters samen met zijn gebrek aan een vaste thuis. Lázaro en zijn moeder ruilen aan het begin van de roman hun woonplaats Tejares voor Salamanca nadat de vader verbannen wordt. Lázaro's moeder verkoopt hem daar als 'wees' (23) aan 'een blindeman' (23), beseffende dat ze hem 'nooit zal weederzien' (24) – de start van een aaneenschakeling van nog heel wat andere reizen.[517] In *Gulliver's Travels* weerspiegelt de horizontale aaneenschakeling van Gullivers reizen aan de ene kant zijn rusteloosheid – 'Having been condemned by Nature and Fortune to an active and restless Life; in two Months after my Return, I again left my native Country (75). Aan de andere kant hangt het samen met zijn 'insatiable Desire of seeing foreign Countries' (71). Een rusteloos verlangen kenmerkt ook de middeleeuwse 'knight-errants' – zij het dan naar avontuur. Dat wordt vooral zichtbaar over verhalen heen, wanneer diverse reizen van eenzelfde ridder van de Ronde Tafel gevolgd worden. Een meer extreme vorm van reismultipliciteit vinden we in een tekst als *Les Merveilles de Rigomer* (anoniem, 13de eeuw): in het verhaal volgen we de tochten van Lancelot, Gauvain en diverse van de 58 (!) ridders die die laatste vergezellen. Zo wordt, weliswaar aan de hand van een aaneenschakeling van reizen door verschillende personages, eveneens de beweging-zonder-stilstanddynamiek opgeroepen.

In mijn reishoofdstuk zagen we al dat een intensieve vorm van reismultipliciteit eigen is aan heel wat experimentele en postmoderne verhalen. Die kan direct verbonden worden met deze beweging-zonder-stilstand. In Italo Calvino's *Le città invisibili* (1972) genereert de aaneenschakeling van verschillende verkenningstochten van Marco Polo door het rijk van Kublai Kan een postmoderne

[517] In het boek krijgt de horizontale hypotaxis gestalte in dat wat ik het *Candide*-type genoemd heb. Bij een dergelijke verschijningsvorm, die nauw verweven is met de (passieve) vluchtreis, reist de reiziger steeds van een plaats naar een andere, die zonder dat hij het wil, het vertrekpunt vormt voor de nieuwe reis. 'Le vagabond', schrijft Siatkowska-Callebat (2016, 134) in dat verband, 'voyage car il n'a pas d'autre choix et il n'est pas le bienvenu là où il arrive. Il part, non parce qu'il a déjà épuisé tous les plaisirs d'un endroit, mais parce qu'il ne peut plus y rester.'

fluïditeit die ook de bezochte steden zelf kenmerkt. De steden worden 'voortdurend in beweging gebracht' (59), 'groei[en] zonder einde' (81) en 'vernieuw[en] zich elke dag; ze geven aanleiding tot 'eindeloos dwalen' (52) en blijken steeds 'door hun ligging of helling of waterloop of wind net weer iets anders dan de andere [...] te zijn'. Het zijn 'oneindige verschillen' (127) waardoor het 'leven zich [hernieuwt] bij elke verhuizing' (72) en de steden 'vormeloos' (142) in elkaar overvloeien. Bij die beweging-zonder-stilstand wordt 'het eind van [d]e reis', waar 'het levend materiaal [...] niet meer stroomt' (106), nadrukkelijk uitgesteld.[518] Ook het vertrekpunt van het reizen wordt in de reisroman expliciet als leemte gepresenteerd. Eén stad laat Marco Polo namelijk onvermeld: Venetië, zijn thuisstad waarover Kublai Kan wel vragen stelt maar die Polo slechts 'impliciet' (93) in de beschrijving van andere steden wil laten meeklinken.

Polo's beweging-zonder-stilstand kan aan de toestand van het Mongoolse rijk gelieerd worden. Dat is immers in verval geraakt, en net door de dynamiek van Polo's reizen wordt het gerevitaliseerd. Dat betekent echter niet dat de beweging-zonder-stilstand voor een totale chaos zorgt. Zoals verscheidene commentatoren opmerken, heeft Calvino zijn boek namelijk opgebouwd volgens een strikt 'geometrisch schema' (103), 'het onzichtbare systeem dat de steden regeert' (127) waardoor enige orde in de chaos wordt gebracht. Tegelijkertijd stelt Calvino: 'Soms leek het hem [Kublai Kan] dat hij op het punt stond een samenhangend en harmonieus systeem te ontdekken dat aan de basis lag van de oneindige verschillen en disharmonieën, maar geen enkel model hield stand bij toetsing aan het model van het schaakspel.' (127)[519]

Merk op dat de beweging-zonder-stilstand niet louter beperkt is tot reizen door de ruimte. Ze kan ook zichtbaar in tijdreisverhalen, zoals Audrey Niffeneggers *The Time Traveler's Wife* (2003). In dat eerste boek is Henry gedwongen als een nomade continu door de tijd te reizen, 'out of time' (502). Door een genetische afwijking heeft hij er geen controle over, al speelt 'stress' (162) een belangrijke rol. In het licht van die dynamische 'restlessness' (152) stelt Henry niet toevallig dat al zijn 'pleasures [...] homey ones' zijn: 'armchair splendor, the sedate excitements of domesticity' (3). Zijn tijdreizen problematiseren niet alleen nadrukkelijk de ordelijke chronologie, zoals ook de vertelstructuur met temporele sprongen in de roman illustreren, maar ook de relatie met zijn geliefde Clare. Zij zit 'thuis', al is ze door de afwezigheid van Henry eveneens 'homeless' (476).

In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur zagen we al echo's van de beweging-zonder-stilstand bij het nomadische reizen van Jane in *Kus van lust, zaad van liefde* (Vanvugt 1972), en bij Dürers doelloze reizen in *De (ver)wording van de jongere Dürer* (De Winter 1978). In nog twee andere romans van die

[518] Het eigenlijke 'doel' is dan ook 'discontinu', waardoor je beter kan '[op]houden ernaar te zoeken' (168). Dat de steden daarenboven vrouwennamen hebben, zou je met het onstilbare verlangen naar de vrouw kunnen verbinden, dat we zo meteen ook in de Nederlandse literatuur zullen zien.

[519] Bovendien wordt gesuggereerd dat 'iedere stad' ook 'gaat lijken op alle steden' (142), wat vormelijk weerspiegeld wordt in de herhaling van titels. Daardoor roept de reismultipliciteit een spel met herhaling en variatie die aansluit bij de beweging-als-potentiële-stilstand.

auteurs zien we de manifestatie terugkeren. In Vanvugts *De val van Bali* (1987) krijgt de nomadische beweging-zonder-stilstand gestalte als een summiere, hypotactische vorm van reismultipliciteit. De 'reiziger Van Dedem' is iemand die al

> tien jaar tot in de verre hoeken van de wereld [heeft] gezworven. Na zijn opleiding tot officier van het Koninklijk Nederlandse Leger had zijn familie hem in staat gesteld een wereldreis van twee jaar te maken. [...] Daarna had hij geen dienst genomen, maar was steeds opnieuw op reis gegaan (11).

Met dat vele reizen wil Van Dedem vooral ontsnappen aan zijn 'herinneringen', die het heden 'overwoekerde[n]' (144) zodra hij thuis was. Hij wil het verleden 'geen kans' geven 'het heden te overmeesteren. Om niet door zijn geheugen te worden opgevreten leek hij het steeds met nieuwe memorabele gebeurtenissen te moeten voeden' (13). Net 'zonder thuis of vast adres had hij weinig gelegenheid weg te dwalen in de wondertuinen en moerassen van het geheugen' (178). Dat neemt niet weg dat Van Dedem, zoals de meeste nomadische figuren, uiteindelijk ook verlangt naar een vaste grond: 'Van Dedems dilemma', lezen we, 'bestond sinds lange tijd uit de keuze tussen wonen op een vast adres of reizen.' (14)

In Leon de Winters *La Place de la Bastille* (1981) is sprake van een horizontale, paratactische aaneenschakeling van reizen. Die genereert een beweging-zonder-stilstand, waaruit rusteloosheid, thuisloosheid en een (onstilbaar) verlangen naar een vaste grond zichtbaar worden. De historicus Paul reist in het bijzonder drie keer naar Parijs. In eerste instantie werkt hij aan een scriptie over de mislukte 'vlucht van Lodewijk XVI naar Varennes tijdens het begin van de Franse Revolutie' (17), waarvoor hij naar de Parijse Bibliothèque Nationale reist. Hij noemt die periode van zijn eerste reis 'de *Periode van de manifeste vertwijfeling*' (29). Dat komt omdat Paul beseft dat Lodewijks mislukte vlucht niet logisch verklaard kan worden, maar eerder door 'een grote reeks [...] toevalligheden' (44) heeft plaatsgevonden. Meer in het algemeen ondervindt hij dat 'de historie zich niet ontwikkelde via noodzakelijke lijnen' (70) maar onderhevig is aan 'de verblindende factor toeval, die elke causaliteit belachelijk maakt' (29), zodat de geschiedenis 'betekenisloos' (54) is.

De chaotische beweeglijkheid van de geschiedenis vertaalt zich in een bijzondere 'onrust' (53, 70, 116): 'Ik joeg mezelf op, draafde me achterna.' (35) 'Ik kon,' zegt hij, 'de kunstmatige zekerheden waarmee ik leefde niet meer verdragen. Zij waren gebaseerd op opvattingen die ik nu als voos en pervers verwierp. Hoe kon ik zekerheden accepteren als ik me er voortdurend van bewust was hoe relatief en subjectief zij ontstaan?' (69-70) In een weerspiegeling van die rusteloze beweging-zonder-stilstand reist Paul nogmaals naar Parijs, een hernieuwde 'vlucht [...] voor een bestaanswijze die [hem] dreigde te wurgen' (66). Dat neemt niet weg dat Paul blijft verlangen naar 'feitelijke zekerheden' (70), naar 'verhalen die het heden baarden uit het verleden' (70) en naar 'een zinvolle richting van de geschiedenis' (70). Het dominante 'ritueel van de vlucht' (53), die een vorm van ordelijke herhaling oproept, sluit daarbij aan. Illustratief is tevens dat Paul beslist een 'tegenstudie' te schrijven waarin 'de vlucht van de Franse koninklinke familie [...] die hopeloos was mislukt' alsnog 'slaagde' (18) – ook al komt hij snel

tot de conclusie ‘dat de hoeveelheid variaties van de vlucht in principe onbegrensd was, wat betekende dat [hij] het boek nooit zou voltooien’ (18-19)

Pauls onrust en zijn ‘wanhopige pogingen het disakkoord te overwinnen’ (74) hebben ook een meer persoonlijke dimensie. De ouders van Paul, een jood, zijn tijdens de Tweede Wereldoorlog vergast en hij heeft hen ‘nooit gekend’ (93). Tijdens het onderzoek naar zijn verleden komt hij bovendien te weten dat hij een tweelingbroer Philip heeft gehad, die vermoedelijk gestorven is. De rusteloosheid die hem kenmerkt getuigt bijgevolg ook van existentiële gespletenheid,[520] waarbij hij gekweld wordt door de vraag ‘waarom ìk wel en Philip de oorlog niet had overleefd’ (134). Wanneer hij op zijn tweede reis op een foto op de Place de la Bastille Philip herkent in een toevallige (!) voorbijganger, wordt hij gedreven door een onstilbaar verlangen hem te ‘zien, ofschoon ik ervan overtuigd was dat ik hem nooit zou ontmoeten’ (40). ‘Ik bezat nauwelijks een motief om aan te nemen dat Philip nog leefde’, stelt hij, ‘maar deze koele benadering hief dat verlangen niet op, ik bleef de gloed voelen van het geloof in zijn overleving’ (124-125). Ook in de epiloog van het boek, die opnieuw een reis omvat (van de ik-verteller naar Jard-sur-Mer), blijft dat verlangen overeind. ‘Stond ik daar niet zelf’, vraagt Paul zich af, denkend aan de foto, ‘daar [...] op dat lelijke plein, lachend naar de onbekende fotograaf, huilend om alles wat ik niet was maar wilde zijn?’ (156)

Er zijn nog heel wat andere voorbeelden te noemen. Bij de dimensie van de beweegreden besprak ik reeds de aaneengeschakelde reizen van de nomadische Lucia uit Japins *Een schitterend gebrek* (2003), en ook in het boek dat ik aan het einde van dit proefschrift nog zal analyseren, Stefan Hertmans’ *De bekeerlinge* (2016) is nadrukkelijk sprake van een rusteloze reiziger die naar een vaste grond verlangt. Een heel andere manier waarop de reismultipliciteit blijk geeft van een onverzadigbaar verlangen, vinden we in reisromans als de *Ik, Jan Cremer*-trilogie (Cremer 1964, 1966 & 2008) en *De ziekte van Middleton* (Krol 1969). Het gaat in beide gevallen immers om de ‘onmogelijke’ zoektocht naar de (ideale) vrouw. In Gerrit Krols roman heeft Pipper op zijn reizen naar onder meer Tunesië, Venezuela, de Verenigde Staten en Guadeloupe talloze seksuele betrekkingen – met de diplomaatsdochter Salomé, de juwelierster Noris Nuñez, de huishoudster Maria. Enerzijds weerspiegelt die zoektocht naar een vrouw Pippers verlangen naar ‘geborgenheid’ (54), die een zekere maternale bijklank krijgt. Over de juwelierster zegt hij bijvoorbeeld: ‘In Noris, omdat ze zoveel ouder was en een beetje een moeder, dacht ik eindelijk iemand gevonden te hebben tegenover wie ik mijn hart, mijn kinderhart kon uitstorten [...]. [Ik had] mijn anker geworpen in het zware lichaam van Noris Nuñez.’ (103-104) Het feit dat Pipper een computerprogrammeur is die werkt aan een Katalogus ‘waar [hij] al [z]ijn geest kon leggen’ (128) suggereert die ‘immobiele’ zoektocht naar orde.

[520] Dat Philip een tweelingbroer is, is in dat opzicht niet toevallig. ‘Als ik Philip in mijn verbeelding omhelsde’, stelt Paul, ‘omhelsde ik mezelf.’ (129)

Tegelijkertijd weerspiegelt Pippers voortdurende reizen dat hij behoort tot een groep van 'mensen die geen remmen hebben' (14) en die altijd naar iets nieuws verlangen.[521] De ziekte waaraan de romantitel refereert, is, zoals Douwe Draaisma (2007, 74) aangeeft, een 'niet te stillen verlangen met vrouwen te verkeren'. Het is een drang die niet bevredigd kan worden én die dat eigenlijk ook niet wil. Wanneer het verlangen ingewilligd wordt, treedt immers de monotone stilstand op en gaat het grenzeloze, verbeeldingsrijke denken verloren. 'Wie bereikt wat hij wil', stelt de verteller, 'bereikt niets meer dan dat wat hij allang bereikt heeft, maar wie zijn handen uitstrekt naar iets dat niet eens bestaat, die is al veel verder.' (113) Dat het beter is de beweging-zonder-stilstand met het verbeeldingsrijke verlangen in stand te houden, blijkt ook wanneer de ik-verteller een bezoek brengt aan Margaret Middleton, die nog het meest Pippers ideale vrouwbeeld belichaamt. Het eindpunt en de dood gaan daarbij namelijk opnieuw hand in hand: Middleton – 'Nancy die stilstaat' (163) – blijkt gestorven te zijn.

De trilogie rond Jan Cremer kenmerkt zich door een soortgelijke benadering van de beweging-zonder-stilstand. Net als Pipper verovert Cremers alter ego, 'zwerver en avonturier' (1964, 212), op zijn vele reizen (naar Algerije, Parijs, Spanje, Tunesië, de Verenigde Staten, Zuid-Amerika...) talloze vrouwen, gaande van de miljonairsdochter Helen en de prostituee Brigitte (*Ik, Jan Cremer I*, 1964) over de doofstomme Fatima en 'Lenie met de IJzeren Haak' (*Ik, Jan Cremer II*, 1966, 381) tot Janye Mansfield, 'de rondborstige legende van het witte doek' en 'seksbom [...] naar wie [hij] hunkerde als [hij] haar foto's zag' (*Ik Jan Cremer III*, 2008, 950). Nadrukkelijker nog dan in *De ziekte van Middleton* worden die vrouwen ingepast in een bredere zoektocht naar de ideale vrouw. 'Toon mij,' stelt Jan Cremer al in het eerste boek, 'de vrouw die het Schoonste is. Breng mij de Ideale Vrouw' (142).

Carthago is een van de plaatsen waar Cremer zijn 'volmaakte mooie vrouw' (1966, 544), zijn 'Supervrouw [...] waar iedere man naar zoekt' (1966, 550), gevonden lijkt te hebben: de Bulgaarse journaliste Nana. Ze is zijn 'Grote Liefde' (1966, 551) en 'Mysterieuze Droomvrouw' (1966, 541). Echter, na een zwoele nacht is ze verdwenen. Op het briefje dat ze voor Cremer achterlaat, maant ze hem aan: 'Zoek me, achtervolg me en je zult me vinden.' (1996, 551) De verteller stelt dan ook: 'Krankzinnig rusteloos zal ik achter mezelf aan blijven rennen. Op zoek naar de Grote Liefde.' (1966, 551) Net als bij *De ziekte van Middleton* (1969) kan je jezelf echter de vraag stellen of Cremer de ideale vrouw wel definitief wíl vinden. Wel vaker blijkt in de trilogie dat hij vooral een bandeloze, rusteloze *einzelgänger* is, die zich liever niet te strikt aan één vrouw (en bij uitbreiding orde en regels) wil binden. 'Ik kan niet met ze leven. Ik kan niet zonder ze leven' (1964, 142), is zijn besluit.

In Daniël Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970) wordt de beweging-zonder-stilstand eveneens verbonden met het verlangen naar de vrouw. Er is tegelijkertijd ook sprake van een veel intensievere vorm van reismultipliciteit, waarbij de dialectiek tussen stilstand en beweging aansluiting vindt bij de problematiek van de werkelijkheidsbeschrijving. In *Aankomen in Avignon* reconstrueert de

[521] De ietwat vreemde parabel in het boek over mensen die steeds 'nieuwe tafels nodig [hebben]' (87) en over een 'vrouwelijke' tafel die 'duizend poten' wil hebben (88), valt vanuit die drang te begrijpen.

verteller meer dan twintig reizen die hij in het verleden ondernam en die allemaal te maken hebben met de Franse stad Avignon. Op veel van die reizen passeert de protagonist in de eerste plaats in het station van Avignon, waar hij nu eens 'een trein moet zijn [in]gestapt' (7) en dan weer met de trein moet zijn toegekomen. De idee van een 'vertrekplaats' en een 'aankomst' vloeien dus naadloos in elkaar over (92). Al na zijn eerste passage in het station van Avignon, op een terugreis na vakantie, lezen we: 'Zo blijkt zijn allereerste beweging naar Avignon uiteindelijk een beweging van Avignon weg.' (14)

Dat vooral het definitief 'aankomen' problematisch is – het moment waarop de beweging overgaat in de stilstand – blijkt al uit de titel van Robberechts' roman en wordt ook in het boek relatief snel expliciet duidelijk gemaakt. De verteller noemt de aaneenschakeling van bewegingen richting Avignon (het naderen van de stad) immers een 'omslachtige, langdurige benadering' (16). Het is hem 'door het lot gegeven' de stad

> zo geleidelijk en langdurig en omzichtig te naderen als door haar geschiedenis en karakter is vereist. Misschien is zijn belevenis wel tot die benadering beperkt? Ook dan is ze niet te verwaarlozen. Benaderen is misschien onze diepste roeping. Mogelijk doen we ons leven lang niets anders dan de dingen en de anderen min of meer nauwkeurig, min of meer consciëntieus te omzomen, te omgeven, langs ze heen te zwenken of te scheren, ze hoogstens te omvatten, en komen we nooit ergens voorgoed aan dan helemaal op het einde in de aarde. (17)

Enerzijds hangen het (be)naderen van de stad, de horizontale aaneenschakeling en de beweging-zonder-stilstand samen met het eerder beschreven verlangen naar de vrouw. De 'toenaderingpogingen' (29) van de verteller en zijn drang 'de stad te kennen, te bezitten' (68) weerspiegelen het feit dat de enigszins schuchtere protagonist op zijn reizen relaties met meisjes tracht aan te knopen, iets wat niet zonder slag of stoot gaat. 'Ofwel zijn meisjes niet alleen benaderbaar, maar verlangend benaderd te worden, en dan moeten zijn in schaamte gesmoorde begeerten als vanzelfsprekende verlangens erkend worden' (33), schrijft de verteller in dat verband. Avignon wordt ook direct met de verovering van de vrouw verbonden. Niet alleen verlangt de protagonist ernaar in de stad betrekkingen te hebben met meisjes.[522] Net als Steppoli in Ilja Leonard Pfeijffers eerder besproken *Rupert* (2002) wordt ook Avignon metaforisch beschreven als een 'vrouwelijk lichaam', waarbij onder andere 'het station, het plantsoen ervoor en de *Porte de la République* de uitwendige geslachtsorganen' zijn en 'de baarmoeder zelf wordt gevormd door de grote gebouwen rond de *Promenade du Rocher des Doms*' (61).[523] De protagonist 'verovert' uiteindelijk toch het blonde meisje op wie hij verliefd is en met wie hij Avignon bezoekt. In het verlengde van de beweging-zonder-stilstand blijft evenwel ook nadat ze getrouwd zijn de 'vertrouwde, zinloze begeerte' (91) aanwezig.

Anderzijds zijn de beweging-zonder-stilstand en de eindeloze benadering van Avignon een weerspiegeling van het feit de werkelijkheid onmogelijk volledig (lees: stilstaand) beschreven kan

[522] Terwijl hij op een van zijn reizen 'Avignon nadert' is hij 'vastbesloten met Jacqueline naar bed te gaan' (87).
[523] Het moge duidelijk zijn dat het beeld van de stad en de vrouw vaker met elkaar verbonden worden – en breder, dat de verovering van de vrouw en het betreden van een bepaald gebied niet zelden hand in hand gaan. Ik kom daar bij de bespreking van mijn zevende dimensie (de maatschappelijke reflectie) nog op terug.

worden. Net zoals de realiteit dynamisch en chaotisch is, zo is Avignon ‘een stad die als een draaischijf wentelt met de af- of toenemende snelheid van een aankomende of vertrekkende trein’ (93) en uiteindelijk ‘onzegbaar’ (112) wordt. De herinneringen van de verteller tonen niet alleen dat de realiteit in de eerste plaats subjectief beleefd wordt; ze zijn ook ‘ergerlijk vaag’ (66) en geven blijk van een ‘ervaring’ die ‘fragmentair en onsystematisch’ (8) is. Voor de verteller blijft bijgevolg enkel een ‘versnipperde opeenvolging van doorgangen’ (35) over. Paradoxaal genoeg is net om die reden een verslag zoals we dat in *Aankomen in Avignon* te lezen krijgen, waarin een gefragmenteerde beweging-zonder-stilstand wordt opgeroepen, meer ‘werkelijkheidsgetrouw’ (35) dan een roman waarin de belevenissen onproblematisch en ‘volledig’ beschreven zouden worden. ‘Het gaat erom’, stelt de verteller immers, ‘een werkelijkheid te leren benaderen’ (24). De beweging-zonder-stilstand is dus noodzakelijk.

Illustratief voor die onvolledige benadering en de eindeloze beweging zonder eindpunt is dat ook in deze roman een ‘hiaat’ (94) aanwezig is – net als Venetië bij Calvino en, op een andere manier, de Ideale Vrouw bij Cremer en Krol. De protagonist heeft namelijk Avignon wel bezocht, maar nooit het ‘meer dan vijftienduizend vierkante meter beslaande *Palais des Papes*’ (94-95). Het is een ‘ruimte’ die slechts ‘door zijn verbeelding [...] kan worden opgeluisterd’ (113). Opvallend genoeg gebruikt de verteller in het laatste deel van de roman effectief zijn verbeelding om zich alsnog een definitieve aankomst in de stad voor te stellen. ‘Eens zal een man op bevredigende wijze, eens moet iemand uiteindelijk aankomen in Avignon’ (117), schrijft hij. Zo’n aankomst, die een einde maakt aan de levendige dynamiek, blijkt opnieuw niet onproblematisch. Robberechts verbindt ze expliciet met de stilstand van de dood. ‘En dan rijst de vraag’, lezen we, ‘of hij Avignon zal overleven. Of een dergelijke omgang en een dergelijke gemeenschap niet noodzakelijk moeten uitmonden in een andere geboorte. Of deze aankomst anders uiteindelijk kan worden dan door zijn dood.’ (129)

Ook in Atte Jongstra’s *Groente* (1991) vinden we een extreme beweging-zonder-stilstand. Het boek verhaalt over een naamloze ik-verteller die zich heeft teruggetrokken in zijn moestuin. Hij schrijft er aan zijn memoires, die hij zijn ‘moestuingeschriften’ (29) noemt, ‘herinneringen aan vervulde en onvervulde mogelijkheden’ (29) die samen ‘een verslag’ vormen ‘van wat zich een levenlang in een mensenhoofd heeft afgespeeld’ (157). Het geheel krijgt gestalte als ‘een brokkelige ideeëngeschiedenis’ (182), zoals de eeuwig woekerende groente die als rode draad en als metafoor door het boek loopt. In de herinneringen, die zich in uiteenlopende tijdperken afspelen, duiken niet alleen talloze groentes op; ze verhalen ook over diverse reizen: een tocht naar Rome waarbij de verteller een volgeling is van Franciscus van Assisi (16-29); een reis naar en vakantie in het Zweedse Göteborg (o.a. 34-35 & 145-147); de tocht van de monnik Cassianus door de woestijn (166-171)...

De autobiografie wordt ‘een verhaal over tientallen mogelijke reizen van A naar O’ (182) genoemd, via de ‘kronkelige paadjes in het geheugen’ (200). De herinneringen krijgen daarbij vooral

gestalte als cognitieve (tijd)reizen, als 'eenzame tochtjes naar de kern' (195).[524] Het wordt echter al snel duidelijk dat de reizen in feite van 'niets naar nergens' (182) lopen, en dat de verteller de kern niet alleen niet kan bereiken maar dat eigenlijk ook niet wil. De reizen zijn een 'terugblik waarvan het einde [...] niet in zicht is' (120), een 'eindeloos op en neer [...] stuiteren in de tuin' (184) via 'eindeloze tuinpaden die alle op elkaar uitkomen' (138). De verteller wordt dan ook een 'zwerver' (147) genoemd; zelf spreekt hij van een 'slenteraar'. Want 'een slenteraar', zegt hij, 'is een zoeker, géén vinder. Hij wil dat zo. Je kunt wel recht op je doel af wandelen, maar wat te doen als je er bent?' (68) Helemaal aan het einde van het boek lijkt de beweging-zonder-stilstand ten einde gekomen, wanneer de verteller aangeeft: 'Nu sta ik stil. Voorgoed.' (218) Wat volgt is echter een éénregelige 'epiloog', een (schijnbaar) citaat van de schrijver Jean Genet dat de beweging toch opnieuw in gang zet: 'Alles gaat ervandoor.' (218)

Jongstra's beweging-zonder-stilstand en afwezige kern sluiten aan bij het postmoderne wereldbeeld, maar krijgen in de roman tegelijkertijd ook een 'persoonlijkere' bijklank. Een andere rode draad in het boek is namelijk de geliefde van de verteller, die in de eerste plaats gestalte krijgt als Clara van Assisi maar, in het verlengde van de ongrijpbare kern, ook andere vormen aanneemt zoals de Zweedse Clare. Die laatste kenmerkt zich door continue verdwijning en afwezigheid – ze kan volgens de verteller bijvoorbeeld 'heel mooi door een deur verdwijnen' (95). Clara is dan weer onbereikbaar omdat ze onlosmakelijk met Franciscus van Assisi verbonden is ('Na hem had ze niet één man meer zien staan', 211) en in het heden van de verteller al lang gestorven is. De dynamische, cognitieve reismultipliciteit kan je bijgevolg zien als een poging van de verteller (de herinnering aan) Clara te verlevendigen. Hij beseft echter:

> Wat voor tochten ik ook zou ondernemen, Clara zou nooit meer aan me voorbijgaan. [...] Ik probeerde me te herinneren wie ze was, hoe ze was of zou hebben kunnen zijn. Ze was er niet meer. [...] Ze had zich tussen de slabedden in mijn tuin gestopt, wellicht elders, misschien zelfs daar niet eens. (217)

Zowel in Jongstra's *Groente* als in romans als Robberechts' *Aankomen in Avignon* en Krols *De ziekte van Middleton* wordt de eindeloze beweging-zonder-stilstand verbonden met een veelzijdig motief waarop ik al eerder alludeerde: dat van het (chaotische) dwalen, afdwalen en verdwalen. Je ziet het bijvoorbeeld ook terug in *Voyage au bout de la nuit* (Céline 1932).[525] Je zou de drie begrippen enigszins

[524] De kern hangt samen met het begin. Het is een notie die in *Groente* geproblematiseerd wordt omdat de reiziger voortdurend in de voetsporen van andere reizigers treedt. Dat idee van de reis-als-herneming werk ik verder uit bij de bespreking van mijn temporalisering.

[525] Bijvoorbeeld: 'Een paar dagen na de dood van Kersuzon hebben we eens nagedacht wat we moesten doen om 's nachts niet meer te verdwalen' (31); 'Wat kun je toch dwalen als je zo tastend langs de beelden van vroeger gaat!' (187).
In de studies over reisfictie die ik in de inleiding toelichtte, wordt onder meer op het verdwalen gealludeerd in Alexandrea Peats *Travel and Modernist Literature* (2011). Ze meent dat 'the trope of getting lost [...] recurs throughout *Voyage in the Dark* and *A Handful of Dust*'. Het impliceert 'an imaginary pilgrimage that has become unmoored form any sens of purpose and has utterly lost track of its destination' (151-152). Janis P. Stout, in haar *The Journey Narrative in American Literature* (1983), noemt de 'journey of lostness' (107) dan weer typisch voor 'recente' Amerikaanse reisfictie. Zulke verhalen, zoals Edith Whartons *House of Mirth* (1905), zijn 'an amalgam of patterns subsumed in a general lack of direction or terminal point and a sense of being lost' (107). Ze verbindt het dus nadrukkelijk met de idee van 'endless motion' (109) – hier beweging-zonder-stilstand.

kunnen onderscheiden. De idee van het dwalen roept in de eerste plaats een reizen zonder doel of einde op; het afdwalen suggereert een uitstel van dat eindpunt doordat in plaats van de rechtlijnige route een omweg of zijpad wordt genomen; en het verdwalen impliceert desoriëntatie, waarbij het einde volledig zoek geraakt is. 'Met afdwalen', zegt de verteller van *Groente* op een bepaald moment, 'ben ik nog lang niet klaar' (200). En Krols Pipper stelt: 'Het leek erop dat ik steeds maar nieuwe wegen zocht om te verdwalen. Ik stapte uit de trein. Het was half twee, een lege trein, een leeg stationnetje in de buitenwijken en zo nieuw, zo nieuw.' (46)

De spanning tussen de positieve en negatieve connotaties die de beweging-zonder-stilstand en het (af- en ver)dwalen met zich meebrengen, blijkt uit Hugo Raes' *De lotgevallen* (1968). Het boek is, zoals gezegd, de voorganger van het eerder besproken *Reizigers in de anti-tijd* (1970). Er is minder sprake van een expliciete reismultipliciteit, maar Abdon, Apollonia, Timotheus en Dymfna worden in de roman wel nadrukkelijk geschetst als 'dwalenden' (190) en 'verdoolden' (191) die een eindeloze 'dwaaltocht' (193) vol lotgevallen/avonturen ondernemen. Ze zijn 'al zolang op weg, en verdwaald' (87), zonder 'een vast reisschema' (89), waarbij ze 'in het ongewisse [tasten] welke richting ze zullen uitgaan' (128). Ze zijn 'op zoek naar de onbekende bestemming' (97) en weten niet 'wat de oorzaak van dit alles is' (42). Het hoeft gezien die eindeloze dwaaltocht weinig te verbazen dat de roman niet alleen een open einde heeft ('Ik geloof dat Konijn komt!' (212)) maar ook *in medias res* begint, met een aankomst (!) van het gezin in een of ander bos: het is onduidelijk waar ze precies vandaan komen.

De reisbeweging wordt metaforisch verbonden met de reis van het leven. 'Het leven', zo lezen we, 'is hard in de gedaante van deze lange, durende tocht, deze reis zonder einde.' (55) Enerzijds verlangt het gezin te ontsnappen aan hun 'verschrikkelijke avonturen en belevenissen' (209), aan hun 'levenstoestanden' (193). Ze verlangen ernaar een rustpunt of doel te bereiken in plaats van rusteloos en doelloos te dwalen. Abdon wil

> ergens [...] eens wat rust vinden of desnoods zelf een tijdje bivakkeren, in plaats van altijd direct op te breken en door te rukken. Al de haast en het onafgebroken inspannen, het richten naar een doel dat er toch niet is, heeft immers nog steeds niets uitgehaald. Dan maar liever bij gelegenheid op een mooie plek wat verblijven, de kinderen enige instructie geven en ze wat laten spelen. Hoe lang zijn we nu al weg? Een maand, drie maanden, een jaar? Het valt niet te berekenen, niet vast te stellen. We krijgen haast niet de tijd ons over iets te bezinnen, zo snel gaat alles. De gebeurtenissen en lotgevallen volgen elkaar zo snel op en zo overrompelend meestal. (72)

Anderzijds getuigt het voortgaan ook van 'wilskracht' (192) en van de hoop op beterschap. 'Zolang er beweging is', staat er, 'is er hoop' (205). De beweging-zonder-stilstand zorgt er dan ook voor dat het eindpunt van dat leven, de dood, wordt uitgesteld. 'Zijn einde kiezen', stelt de verteller, 'is nog niet zo eenvoudig. Want de mens wil zijn einde niet.' (62) Het motto van de profeet die het gezin op hun tocht ontmoet, is in dat opzicht duidelijk: 'De dwalenden zullen de geredden zijn' (190).

De idee van verdwaling is nauw verbonden met het beeld van het labyrint. Zoals verscheidene literatuurwetenschappers aangeven, is het labyrint een centrale metafoor voor experimentele en postmoderne fictie. Gerard Hoffmann (2005) noemt het 'the crucial figuration for its content, design,

narrative strategies, the paradoxicality of its intention and goal' (414), en verbindt het met het werk van onder meer Alain Robbe-Grillet, Thomas Pynchon en Jorge Luis Borges ((vgl. Ghering 2009; Vervaeck 2007, 167; Bernaerts 2012, 4-5). De (spatiale) desoriëntatie die het labyrint en de verdwaling oproepen – en die niet zelden ook, door de implementatie van een chaotische vorm, de lezer bereiken – zijn een weerspiegeling van de existentiële desoriëntatie die eigen is aan het postmoderne tijdperk.

Het labyrint wordt in de naoorlogse periode niet zelden verbonden met (het dwalen door) de stad.[526] Robberechts noemt Avignon bijvoorbeeld het 'mythische labyrint' (90), het 'hallucinerende lege labyrint van straten' (51) waarin je kan verdwalen, en Pfeijffer noemt in *Rupert* (2002) de wijk Minair in de stad Steppoli 'een pittoresk labyrint met de geur van gevaar' (137) en 'een labyrint zonder uitweg' (146) waar je slechts 'kompasloos' kan 'wentelen en draaien' (146). De labyrintische stad staat centraal in Sybren Polets *De andere stad. Een labyrint* (1994). Zoals de ondertitel van het boek duidelijk maakt ('Een labyrint') wordt de stad waarin Lokien woont, vergeleken met een labyrint, 'een doolhof [...] vol ronddwalende wandelaars' (113), 'eeuwig erin ronddarrend, over dwaalwegen, winterwegen, zijwegen, in cirkels en lemniscaten' (136). Op zijn eigen zwerftochten door de stad komt Lokien niet alleen een nomadische nederzetting tegen van 'zwervers uit alle windrichtingen' (16), met 'een grillig patroon [...] dat niet veel afweek van de labyrintische warwinkel van oosterse soeks' (17); hij bezoekt bijvoorbeeld ook het metrostation, een 'doolhof van gangen' (148), en rijdt met een vrachtwagen door 'het labyrintische binnenste van de berg [...] op zoek naar hij-wist-niet-wie-of-wat' (150).

Ook hier krijgen de beweging-zonder-stilstand en het labyrint tegenstrijdige connotaties. Aan de ene kant impliceert de idee van het labyrint dat mensen in de stad gevangen zijn en dat ze 'eeuwig zoekend' zijn 'naar de ingang die tegelijk de uitgang is om zichzelf te bevrijden' (136). Aan de andere kant kan het chaotische dwalen ook als een vorm van dynamisch verzet beschouwd worden. In Polets nomadische nederzetting waait een 'wind' die 'chaotisch-destructief én [...] rusteloos bouwend' (16) is, en in tegenstelling tot het 'statische landschap' (12) zijn het 'vooral de beweeglijke onderdelen en details die het gezicht [van de stad] levend houden' (80).[527] Net om die reden moet, net als bij Jongstra, vooral de kern, het centrum van het labyrint waar ook de 'minotaurus' (150) gevangen zit, eraan geloven. De mens moet bevrijd worden uit 'zijn eigen centrum, zodat het zich kan verplaatsen... en kan gaan zwerven [...] het om elkaar heen cirkelen, het elkaar aantrekken en afstoten, het zich verenigen en zich weer in andere vorm opsplitsen' dat 'hun grootste vrijheid' is (136-137).

[526] Dat sluit aan bij de figuur van *flâneur* en de idee van de *dérive*, waarop ik in mijn vorige hoofdstuk alludeerde.
[527] Veelzeggend is ook hoe de detective Perdox, die in het boek opduikt, meent dat 'de moderne detective' eerder 'speur[t] naar geheimen' en 'niet naar de ontraadseling ervan' (131).

3.3.3. Beweging-als-(potentiële)-stilstand

De problematiek van het labyrint, waarmee ik de vorige paragraaf geëindigd ben, brengt me bij de derde manifestatie van de (im)mobiliteitsdialectiek, die niet zelden met de beweging-zonder-stilstand verweven wordt: de beweging-als-(potentiële-)stilstand. Eigen aan een labyrint is immers dat wie op een bepaald punt vertrekt na enige tijd reizen zomaar weer kan uitkomen bij datzelfde punt, zodat er niettegenstaande de beweging in feite geen vooruitgang geboekt is en een werkelijke zin-loosheid bereikt wordt. Er is sprake van een figuurlijke stilstand, die impliceert dat de reiziger even goed letterlijk stil had kunnen blijven staan. Tot op zekere hoogte kan je de idee van de beweging-als-stilstand verbinden met een aantal voorbeelden die ik bij de beweging-zonder-stilstand besprak. In *Ik, Jan Cremer I* (Cremer 1964) is er bijvoorbeeld niet echt sprake van een vooruitgang in Cremers zoektocht naar de ideale vrouw. Meer in het algemeen zou je de beweging-als-stilstand kunnen toepassen op iedere reis waarin een gebrek aan progressie waarneembaar is. In wat volgt wil ik echter de manifestatie vooral linken aan een drietal specifieke situaties waarbij de (monotone) herhaling het stellig van de (dynamische) variatie lijkt te winnen.

Ten eerste zijn er reizen waarbij de reiziger zich wel feitelijk beweegt door een of andere ruimte, maar onderweg veeleer geconfronteerd wordt met een gebrek aan variatie of met een vorm van herhaling. Dat is bijvoorbeeld het geval bij reisverhalen waarin de reiziger zich door een monotoon landschap begeeft. Echo's ervan kun je terugvinden in klassieke zeereisverhalen, waar de oceaan zich als zo'n monotone ruimte kan presenteren. Even goed komt ze tot uiting in (moderne) reizen door eentonige gebieden als de Amerikaanse *open road* of een woestijnlandschap. Zo trekt het gezin uit Raes' *De lotgevallen* (1968) over 'een egale reuzenwoestijn', 'starend over de eentonige verten' (148). In mijn bespreking van de vorige dimensie zagen we dan weer het 'eindeloze' en 'onveranderlijk eentonige landschap' (112) van Afrika dat Tin in P.F. Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015) doorkruist. Je kan het verbinden met Tins (groeiend) cynisme, zoals de roman dat centraliseert.

Ook steden, landen of andere haltesettings kunnen op elkaar lijken. Dat bleek reeds bij het gebrek aan verschil tussen 'A.' en München in Leon de Winters *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978). We zien het bijvoorbeeld ook in Ivo Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951). Zodra de jongelingen in het boek de Franse grens zijn overgestoken, wordt hun romantisch optimisme gefnuikt als blijkt dat in 'het beloofde land' het 'weidse landschap [...] geen ander beeld [biedt] dan datgene wat he[n] uit Vlaanderen en Brabant vertrouwd is' (48), dat 'de kasseien net zo hobbelig door elkaar lagen geworpen en de velden zich even eendelijk naar de einder strekten' (35) en dat uiteindelijk alles eerder 'alledaags en eentonig' (48) is. De monotonie weerspiegelt de zinloosheid van hun tocht en wordt nog versterkt door de 'monotone dreun' (56) van de trein en het 'eindeloos [dolen] van stationnetje tot stationnetje, van seinpaal tot seinpaal' (161). Die associatie van de trein met monotonie zagen we eerder al in Butors *La Modification* (1957).

Een tweede vorm van beweging-als-stilstand sluit daarbij aan: ze betreft de reizen waarbij het vertrek- en eindpunt van de reis (onverwachts) sterke overeenkomsten vertonen of volledig samenvallen, zoals bij het labyrint. Die idee kwam eveneens naar voren in *De (ver)wording van de jongere Dürer* (De Winter 1978) en in een eerdere bespreking van Sybren Polets *Xpertise* (1978). In die roman werd de detective Perdox er immers op uitgestuurd om een moordenaar te vatten die in feite zijn opdrachtgever O zelf was. Ik wees toen al op de significante cirkelvorm die de naam van de opdrachtgever kenmerkt. In een cirkel valt immers ieder eindpunt samen met een beginpunt. William Thompson (1997) wijst in dat opzicht op de circulaire, zinloze bewegingen van de nomaden in J.M.G. Le Clézio's roman *Désert* (1980).[528] 'De wegen waren circulair', lezen we in de roman, 'ze leidden altijd weer naar het vertrekpunt terug' (Le Clézio 1980, 22 ; mijn vert.).[529]

Aansluitend bij dat laatste citaat is het belangrijk te wijzen op de complexiteit van het beeld van de cirkel. Dat kan volgens mij het best door terug te keren naar wat ik bij mijn vorige dimensie schreef over de westerse lineaire tijdsopvatting, waarbij de tijd van een begin via een beweging vol verandering naar het begrensde einde (de dood!) loopt. Er bestaat daarnaast een cyclische tijdsopvatting, die sterk geassocieerd wordt met de natuur en waarbij vergankelijkheid en variatie gevat worden in steeds terugkerende cycli – denk bijvoorbeeld aan de seizoenen. Enerzijds suggereert die cycliciteit een vorm van harmonieuze orde, die je dus ook met de beweging-als-stilstand kan associëren.[530] Anderzijds impliceert de cycliciteit een vorm van eeuwigheid, die nauw gerelateerd is aan de beweging-zonder-stilstand en de reismultipliciteit. Zoals verscheidene citaten suggereerden, durven personages al eens in een eindeloze reis-*loop* te belanden, waarbij de beweging-zonder-stilstand met de beweging-als-stilstand gecombineerd wordt.

De idee van cycliciteit kan ook explicieter naar het vormelijke niveau vertaald worden. Dat zagen we in mijn reishoofdstuk in de analyse van Leon de Winters *Vertraagde roman* (1982), waar de achronie ervoor zorgde dat passages te Wenen zowel aan het begin als aan het einde van de roman stonden. Op een iets andere manier gebeurt dat bij reisromans waarbij het einde van de tekst direct lijkt vooraf te gaan aan of woordelijk hetzelfde blijkt te zijn als het begin. Zo wordt tegelijkertijd de (vertel)structuur geproblematiseerd en een vorm van ordelijke eeuwigheid gecreëerd. We zien het bijvoorbeeld in Brakmans *De reis van de douanier naar Bentheim* (1983). Aan het begin van het boek wordt de ik-verteller, die als 'vertegenwoordiger van Algemene Belangen' nogal wat heeft 'afgereisd' (6, 40), 'uit een stadje gemieterd' door 'paardenkopers, stamineebazen, kleine neringdoenden, een antiekhandelaar, een hoefsmid en nog zo wat' (5). Aan het einde van de roman blijkt niet alleen dat die

[528] De setting is niet toevallig een (monotone, eindeloze) woestijn: 'Daar, in het land van de grote woestijn, is de lucht onmetelijk, de horizon kent geen eind, want er is niets wat het zicht belemmert. [...] Daar, in de grote woestijn, kunnen mensen dagenlang lopen, zonder ook maar één huis tegen te komen, zonder een bron te zien; niemand kan de grote woestijn in haar geheel kennen.' (Le Clézio 1980, 180; mijn vert.)
[529] Thompson (1997, 711) citeert in het Engels.
[530] Je kan in dat opzicht denken aan de cyclische reisvector, die, bijvoorbeeld in ridderqueestes, een zeker (herstel van) evenwicht oproept.

verteller samenvalt met een van de personages waarover verteld wordt, maar ook dat hij de stad Bentheim moet verlaten. We lezen: 'En ja hoor, daar waren ze weer, ik ken ze, o ik ken ze die koppen. Even later was het weer zo ver: paardekopers [sic], stamineebazen, kleine neringdoenden, natuurlijk weer een antiekhandelaar, de hele troep' (112-113). Bij Brakman zou je de combinatie van ordelijke herhaling en beweging-zonder-stilstand die opgeroepen wordt, kunnen verbinden met de spanning die de roman genereert tussen enerzijds de zoektocht van de personages 'naar ergens waar het rustig is en stil' (6) en anderzijds het belang van het vrije en dynamische dat ook het beeldende is, waarbij 'alle beelden [...] in en over elkaar [glijden]' (43).[531]

Een derde vorm van beweging-als-stilstand, die in feite ook een vorm van beweging-zonder-stilstand is, hangt nauw samen met de cyclische eeuwigheid, en zou je de routineuze beweging kunnen noemen: de beweging die steeds herhaald wordt. Een letterlijke, routineuze werkverplaatsing zagen we in Butors *La Modification* (1957). Een meer figuurlijke, machinale beweging kwamen we tegen in Leon de Winters *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978). Beide voorbeelden illustreren dat de routineuze beweging nauw verweven is met dagelijkse bezigheden, en dan in het bijzonder met het werken in de moderne (machinale, industriële, zo je wil kapitalistische) maatschappij.

Een dergelijke beweging-als-stilstand zien we ook in Gerrit Krols *De chauffeur verveelt zich* (1973). De ik-verteller, die eveneens Gerrit Krol heet, is tewerkgesteld bij het bedrijf Shell, en moet voor zijn job verscheidene reizen ondernemen. Meer bepaald werkt hij 'op een afdeling die zich bezighield met de automatisering van de olieproduktie' (11). Zelf droomt hij er dan ook van om 'de hele wereld' te automatiseren (11) en 'een automatische Sisyphus' (115) te genereren. Hij hoopt zo immers niet alleen een proces van eeuwige groei en energie te bewerkstellingen, maar ook voor zichzelf een werkvrij, ontspannen bestaan te scheppen. Op de vraag 'Wat is de functie van de mens?' antwoordt hij: 'In de automatisering een *schakel* die op zijn rug in de blauwe, lauwe golven ligt en drijft, hand als vinnen langszij, bijna roerloos, en *niet kan ophouden* met genieten.' (47) Niettegenstaande Krols verwachtingen wordt door een dergelijke automatische beweging, zoals het citaat al suggereert, uiteindelijk stilstand gecreëerd. 'Op een gegeven moment' zal er 'geen ruimte meer overblij[ven] om te bewegen' (102) en 'stopt de groei, de beweging is constant' (103). Het eindeloos genieten zal uiteindelijk tot 'een intense verveling' (60) leiden. Het hoeft dan ook weinig te verbazen dat Gerrit Krol ten langen leste ook het belang van variatie beklemtoont: 'Een reeks van handelingen zal niet geautomatiseerd worden als daarin de mogelijkheid om ervan af te wijken ontbreekt.' (125)

Zoals eerder aangegeven is voor de idee van reismultipliciteit (en bij uitbreiding het gehele imaginaire reisverhaal) die idee van herhaling-met-variatie van groot belang. Bij de (im)mobiliteitsdialectiek en de beweging-zonder/als-stilstand krijgt ze eveneens een bijzondere bijklank. Het is de reden waarom ik

[531] Je zou die cyclische vorm ook kunnen terugvinden bij Hugo Raes, als je *De lotgevallen* (1968) en *Reizigers in de anti-tijd* (1970) als een tweeluik beschouwt. We zagen al dat het einde van *Reizigers in de anti-tijd* samenvalt met het begin van *De lotgevallen*. Op die manier wordt de idee van een eindeloze dwaaltocht nog geïntensifieerd.

liever van de beweging-als-*potentiële*-stilstand spreek. Diverse reisverhalen wekken immers wel de suggestie van de beweging-als-stilstand maar trachten tegelijkertijd aan de monotonie te ontsnappen door (subtiele) variaties in te bouwen.[532] Dat is zeker zo bij imaginaire reisverhalen waarin sprake is van een beweging-zonder-stilstand die gegenereerd wordt door verscheidene soortgelijke reizen (bijvoorbeeld een routineuze verplaatsing of een voortdurend terugkeren naar dezelfde bestemming). Indirect zagen we dat al bij Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970), Butors *La Modification* (1957) en Calvino's *Le città invisibili* (1972).

In extreme gevallen leidt die combinatie van (zo je wil spanning tussen) herhaling en variatie, van beweging-zonder-stilstand en beweging-als-potentiële-stilstand tot verhalen als Mark Insingels *Een meisje nam de tram* (1983). De eindeloze reizen waarover in het boek verhaald wordt – een meisje dat met de tram rijdt, een sporende ruiter, een man en vrouw die heen- en weer lopen en naar elkaar toelopen in een heuvelachtig landschap – krijgen namelijk niet alleen 'inhoudelijk' maar ook woordelijk gestalte als een proces van herhaling met variatie. Neem bijvoorbeeld volgende passages uit uiteenlopende delen van het boek:

> De langgerekte klank [...] voert haar over hellingen, doorheen het dal, laat haar gedachten niet de vrije loop, hij spant zijn dijen rond het slanke lijf, hij houdt het in [...]. Toen ze de tram nam in de tijd toen ze de tram nam voor de school en voor het zwembad aan het andere eind van de stad, tussen de auto's en de voetgangers, vanop het plein waar hij een boog maakte, een grote lus, een grote ommekeer, een steeds herhaalde grote ommekeer waar hij naartoe reed, waar hij terug van kwam – hij spant zijn dijen rond het slanke lijf. (5)
>
> Toen ze de tram nam in de tijd toen de tram nam voor de school en voor het zwembad aan het andere einde van de stad, tussen de auto's en de voetgangers, vanop het plein waar hij een boog maakte, een grote lus, een revérence en een ommekeer, werd ze al wel eens nagefloten als ze daar zo stapte, maar als de tram de straat was ingedraaid dan stond hij in het raam op de verdieping van het winkelhuis. (72)
>
> Aan weerskanten van de heuvel en de heuvel zelf is maar een welving tussen welvingen met heuvels aan weerskanten staat een huis [...] (vanuit de huizen moet het mogelijk zijn hem te zien, [...] althans dat óf de en óf de andere te wachten staat, hem stappen ziet of struikelen of stotteren [...] hij loopt de loopgracht in, hij loopt de loopgracht uit, de rits, de rats – alleen aanduidend dat de huizen niet gans op dezelfde hoogte staan [...] huizen die niets met elkaar te maken hebben dan die oppervlakkige gelijkenis dat ze, gerestaureerd, bewoond worden door mensen uit de stad. (16-17)
>
> Die welving, die twee welvingen, die huizen aan weerskanten van dat landschapsgrote lijf [...] dit ploeteren, dit struikelen, dit stotteren wanneer ik in het eigen huis kom drijft me naar het andere terug. [...] Een vrouw [...] klautert de helling op, ze ploetert, struikelt [...] ze loopt, denkt hij, alleen maar heen en weer tussen de huizen om te ruiken en te voelen in de wind als zij de reet, die rits, die rats inloopt, die loopgracht en die duikgracht die schuilgracht en die koker en die kuil. (42 & 54-55)

[532] De cirkelfiguur wordt zo een spiraal. Het beeld van de spiraal vinden we bijvoorbeeld in *Groente* (Jongstra 1991): 'Het was een verhaal waarin voortdurend heen en weer werd geschoten tussen droom en dagelijks bestaan. [...] Het mag een opgerold paadje betreffen, een slakkegangetje, een spiraal met een ongewis einde, het is allemaal goed' (47). Voorts is er ook Vogelaars *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968): 'van de ene spiraal in de andere komend suizen we door verknoopte kokers' (179)).

Een andere goed voorbeeld noemde ik al in mijn reishoofdstuk: K. Schippers' *Een avond in Amsterdam* (1971). Het boek laat bovendien zien hoe de (im)mobiliteitsdialectiek zou kunnen gelieerd worden aan een van mijn andere dimensies: de blik. De tekst is opgebouwd uit tien dialogen, waarin een Amsterdamse bureaumedewerker aan een ondervrager telkens de wandeling beschrijft van het grachtenpand waar hij werkt naar huis, op een vrijdagavond na het werk. Die opzet roept nadrukkelijk de routineuze beweging-als-stilstand op, die ook op het vormelijke niveau zichtbaar wordt. Over de hoofdstukken heen keren diverse scènes en haltes/'punten' (60) op de route terug, bijvoorbeeld het verlaten van de trappenhal, het oversteken van een brug, het lezen van de krant in het café. De man draagt ook 'altijd hetzelfde tenue' (8) en 'altijd dezelfde schoenen' (42). Hij meent dat zo'n routine voor 'een soort' welgekomen 'zekerheid' (83) zorgt, waarbij je 'met dat vertrouwde, dat bekende zo lekker uit de voeten kan' (115).

Toch is er in het boek ook nadrukkelijk sprake van variatie. In elk hoofdstuk wordt ingezoomd op andere aspecten van de reis(omgeving) of blijkt de wandelaar (iets) andere keuzes te maken – bijvoorbeeld het al dan niet betreden van nog een tweede café. 'Ik loop wel naar huis', zegt de man, 'maar toch niet al te geprogrammeerd.' (75) 'Binnen [z]ijn route' is er bijvoorbeeld 'altijd variatie voor het oversteken' (51). En wanneer de ondervrager aan de man vraagt of 'het' in het café 'altijd min of meer hetzelfde' is, antwoordt die: 'De mensen zijn hetzelfde, je kent ze en de verhalen eigenlijk ook wel. De mogelijkheid is niet uitgesloten dat zich weer een variant voordoet.' (30) Vanaf het begin van het boek wordt die herhaling-met-variatie nadrukkelijk verbonden met de subjectieve, dynamische blik van de reiziger, die een fervent observator blijkt. Want hoewel hij op zijn weg naar huis steevast naar de grachtenpanden kijkt, 'ziet' hij 'steeds nieuwe dingen. Dan denk ik: hé, dat huis heb ik nooit gezien' (10). Hij stelt: 'Je ziet precies hetzelfde, alleen uit een andere gezichtshoek. En op die manier zie je het natuurlijk toch weer anders' (27). Of elders: 'Zelfs als je je stemming uit zou schakelen, kun je iets nooit hetzelfde zien. Je hoofd beweegt altijd, zet dat maar eens in een klem of op een statief.' (159)

We zullen die relatie tussen de blik en het dynamische in wat volgt nog tegenkomen. Ze hangt ook samen met het feit dat de reiziger op zijn tocht zich van de ene ruimte naar de andere verplaatst en op die manier onvermijdelijk andere ruimtes gewaarwordt. Dat neemt niet weg dat de blik ook een meer statische vorm kan krijgen – niet alleen wanneer de reiziger een monotone omgeving gewaarwordt, maar ook wanneer hij of zij naar een ordelijk 'overzicht' streeft.

In een laatste voorbeeld, Lidy van Marissings *Reis door loopgraven* (1981), komen heel wat van inzichten die betrekking hebben op de beweging-zonder-stilstand en beweging-als-stilstand terug. Het boek heeft een bijzonder chaotische, gefragmenteerde, labyrintische vorm, waarbij nadrukkelijk met de lay-out gespeeld wordt. Illustratief daarvoor zijn niet alleen de afwisseling tussen romein- en cursief-geplaatste passages en de ingevoegde afbeeldingen, maar bijvoorbeeld ook de verschillende 'trajekten' die in het hoofdstuk 'sporen en ontsporen' (252) in drie kolommen, als een treinspoor, naast elkaar

geplaatst worden (waardoor van boven naar beneden moet gelezen worden in plaats van van links naar rechts).

Binnen die chaotische vertelling zijn er talloze passages waarin (dezelfde of verschillende) personages rusteloos onderweg zijn. Vaak gaat het om vluchtende reizigers, zoals in het openingshoofdstuk 'vluchtroutebeschrijving'. Daarin willen een man en een vrouw 'alles achterlaten' (7) en 'naar zee vluchten [...] om te ontsnappen aan het gezag' (7). Ze belanden daarbij in een stad, een 'doolhof' (11) dat blijk geeft van een 'ongemene wanorde', waarbij 'muren [...] zich verdringen in duizenden grillige vormen' (10). 'Mijn manier van lopen', stelt de vrouw terwijl ze door de stad loopt,

> slingert zich in alle richtingen en komt op het uitgangspunt terug, zoals dat een reiziger kan gebeuren die, verdwaald in een vreemde stad, op zijn schreden terugkeert, zijn eigen sporen zoekt, opnieuw vertrekt, in de war gebracht door de gelijkenis tussen verschillende kruispunten die hij meent te herkennen of -omgekeerd- door de wisselende aanblik van een en hetzelfde kruispunt, waarbij hij herhaaldelijk zijn eigen pad kruist en meer dan eens over pleinen komt die hij al is overgestoken, uren of dagen geleden. (14)

In voorgaand citaat wordt het motief van de verdwaling op een interessante manier met de spanning tussen herhaling en variatie verbonden. In een labyrintisch landschap kan de reiziger namelijk zowel het gevoel hebben dat hij al eens op een bepaalde plaats geweest is als gedesoriënteerd zijn, waarbij de zekerheid van de herhaling wegvalt.

Meer in het algemeen combineert de roman de beweging-zonder-stilstand met de beweging-als-(potentiële-)stilstand. Op diverse plaatsen blijkt dat de reizende figuren 'geen vaste grond meer onder de voeten hebben' (11). Als 'nomade' en 'balling' (65) moeten ze eindeloos dwalen en 'verdwalen' (202). 'Ze herinnerde zich', lezen we op een bepaald moment, 'hoe we met de buik langs de stoepranden schoven, urenlang met het gezicht tegen de grond voortkropen. Op zoek naar. Gedreven door een angst om de *eindeloosheid* van deze tocht.' (61) En verder: 'Er wordt veel gereisd. [...] Een eindeloos heen en weer schieten van de grootst mogelijke distantie naar de meest intieme vertrouwelijkheid.' (177) De reizigers voelen zich bijgevolg 'voor de zoveelste keer op reis, ontheemd, voortvluchtig' en ze verlangen vruchteloos naar 'rust' (270) en 'een huis voor [zich]zelf' (25), naar het 'stopzetten' van de 'beweging' (22). Voor meerdere personages, onder wie de man uit de openingsscène, valt het verlangen naar stilstand samen met een verlangen 'de dood tegemoet te treden' (11).

Hoewel 'bewegen betekent van plaats veranderen' (49) blijkt in *Reis door loopgraven* vaak dat het reizen gestalte krijgt als 'cirkelachtige omzwervingen' (150), als een beweging-als-stilstand. 'De "ontknoping" is de herhaling van het uitgangspunt' (81), staat er. En: 'Je kon blijven staan op de plek waar je stond. Je kon gaan lopen en dan stond je de volgende dag op precies zo'n plek in precies dezelfde woestijn met aan alle kanten precies dezelfde horizon' (70); 'Ze loopt door de straten, passeert telkens dezelfde kruispunten en reklameplaten, ziet dezelfde of vrijwel dezelfde etalages' (261); 'Veel lopen. Berg op, berg af. Altijd maar naar die geweldige toppen die er allemaal hetzelfde uitzien. Je loopt erheen. Maar als je denkt er te zijn, ben je op een mysterieuze manier weer precies bij het punt vanwaaruit je

vertrok.' (63) Illustratief is ook volgende passage, waarin de beweging-zonder-stilstand zowel inhoudelijk als in de taal weerspiegeld wordt:

> Figuren die in een trage eindeloze beweging tegen de helling proberen op te lopen/ Figuren die in een trage eindeloze beweging tegen de helling proberen op te/ Figuren die in een trage eindeloze beweging tegen de helling/ Figuren die in een trage eindeloze beweging tegen/ Figuren in 'een trage eindeloze beweging/ In een trage eindeloze beweging tegen de helling op/ Figuren in trage eindeloze beweging tegen helling op/ Figuren tegen helling op/ (94)

Enerzijds geeft cycliciteit blijk van een vorm vertrouwdheid en ordelijke veiligheid, zoals die waarnaar de reizigers verlangen. 'Juist in het bekende gebied', beschrijft de vertelling, '[weet zij] welke lokaties enige veiligheid bieden. De vlucht bestaat dan ook niet uit een rechte lijn die steeds verder van de woonplaats leidt, maar uit cirkelachtige omzwervingen in de direkte omgeving.' (150) Anderzijds weerspiegelt die eindeloze beweging-zonder-stilstand ook de statische sociopolitieke orde, die op de achtergrond van *Reis door loopgraven* meespeelt en die, zoals de titel duidelijk maakt, ook met de oorlog verbonden worden. De orde wordt gekenmerkt door 'verstikkende machtsstrukturen' (58) waardoor de mens als een 'machine' (173) volgens een 'voorspelbaar gedragspatroon' (46) vooral 'roetine-handelingen' (41) en 'gecontroleerd gedrag' (248) uitvoert. Het is daarom, als 'verzet' (18) en om 'zich' werkelijk te 'ontworstelen aan beschermende omhulsels, die altijd ook en vooral dwangbuizen zijn' (153), dat de eindeloze beweging noodzakelijk is – zij het dan in een chaotische, 'driftige' (153) vorm en met voldoende oog voor 'variaties' (151) en 'veranderingen' (53). 'De plaats deed er niet toe', vat de eerste pagina van de roman het al samen, 'als je maar wist dat je op drift was, en veilig op het onvermoeibaar stromende water' (7).

De openingsscène suggereert trouwens dat belang van variatie en verbindt het, net als Schippers, met de blik – een dimensie die in *Reis door loopgraven* eveneens van vitaal belang is.[533] Wanneer de man in de stad is aangekomen en beseft dat er 'overal hetzelfde perspektief' en 'vernietigende uitzicht' (12) heerst, wordt hij 'overvallen door het gevoel dat alles anders moest' (12). Niet veel later treffen we als lezer diezelfde zin aan, maar heeft een perspectiefwisseling plaatsgevonden: 'Nauwelijks ben ik de hoek om of ik word overvallen door het gevoel dat alles anders moet.' (14) 'De blikrichting', staat er, 'is gewijzigd. De hele handel is omgekeerd door een simpele ingreep, en wat zie je: dezelfde beelden krijgen een andere betekenis.' (16) Het is net door zo'n verandering van perspectief, door een andere blik op de maatschappelijke orde te werpen, dat uiteindelijk het 'perspektiefloos' bestaan (111) van de mens verdwijnt.

[533] Getuige daarvan zijn hoofdstuktitels als 'Waarnemingen op grote afstand', 'Waarnemingen van zeer nabij' en 'Landschap door een periscoop gezien' .

3.3.4. Stilstand-als-beweging

De vierde manifestatie van de (im)mobiliteitsdialectiek sluit nauw aan bij de idee van de cognitieve reis. Concreet wordt met stilstand-als-beweging immers gedoeld op die reizen waarbij het lichaam van de reiziger immobiel blijft, terwijl de geest wel in beweging is. Vooral in het Franse taalgebied wordt in dat verband wel eens de betekenisvolle uitdrukking gebruikt van *le voyage immobile*. 'L'expression "voyageurs immobiles"', schrijven Sylvie Requemora-Gros en Christine Gadrat-Ouerfelli (2020), 'caractérisant le voyageur dont le champ d'action se trouve être ses pensées, avec son flot d'idées vagabondes' (vgl. Jarosz 2001, 91).

Je zou de idee van stilstand-als-beweging dus tot op zekere hoogte kunnen liëren aan alle cognitieve reisverhalen. Toch wil ik ze hier vooral voorbehouden voor die situaties waarbij de spanning tussen de polen stilstand en beweging het sterkst geïntensifieerd wordt. Dat is met name het geval bij reisverhalen waarin de immobiele toestand van de reiziger een bijzondere klemtoon en betekenis krijgt, bijvoorbeeld omdat de reiziger zich in gevangenschap of in afzondering bevindt. De mentale beweging kan dan, in het verlengde van mijn eerste manifestatie, bijvoorbeeld een cognitieve remedie zijn tegen die lichamelijke stilstand. Niet toevallig noemen onderzoekers als Requemora-Gros en Gadrat-Ouerfelli als een van de bekendste voorbeelden van de *voyage immobile* Xavier de Maistres *Voyage autour de ma chambre* (1794). Zoals we al zagen is de protagonist in dat boek opgesloten in zijn kamer: net daarom is het dat hij 's'évade en pensée en des contrées lointaines' (Requemora-Gros & Gadrat-Ouerfelli 2020; vgl. Payet 2020).

Een tweede goed internationaal voorbeeld van de stilstand-als-beweging vinden we in nog een ander Frans boek, namelijk J.K. Huysmans' *À Rebours* (1884). Die roman toont meteen ook dat de stilstand-als-bewegingdynamiek nauw verweven kan worden met de literatuur – een dimensie die ik ook later in dit proefschrift nog bespreek. In mijn bespreking van de beweegreden gaf ik reeds aan dat literatuur het cognitieve reizen kan stimuleren. In Huysmans' roman ontvlucht de protagonist Des Esseintes de bewoonde wereld en trekt hij zich terug in 'een gerieflijke kluizenaarswoning' (36) in de vallei van Fontenay, in 'een rustoord, om het oorverdovend lawaai van het onverbiddelijke leven te dempen' (37). Die lichamelijke afzondering en 'de onbeweeglijkheid van een kluizenaarsleven' (140) betekenen echter niet dat hij geen cognitieve reizen maakt, integendeel. Het is een geestelijke onrust die aansluit bij Des Esseintes' neurotische toestand. 'Lange ontdekkingsreizen', lezen we, 'kunnen gemaakt worden bij de haard gezeten; desnoods helpt men zijn onwillige of trage geest door in een boek te duiken dat op suggestieve wijze verhaalt van reizen in verre landen.' (54) Met behulp van *De avonturen van Arthur Gordon Pym* kan Des Esseintes 'zonder het huis te verlaten meteen als hij wilde, genieten van de sensaties van een lange zeereis en dit plezier van het ver wegtrekken' (53).

De relatie tussen stilstand en beweging, tussen literatuur en cognitie wordt ook duidelijk wanneer Des Esseintes toch beslist zijn woning eens te verlaten om werkelijk naar Londen te reizen. Hij voelt zich 'opgesloten in een cel' en wordt 'verteerd door het plotselinge verlangen om te lopen' (177).

Nog voor hij naar Londen afreist, belandt hij echter in een Engelse eet- en drinkkelder te Parijs. Te midden van 'de benauwde en verstikkende lucht' (184) denkt hij terug aan de boeken van Charles Dickens die hij gelezen heeft. Door die trigger waant hij zich reeds in Londen:

> Terwijl hij verdiept was in het purper van de port [...] doemden de figuren van Dickens in zijn geest op [...] en zo bevolkte hij, in zijn fantasie, de kelder met andere gestalten. [...] Hij kuierde op zijn gemak door dit Londen van zijn verbeelding, gelukkig hierbinnen veilig te zijn. (185)

Nadien was 'Des Esseintes [...] niet in staat zijn benen te bewegen' (190). Want

> waar was het tenslotte goed voor om nog een stap te doen als men zulke schitterende reizen kan maken vanuit een stoel? Was hij al niet in Londen, waarvan geuren, sfeer, inwoners, voedsel en huisraad hem omringden? [...] Een immense afkeer voor de reis en de dwingende behoefte om te blijven waar hij was, werden steeds sterker. (190)

Uiteindelijk keert hij terug naar zijn woning, en 'voelde' hij 'de lichamelijke uitputting en geestelijke vermoeidheid van een man die is thuisgekomen van een lange en gevaarlijke reis' (191).[534]

In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur zagen we al een echo van de stilstand-als-beweging bij Vogelaars *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968) in het vorige hoofdstuk. Terwijl Clemens door A1 opgesloten wordt in zijn hotelkamer, droomt hij namelijk hoe hij vrij buiten de kamer en de stad kan reizen. 'Zo gemakkelijk ziet hij voor zich', lezen we

> hoe hij met 't kleine koffertje in de hand uit 'n groot vliegtuig stapt, de knappe stewardess 'n vlotte handdruk geeft en doelbewust naar 'n gereedstaande auto stapt, of hoe hij op z'n reizen in z'n eigen wagen even z'n dorp aandoet en voor 't huis van z'n ouders stopt, met 'n zwaai 't portier dichtklapt en naar de voordeur stapt, lang slank en elegant in z'n modieuze zomerkostuum. (51)

Ook in de in dit hoofdstuk genoemde voorbeelden zien we de stilstand-als-beweging terugkeren. Zo is er Van Marissings *Reis door loopgraven* (1981). In het algemeen worden in het boek 'omzwervingen' en 'overpeinzingen' (8) direct met elkaar verweven. Aansluitend bij de beweging-zonder-stilstand geldt dat bewegingen dynamische 'ideeën' genereren – 'Als ik loop, of zelfs maar mijn hoofd draai, beweeg ik en krijg ik ideeën.' (21) Als personages zich afzonderen, opgesloten worden of stil blijven staan, maken ze bovendien nieuwe tochten in hun gedachten of herbeleven ze in hun dromen oude reizen. Terwijl een vrouw zich afzondert in een kamer – 'een kleine kerker waarin wij verre avontuurlijke reizen

[534] Vgl. wat de idee van stilstand-als-beweging betreft, *Le città invisibili* (1972) van Italo Calvino. Terwijl ze 'stil en onbeweeglijk' (48) in de tuin van het paleis zitten, stelt Kublai Kan ten aanzien van Marco Polo: 'Ik weet niet wanneer je de tijd hebt gehad om al die landen die je me beschrijft te bezoeken. Mij lijkt het of je nooit bent weggeweest uit deze tijd.' (108) Dat sluit aan bij het algemene belang van cognitie (geest, dromen, herinneringen...) in de reisroman. Zie daarnaast ook Arno Schmidts 'Gadir *oder* Erkenne dich selbst' (1949), waarvan een vertaling is opgenomen in het in de inleiding besproken themanummer van *Raster* (1988) over 'de denkbeeldige reis' (zie paragraaf 3.4.2). Over dat verhaal stelt Vogelaar in het nummer: 'Acht en negentig jaar is Pytheas, de Griekse geograaf uit Massilia, tijdgenoot van Alexander, en na al 52 jaar te zijn opgesloten in Fort Chebar bij Gadir (Phoenicisch voor Cadiz). [...] Terwijl hij in zijn kerker overschrijfwerk moet verrichten en schriften met mathematische en geometrische aantekeningen vult, geeft hij in zijn geheime dagboek gestalte aan het plan voor zijn ontsnapping. Wat in werkelijkheid mislukte, vindt alsnog in een droom plaats.' (124)

maken' (150) – begint ze 'alleen en in gedachten' (72) er 'op uit te trekken, rond te zwerven over pleinen en perrons' (72). 'Zodra ik mij concentreer op mijn gedachten', stelt ze, 'bevind ik mij op een rivier; zonder een ogenblik rust roei ik stroomopwaarts.' (85) 's Nachts 'droomt' ze 'hoe ze een verzand gebied doorkruist, een ondergelopen land doorwaadt, de buiten haar oevers getreden rivier bevaart' (84). 'Het belangrijkste', lezen we elders, 'gebeurt in de nacht', wanneer 'de stroom van de slaap haar steeds verder wegvoer' (249). Kortom, 'ze is razendsnel weggevlucht naar een onbekend gebied, en toch hurkt ze nog op precies dezelfde plaats. Ik zie dat ze onbeweeglijk zit en dat ze intussen voortrent' (71-72). In het verlengde van de beweging-als-stilstand en de problematische beweging-als-remedie-tegen-stilstand blijkt zo'n dynamische stilstand-als-beweging evenwel niet altijd vanzelfsprekend te zijn. Terwijl een andere figuur, 'K.' zich in 'een koepelgevangenis' (55) waant, 'droomt hij' namelijk 'in een lichte onrustige slaap voor de zoveelste keer dat hij verschrikkelijke haast heeft om ergens heen (?) te vertrekken *maar zijn treinkaartje kwijt is*.' (57)

Ook in Jongstra's *Groente* (1991) zou je die idee van stilstand-als-beweging kunnen herkennen. We zagen al dat de verteller zich afzondert in een huis met moestuin om aan zijn 'memoires' te werken die als cognitieve reizen gestalte krijgen. 'Als ik de ogen dichtdeed,' zegt de verteller, 'zakte ik meteen weg en wandelde erop los. Soms een ommetje waarbij ik het ene adembenemende uitzicht aan het andere plakte en nu en dan een stap of wat naast een grootheid uit heden of verleden.' (98) Of elders: 'Hoe werkt het geheugen? Wat ik niet bij anderen las bedacht ik zelf wel en dat brengt me in de postkoets van Kiel naar Kopenhagen.' (101) Zoals het citaat al suggereert wordt de stilstand-als-beweging bij Jongstra ook met literatuur verweven. Meer in het algemeen geldt dat in de reisroman drie categorieën van 'beelden' met elkaar verknoopt worden: de fysiek-ruimtelijke dimensie van de moestuin, de cognitief-temporele dimensie van het geheugen/de herinnering en de tekstuele dimensie van literatuur (vgl. Pierrart 2018). 'Hoe reis je van A naar Ω?' vraagt de verteller zich aan het begin van het boek af.

> Vraag elke willekeurige voorbijganger en hij zal iets anders antwoorden. Het is maar wat er in hem opkomt. Als ik per se zelf iets zou moeten zeggen, komt een lange tocht ter sprake, door handleidingen over de moestuin, zaaischema's, naslagwerken in den brede en deelstudies die onbekommerd de diepte inschieten. (11)

De verteller neemt regelmatig teksten als aanleiding voor zijn reizen. Na het lezen van Aulus Gellius, belandt hij eenvoudigweg in de zesde eeuw voor Christus, bij de Griekse filosoof Pythagoras waarover Gellius schreef. De verteller brengt in het heden dan ook wel wat tijd door in zijn bibliotheek. 'Als ik een groot aantal uren achtereen koortsig door mijn bibliotheek heb gezworven,' lezen we, 'zie ik een woord betrekken [...]. *Poriomanie*. De zucht altijd ergens anders uit te komen dan waar men in zit. Het liep meestal uit op een zwerftochtje door deuren die voor anderen gesloten blijven.' (148)[535]

[535] Zoals het citaat duidelijk maakt, kun je bij Jongstra de idee van een volledige 'stilstand'-als-beweging ook enigszins nuanceren. De verteller zwerft immers nadrukkelijk door zijn bibliotheek én door zijn moestuin. Dat sluit aan bij de beweging-zonder-stilstand die, zoals we zagen, in *Groente* centraal staat. Dat neemt niet weg dat de moestuin ook 'een dichte deur in de tuinmuur' (71) bevat: net zulke deuren kunnen via literair-cognitieve uitstapjes geopend worden.

Een intrigerende representatie van de literair-cognitieve stilstand-als-beweging vinden we in Kader Abdolahs *Portretten en een oude droom* (2003). In mijn reishoofdstuk gaf ik al aan dat de roman verteld wordt door de gestorven Perzische jongen Attar, die, zo blijkt, vanuit zijn graf met behulp van 'een paar klassieke Perzische reisboeken' (6) in staat was 'grafreizen' (6) te ondernemen naar 'middeleeuwse steden' (6). Dat sluit aan bij de levendige dynamiek die het reizen met zich meebrengt – 'lopen' is 'beter [...] dan stilstaan' (142). Niet toevallig blijkt Attar ook tot leven te zijn gebracht door toedoen van de Zuid-Afrikaanse reis van Dawoed. Of, misschien nog beter, door herinneringen van die laatste ('Hier in Zuid-Afrika, waar ik ook loop, lopen die vijf vrienden met mij mee' (134)) en door de verhalen die hij over en tijdens die reis vertelt. Op die manier weerspiegelen de grafreizen en de roman als geheel ook de vitaliserende kracht van herinneringen, van de verbeelding en van verhalen, zoals in de 'Perzische vertel[traditie]' (141).

3.3.5. Beweging-met-bruuske-stilstand

Een vijfde manifestatie interageert regelmatig met de stilstand-als-beweging: de beweging-met-bruuske-stilstand. Daarmee doel ik concreet op verhalen waarbij de feitelijke reisbeweging op het verhaalniveau op emfatische wijze, abrupt en extreem tot een stilstand komt. In het licht van mijn vorige dimensie geldt dat in dit geval sprake is van een sterke passieve sturing. Je zou de beweging-met-bruuske-stilstand kunnen herkennen in een roman als Van Dullemens *Luizenjournaal* (1969), waarin de Mormonenkaravaan door de weersomstandigheden gedwongen is in de *Winter Quarters* te blijven. Voors zijn er de verhalen waarbij personages op hun tocht gevangengenomen worden of gevangen komen te zitten. Ook Odysseus' lange verblijf bij Kalypso – een situatie van stilstand waar op instigatie van de goden een eind aan moet worden gemaakt – kan je met die beweging-met-bruuske-stilstand verbinden.

Er is echter één specifieke situatie waarin mijns inziens de spanning tussen beweging en stilstand nog wat sterker geïntensifieerd wordt: de crash. We zagen die bij de bespreking van mijn vorige dimensie al bij de schipbreuk, die onder meer bij robinsonades de beweging tot een bruuske en extreme stilstand brengt. Het motief van de crash blijft echter niet beperkt tot het transportatiemiddel van de boot, maar kan bijvoorbeeld ook opduiken bij auto's, treinen of vliegtuigen. Voor sommige reizigers betekent zo'n crash niet alleen een letterlijke stilstand van de reisbeweging, maar ook een figuurlijke stilstand van het leven, de dood. Dat laatste neemt niet dat het motief van de *crash* ook nauw verweven is met de idee van de bijna-doodervaring. Op dat moment wordt de beweging-met-bruuske-stilstand gecombineerd met de stilstand-als-beweging. Verhalen over crashes en bijna-doodervaringen spelen zich af op de grens tussen beweging en stilstand, tussen leven en dood: terwijl de feitelijke, fysieke beweging van een reiziger tot stilstand komt, blijft de geest alsnog in beweging – bijvoorbeeld wanneer de reiziger herinneringen uit het verleden herbeleeft.

Niet alle verhalen die zulke crashes en bijna-doodervaringen centraliseren – Jeroen Brouwers' *BDE* (2011), Peter Verhelsts *De kunst van het crashen* (2015) – vallen onder mijn definitie van een reisroman. Dat geldt echter wel voor Johan Daisnes *De trein der traagheid* (1948). Zoals gezegd ondernemen in die tekst de ik-verteller, Hernhutter en Val een cognitieve reis nadat ze het slachtoffer zijn geworden van 'een spoorwegramp' (82). De spanning tussen stilstand en beweging die op die manier ontstaat, sluit aan bij de in de roman centrale 'wet der traagheid', de idee dat 'een beweging de neiging vertoont om nog heel even voort te duren, ook wanneer, laten we zeggen, de motor werd afgezet' (28). Aan het begin van de vertelling blijkt dan ook dat de trein nog even verder rijdt alvorens hij bleef 'stilstaan' en 'stopte met een ruk' (40).

De relatie tussen de beweging-met-bruuske-stilstand en de dood zien we nog nadrukkelijker in Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951).[536] De meest cruciale scène in de roman is het fataal treinongeluk nabij Rouen, waarbij niet alleen de machinist Bernard Cyprien maar ook enkele van de jongelingen het leven laten. De levens van de overlevenden komen door de treinramp tot een figuurlijke stilstand: ze raken 'onherroepelijk ontspoord' (136). Wanneer Rom vanaf de berm 'de twee treinen' ziet, 'hysterisch verstrengeld, afgrijselijk verminkt, monsterachtig verwrongen' (66), lezen we vanuit een extern, passief makend perspectief: 'Thans sterft alleen nog het hart, de ziel. Alles wat innerlijk leven heet kan je zien sterven in de knaap, nu hij staart naar het toneel aan de voet van de berm met de glazige bologen van een dode. […] In zijn dode binnenste is geen plaats meer voor dromen, voor vrede, voor een dwaas geloof.' (65)

Het treinongeluk vormt dus een kantelpunt in het leven van de reizigers, een 'tragisch einde en nutteloos begin' (11). Ook op structureel niveau vormt de scène het breukmoment tussen de twee delen van de roman. De *crash* symboliseert de traumatische ervaring van de oorlog, want 'Rouen of de oorlog, dat blijft gelijk' (116). De gebeurtenis achtervolgt de reizigers als een 'magisch nulpunt' (11), waar hun gedachten steeds naar terugkeren. De verpersoonlijking van dat trauma (en tegelijkertijd van de angst en van 'het zinneloze van heel hun vlucht' (136)) is Roms vriend Ray, wiens naam niet toevallig op 'Rouen' gelijkt. Hij overleeft de treinramp maar wordt waanzinnig (lees: zin-loos).

3.3.6. Stilstaan-bij-beweging

Er is nog een laatste manifestatie van de (im)mobiliteitsdialectiek die ik wil bespreken: het stilstaan-bij-beweging. Ze is sterk verwant aan de twee vorige verschijningsvormen. Net als de stilstand-als-beweging gaat ze bijvoorbeeld aan de slag met de interactie tussen de fysieke stilstand en de cognitieve beweging, en raakt ze aan de relatie tussen reizen en literatuur. In het licht van mijn eerder beschreven spanningsveld vertrekt ze in het bijzonder van de interactie tussen orde en chaos. Concreet beschrijft deze manifestatie reisverhalen waarbij de reiziger op een moment van feitelijke (al dan niet bruuske)

[536] Zie voor onderstaande bespreking: Pierrart (2021b).

stilstand – niet zelden ook een moment van afzondering, van afstand nemen – actief de chaos die de reisbeweging kenmerkt, tracht te vatten in een figuurlijke, vaak tekstuele orde, die tot overzicht, inzicht en een greep op de werkelijkheid moet leiden.

Een goed internationaal-canoniek voorbeeld is Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719).[537] Wanneer Robinson gestrand is op het eiland (vgl. de *crash*), begint hij zijn gedachten neer te schrijven in een journaal. Dat dagboek, dat helder gestructureerd is per dag, vormt voor Robinson een manier om, onder invloed van de rede, zijn chaotische gedachten en de gebeurtenissen te ordenen, er begrip uit te destilleren en daarbij zelf tot rust te komen. Net zoals hij geleidelijk aan de controle over het eiland en de woeste natuur verwerft, zo vat hij de 'inchoate world of experience' in 'the solid sequences of orderly narrative' (Richetti 1975, 36). Juist voor de aanvang van zijn journaal had hij ook al een lijstje opgesteld waarin hij de goede aspecten van zijn toestand afwoog tegenover de kwade, 'to deliver my Thoughts from daily poring upon them, and afflicting my Mind' (Defoe 1719, 57).

In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur wordt de idee van zo'n rationale ordening niet zelden geproblematiseerd of krijgt ze een sterkere subjectievere dimensie.[538] Aangezien subjectiviteit en dynamiek nauw met elkaar verweven zijn, geldt dat de ordelijke stilstand en chaotische beweging wat meer met elkaar verzoend worden. Vooral het herinneringsverslag en het (fictieve) verhaal kunnen als een exponent van die subjectieve, dynamische ordening en die vereniging beschouwd worden. Dat bleek niet toevallig al bij de bespreking van mijn vorige dimensie uit een naoorlogse Nederlandstalige robinsonade als Bernlefs *Verloren zoon* (1997).

Ook in Arjaan van Nimwegens historische reisroman *Westerlingen* (2012) zijn referenties aan Defoe's roman te vinden. In het boek lijdt een achttiende-eeuws Hollands konvooi schipbreuk op een naamloos eiland. Op dat eiland bevindt zich, net als in heel wat imaginaire reisverhalen uit de verlichting, een 'utopische' maatschappij, die in al haar facetten geregeerd wordt door de absolute rede – er wordt bijvoorbeeld een 'logische', systematische taal gesproken. Een van de reizigers, de Joodse scheeparts David Rasch, zondert zich op dat eiland af om, in een objectief journaal, 'de gebeurtenissen […] zo onopgesmukt mogelijk [te] verhalen' (272) en 'alles te doorgronden en binnen een begrijpelijk verband te plaatsen' (302). Naarmate het verhaal vordert, dringen echter zijn 'ellendige gevoelens' (311) en 'vormloze, slijmerige sentimenten' (428) steeds meer het verslag binnen, ook al probeert hij zich 'met de werktuigen van [z]ijn rede' (357) te disciplineren. Dat sentiment komt tot een hoogtepunt wanneer Rasch de woeste natuur intrekt. Hij ontmoet er een 'wilde', die hij 'Avgusto' noemt naar de maand waarin ze zich waarschijnlijk bevinden. Hij wordt verliefd op de jongen, die zoals de natuur 'lieflijkheid en wildheid verenigde' (358), en hij beseft dat hij 'al te lang' een 'eenzaam man' geweest is (359).

Het (problematische) stilstaan-bij-beweging blijft echter niet beperkt tot robinsonades, en hoeft ook geen schriftelijke vorm aan te nemen. Zo is er bijvoorbeeld Arthur Japins *De zwarte met het witte*

[537] Deze en volgende twee paragrafen werden, in licht gewijzigde vorm, eerder gepubliceerd in: Pierrart (2019a).
[538] Vertaald naar de dimensie van de blik, impliceert dat een subjectieve, gekleurde blik.

hart (1997). Het boek omvat dat wat ik in mijn reishoofdstuk een paratactisch herinneringsverslag genoemd heb: een globale terugblik van de verteller op een aaneenschakeling van reizen. De oude Kwasi, die niet alleen op het punt staat een 'jubelviering' (14) mee te maken maar ook denkt dat hij gaat sterven, belandt in 'een toestand van algehele herinnering' (24) – 'De herinneringen, eenmaal op gang gebracht zijn moeilijker te stoppen dan ik dacht?' (87) In eerste instantie beslist hij 'de gedachten die [z]ijn ziel nog heeft bewaard, te ordenen' (21) en zo eenieder in zijn omgeving 'te tonen wie [hij is] geweest' (21). Hij vat zijn leven samen in een nogal zakelijke toespraak, maar beseft al snel dat dat niet de juiste optie is:

> Het was correct geformuleerd, maar wat stelt de opsomming van een leven voor? De gebeurtenissen staan nu eenmaal niet keurig langs je pad opgesteld als de haltepalen langs de Grote Postweg naar Soerabaja. Er is geen spoor terug. Waarom ziet iemand als hij zijn ogen sluit de een wel opdoemen en de ander niet? [...] Als ik op mijn geheugen af moet gaan heeft een halve eeuw Indië korter geduurd dan een willekeurige valkenjacht op Het Loo, het bezoek van Adeline Renselaar en haar feestcommissie langer dan een weekeinde in Scheveningen.
>
> (23-24)

Kwasi beslist daarom om in een meer persoonlijk verslag zijn herinneringen neer te pennen – een verslag waarover hij eveneens tegen zijn zoon vertelt.

Ook in heel wat van de titels die ik al eerder binnen deze dimensie besprak, zien we het stilstaan-bij-beweging terugkomen. Neem bijvoorbeeld De Winters *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978). Eerder gaf ik al aan dat Dürer in de eerste plaats een probleem van (existentiële) '(im)mobiliteit' ervaarde. Je zou echter kunnen zeggen dat Dürer nog een tweede, verwant probleem ervaart: van de taal. Dürer heeft namelijk het gevoel dat hij er niet in slaagt om op een zinvolle manier 'woorden te verbinden' (7) met de wereld rondom zich. Enerzijds lijken de 'woorden' in de moderne wereld 'hun inhoud al lang verloren' te hebben (30) en kan de mens enkel gebruik maken van 'nietszeggende, onpersoonlijke zinnen' (72) – iets wat reclameslogans duidelijk maken. Anderzijds is de wereld voor Dürer te 'nietszeggend' (13) geworden en zijn leven plots 'uiterst gecompliceerd' (32).

Het is pas wanneer hij Von Eichendorffs romantische novelle leest, dat hij een taal ontdekt waarbij alles 'leek [...] te kloppen' (30) en beseft dat er 'zinnen [bestonden] waarmee hij de wereld kon bedwingen', 'wapens [...] die machtiger waren dan het beton van de wijk' (44). Wanneer hij in München teleurgesteld merkt dat de 'ideale' (127) buitenwereld wat minder voor het grijpen ligt, slaan de angst en verwarring opnieuw toe. Afgezonderd in het pension waar hij verblijft, 'voelde' hij dan ook 'de onbedwingbare behoefte zijn gedachten te ordenen' (123) in zijn cahier en 'in zinnen over de wereld na te denken' (141), 'op zoek naar helderheid, naar [z]ijn eigenlijke motieven, naar het oorspronkelijke beeld dat de Nietsnut [hem] had laten zien van Italië' (128). Het is een proces dat hij ook later voortzet, telkens wanneer hij zijn intrek neemt in een ander hotel.[539] Naarmate zijn schrijven vordert, groeit bij

[539] Illustratief voor zijn zoektocht naar zinvolle helderheid zijn de notities over verschillende voorwerpen – 'de schommelstoel', 'het gasfornuis', de platenhoes' – die Dürer in zijn cahier neerpent als 'oefening voor het doordringen van de dingen' (149).

Dürer echter het besef dat er 'geen hoopvolle systemen of verbanden' bestaan, waardoor er op al zijn 'zinvolle vragen' in de wereld eigenlijk geen 'antwoorden' zijn (173).

Dat Dürer zijn verslagen schrijft in een pension, is niet toevallig. Een hotel behoort namelijk tot dat wat ik in mijn reishoofdstuk zogenaamde *transfer points* genoemd heb, specifieke haltesettings zoals cafés, luchthavens en stations. Op een verhaaltheoretisch niveau zijn die in de eerste plaats gelieerd aan de stilstand en het oponthoud van de reis (vgl. de haltesetting). Vanuit een meer 'inhoudelijke' invalshoek intensifiëren ze echter veeleer de interactie tussen stilstand en beweging. *Transfer points* zijn immers 'involved in being mobile but immobilised in lounges, waiting rooms, cafés, amusement arcades, parks, hotels, airports, stations, motels, harbours. These transfer points necessitate a significant immobile network so that others can be on the move' (Urry & Sheller 2006, 219). Om die reden zijn zulke locaties uitermate geschikt om er een prominente (im)mobiliteitsdialectiek mee te verbinden – iets wat eerder al gesuggereerd werd door de stations in *Kruistocht der jongelingen* (Michiels 1951) en *Aankomen in Avignon* (Robberechts 1970), alsook Clemens' hotelkamer in *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (Vogelaar 1968).

Ik kom op die *transfer points* bij mijn slotopmerkingen nog terug, maar wil hier alvast nog een ander voorbeeld geven van de relatie tussen het hotel en het stilstaan-bij-beweging: Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018). In de roman zondert het alter ego van de auteur zich af in Grand Hotel Europa. Dat de openingsscène zijn 'aankomst' (11) beschrijft, waarbij de verteller na een 'rit' met een 'norse taxichauffeur' de piccolo van hotel 'zie[t] zitten op de marmeren trappen' (11), doet reeds vermoeden dat de roman met de (im)mobiliteitsdialectiek aan de slag gaat. Concreet is Ilja na het vele reizen en de breuk met zijn geliefde Clio in een soort impasse beland. In Venetië, waar hij met haar woonde, was er nu 'geen reden meer om te proberen [zich] daar thuis te voelen':

> [Ik] besloot Venetië te verlaten. Ik had geen plan. Ik had geen idee waar ik naartoe moest gaan [...]. Dus ik bedacht om een pauze in te lassen en ergens ver weg van Venetië mijn intrek te nemen in een hotel om mijn gedachten te ordenen door op te schrijven wat er was gebeurd, totdat ik zou weten waar ik naartoe zou gaan. (538)

Ilja's verblijf in het hotel, waar een 'beproefde traagheid' (29) heerst, weerspiegelt dat hij 'vast' zit in zijn verleden. Pas als een 'leesbare versie van het verleden' (19) gecreëerd is, kan hij weer in beweging komen, kan een nieuwe 'bestemming', een dynamische, vitale toekomst gestalte krijgen. Dat Ilja zich vooral 'thuis' voelt 'in het verleden' (521), dat hij steeds met 'één been in de geschiedenis staat' (178), blijkt echter de hele roman lang. Het vertaalt zich onder meer in Ilja's voorliefde voor de ordelijke cultuur- en verhaaltraditie, het 'collectief geheugen van alle verhalen die definiëren wie wij zijn en wat het betekent dat wij mensen zijn' (220).

Net vanwege het belang van de traditie wordt ook de praktijk van het reizen geproblematiseerd. Verschillende personages in de roman stellen immers dat de beweging van het reizen vooral leert dat 'wortels [...] belangrijk [zijn]' en 'op geen enkele manier leidt tot vooruitgang, verbetering, zelfrealisatie' (268). Nog immobieler verwoord: 'Op reis zijn is een vorm van stilstand.' (268) Terwijl

de roman begint met een aankomst, eindigt hij met een vertrek: de verteller beslist naar Abu Dhabi te reizen, een hypermoderne plaats van de 'toekomst' (535) die 'losgescheurd' is van het 'verleden' (532). Hij doet dat evenwel pas nadat hij de 'woestijn' die Abu Dhabi kenmerkt, op een verloren gewaand schilderij van Caravaggio heeft aangetroffen – een cultureel artefact uit het verleden. Zo blijft het vroeger aanwezig en wordt de vitale dynamiek van een reisbeweging ook aan het einde geproblematiseerd.

Ik eindig hier met nog een laatste voorbeeld, dat ik in dit hoofdstuk al een aantal keren aanstipte en dat me toestaat een kanttekening te maken bij deze manifestatie: Van Marissings *Reis door loopgraven* (1981). In dat boek lezen we eveneens hoe de man en de vrouw over wie in het begin van het boek verhaald wordt, zich in afzondering aan een herinneringsverslag wijden. Ze hadden 'maandenlange overpeinzingen (omzwervingen) nodig om in koelen bloede 1 bladzij te kunnen schrijven' (8). Meer nog dan een vorm van stilstaande orde sluit het schrijven (ook) aan bij de chaotische beweging en de desoriëntatie die de roman doordesemt. Dat past bij het maatschappelijke belang van (ontwricht(end)e) taal en literatuur die *Reis door loopgraven* wil belichten. 'Slechts onder het schrijven', lezen we,

> komt er iets tot stand. Voor ik tekens op papier zet is er niets, alleen een vormeloze brij van min of meer verwarde gevoelens, gedachten en herinneringen. De taal, die zij op het blad krast, brengt het landschap in kaart. Maar de kaart is het landschap niet, kan het nooit vervangen. [...] Als ik het niet opschrijf stort het in elkaar. Ook als ik het opschrijf stort het in elkaar, maar dan heb ik het tenminste opgeschreven. Op dat beslissende punt aangekomen waar – zoals haar voorgangers gewoonlijk deden – het verzamelde materiaal in een verantwoorde vorm diende te worden gegoten, moet het in een helder ogenblik tot M. zijn doorgedrongen dat die 16 kladschriften nu net de radeloze onmeetbaarheid, onoverzichtelijkheid en desoriëntatie van deze jaren uitdrukten. (25)

Dit citaat verbindt het aanbrengen van een 'orde' nadrukkelijk met het 'in kaart brengen' en met het beeld van de (land)kaart. Aan dat beeld wordt op andere plaatsen in het boek ook gerefereerd. Zo wil de verteller 'met behulp van een beduimelde onleesbaar geworden kaart de roete van [haar] herinneringen na[...]gaan' (20). Het gebruik van dat beeld van de kaart is niet toevallig: zoals ik al eerder suggereerde, de kaart impliceert immers een vorm van stilstaande orde die een (visueel, panoramisch) overzicht schenkt. Ik kom daar bij de bespreking van mijn dimensie van de blik nog op terug, maar benadruk ik hier alvast dat ook het beeld van de kaart aan subjectivering en chaotische dynamiek onderhevig zijn. Dat blijkt niet alleen in *Reis door loopgraven*, maar je ziet het bijvoorbeeld ook bij Krols *De ziekte van Middleton* (1969). Aan het einde van het boek vinden we daar een chaotische wereldkaart, waarbij routelijnen die de reizen van Pipper verbeelden, kriskras door elkaar lopen. Op die manier worden ordelijke stilstand en chaotische beweging ook visueel met elkaar verenigd.

3.4. Uitbreiding en opmerkingen

Ik eindig deze bespreking met twee groepen opmerkingen, die een aanvulling bieden op mijn uiteenzetting. Een eerste (tweeledige) opmerking houdt verband met wat ik aan het begin van dit hoofdstuk de locationele betekenislaag van de (im)mobiliteitsdialectiek genoemd heb. Concreet wil ik twee specifieke locationele concepten uitlichten die op zichzelf genomen de spanning en interactie tussen stilstand en beweging intensifiëren.

Het eerste concept vermeldde ik zopas: de *transfer points*. Dat zijn plaatsen als hotels, luchthavens, stations, die niettegenstaande hun immobiliteit de mobiliteit van reizigers faciliteren. Dat betekent dat op zulke plaatsen heel wat reizigers samenkomen, interageren, converseren. Dat werd in dit hoofdstuk onder meer duidelijk in Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951), en bleek indirect ook uit eerder besprekingen van onder meer *Incident op Corsica* (Van Kampen 1955) en *De onderwaterzwemmer* (Thomése 2015). Illustratief wat dat 'netwerk van reizigers' betreft is Wim Hazeus *De helm van aarde* (1970). We lezen dat de protagonist, die naar Praag gereisd is, in 'kamer 112' in het Hotel International verblijft. Hij moet er evenwel de badkamer delen met een mysterieuze, luidruchtige bewoner van 'kamer 114' (o.a. 18-19; 38; 51-52). Wie die bewoner is, komt de ik-verteller niet te weten. De 'lege' plek wordt echter wél ingevuld in het in de roman ingelaste reisverhaal, dat door die schrijver geconstrueerd wordt. In dat verhaal reist de Tsjech Peter eveneens naar Praag, waar hij in 'kamer 114' verblijft maar 'de badcel moest [...] delen met de bewoner of bewoonster van kamer 112' (82).

Transfer points kunnen een ideale locatie zijn waar dialectieken zoals de stilstand-als-beweging en het stilstaan-bij-beweging tot uiting komen. Meer in het algemeen zijn *transfer points*, zoals Sheller en Urry (2006, 219) schrijven, grensplaatsen, 'places of in-between-ness' (vgl. Huang, Xiao & Wang 2018; Pritchard & Morgan 2006). In dat opzicht kan je het nadrukkelijke of terugkerende verblijf van personages op zulke plaatsen soms liëren aan een vorm van (existentiële) onzekerheid of een overgangsfase waarin de reiziger zich bevindt.[540] Dat bleek zo in *Grand Hotel Europa* (Pfeijffer 2018) en geldt eveneens voor *Kruistocht der jongelingen* (1951). Michiels' reizigers bevinden zich in hun 'uren, dagen, weken van wachten en wankelen' (168) vaak in stations. Ook het einde van de roman situeert zich in zo'n station, waar de reizigers op de trein wachten die hen naar huis zal brengen. Doordat echter de trein 'nog steeds niet [is] komen opdagen' (206), blijft de (existentiële) onzekerheid ook aan het slot van het boek overeind.

In Astrid Roemers *Lijken op liefde* (1997) frequenteert de protagoniste Cora Sewa diverse hotels en luchthavens (in Nederland, het Verenigd Koninkrijk, de Verenigde Staten, de Caraïben). Dat wordt benadrukt door de brieven die ze schrijft aan haar man Herman, die de lezer aan het begin van ieder hoofdstuk terugvindt en waarin ze steevast haar 'vluchtgegevens' en haar specifieke hotel (met kamernummer) meedeelt (bijvoorbeeld: 'Hotel Het Ritz, Kamer 212' 58). Die nadrukkelijke

[540] Vgl. bijvoorbeeld Court (2019, 82), die het motel omschrijft als een plaats van 'existential doubt'.

aanwezigheid van *transfer points* kan je verbinden met de beweegreden van Cora's reis. Door allerlei personen te ontmoeten die gelieerd zijn aan haar verleden, wil ze immers de waarheid te weten komen over de moord op de minnares van een politicus van wie ze vroeger de huishoudster was. Ze wil met haar reis dus 'het verleden [...] ter verantwoording roep[en]' (17-18). Wanneer ze in een hotel in Miami verblijft en 'verdrietig [begint] te worden' (170), vraagt ze zich af: 'Waren al de doden uit haar mensenleven bezig zich in "kamer 614 Holyday Inn Oceanside" te verzamelen?' (170) In het licht van de onzekerheid die heel wat *transfer points* kenmerkt, hoeft het niet te verbazen dat Cora aan het einde van het boek met heel wat vragen blijft zitten waarop ze geen antwoord heeft gevonden. Dat neemt niet weg dat de reis haar '[had] veranderd': ze beseft dat het leven geen vaste, 'stilstaande' loop maar 'ontelbaar veel mogelijkheden biedt' om dynamisch 'naar links, rechts, naar boven, naar beneden [...] uit[te]wijken' (227).

Een existentiële transitie kenmerkt ook Simon Vestdijks *Een alpenroman* (1961), met als trigger het Zuid-Duitse ('ingewikkeld gebouwde' (14)) kuurhotel Goldene Ochse. Daar neemt de hartpatiënte Lucie enkele weken haar intrek. Lucie is getrouwd met Henk Ebbinge, maar hun relatie lijkt wat in het slop te zitten. Tijdens haar verblijf ontmoet Lucie diverse andere, vooral mannelijke 'verliefde alpinisten' (110) zoals Herr Hülhmann en Herr Müller, die de nodige avances maken. Ze wordt uiteindelijk evenwel hopeloos verliefd op de 40-jarige kamermeid Anna – een liefde die 'veel mooier, zuiverder' is 'dan voor welke man ook' (203), waarbij 'de ene hartkwaal [...] de andere [had] uitgedreven' (196). Lucie verlaat uiteindelijk het hotel, maar keert een jaar later, vanuit een (onbevredigd) verlangen, terug.[541] Op dat moment vindt eindelijk 'de verwezenlijking' plaats 'van wat een jaar lang haar onverzadelijke verbeelding had geteisterd' (328).

Een tweede locationeel concept dat de (im)mobiliteitsdialectiek intensifieert, is dat wat je het mobiele thuis zou kunnen noemen. De pool van de beweging, in de vorm van een transportmiddel, vloeit er over in de idee van een thuis, de pool van de stilstand. Tot op zekere hoogte werd op die idee al gealludeerd bij Nina Polaks *Gebrek is een groot woord* (2018), dat ik bij de vorige dimensie besprak. Het schip waarop Skip verblijft, mét de aanwezigheid van (de traag varende) Lood, combineert namelijk de beweging en 'de vrijheid van de zee, de chaos, het koele water' (209) met 'de geborgenheid en 'orde' van 'een thuis waar de dingen kloppen' (209). Zo ontstaat een 'verplaatsbaar thuis' (11).

In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur wordt het meest nadrukkelijk aan zo'n verplaatsbaar thuis gerefereerd in Dirk van Weeldens roman *Mobilhome* (1991). De titel van het boek beklemtoont dat al, en ook de opzet van het boek wijst op de interactie tussen de beweeglijke dynamiek en de stilstaande thuis. De ik-verteller leidt de lezer als 'gids' (42) rond in zijn thuisstad (hij vestigt er zich in een hotel!). De stad wil hij als nieuw 'verkennen zoals een kind een rommelzolder' en zich 'zonder voorbehoud of plattegrond over[...]geven aan de gewaarwordingen' die de stad 'te bieden heeft'

[541] Vgl. de reismultipliciteit en de beweging-zonder-stilstand.

(9). Kortom, een dynamische kijk op het thuis, dat de roman de plek noemt 'vanwaaruit' je 'de wereld bekijkt' (32).[542]

Op zijn tocht wijdt de verteller uit over allerlei plaatsen en komt hij in contact met diverse personages. In de ingebedde verhalen die de roman zo aaneenrijgt, wordt niet alleen regelmatig gereisd, maar wordt ook steevast gerefereerd aan de spanning tussen stilstand en beweging, aan de kwestie van het 'thuis' zijn en aan het bekende dat in een nieuw, dynamisch daglicht wordt geplaatst:

- Het eerste hoofdstuk speelt zich af in het havenkwartier, waar de verteller kennismaakt met Sealand. Dat is een onafhankelijke natie op een kunstmatig eiland in de Noordzee. De protagonist hoort in de haven over de Prins van Sealand, Roy Bates, die als vrijheidsstrijder van het eiland 'zijn thuis' (30) gemaakt heeft, 'een soort Ark op poten' (36). Dat 'bezitten en beheersen van een eigen grondgebied' (31) staat in schril contrast met Roy's dochter Penny, die het als 'wereldburger' (31) met een voorkeur voor de beweging-zonder-stilstand belachelijk vindt om 'een huis dat je door het toeval is opgedrongen, als centrum van de wereld te verklaren' (32).
- Bij het tweede bezoek,[543] aan een eiland in de rivier van de stad, waarop een kunstmuseum gevestigd is, treft de verteller zijn ex-schoonbroer Gregg. Hij is een 'grote, dynamische verschijning' (48) die momenteel op doorreis is en met wie de verteller een tentoonstelling bezoekt. Een van de schilderijen, dat een biljartkamer afbeeldt, beschouwt Gregg als zijn 'thuis' (56): bij het kijken kan hij er 'zijn ziel [...] parkeren' (57). De ik-verteller vindt het schilderij vol 'burgerlijke huiselijkheid' (57) echter te 'statisch, alsof er een bestemming is bereikt'. Er is 'geen beweging, geen onrust, geen honger naar iets anders' (76), en het doek werpt geen 'ander licht [...] op wat ik dacht te zien' (76). 'Volmaaktheid en totale rust', zegt hij tegen Gregg, 'zijn dodelijk saai' (77).
- De derde uitstap speelt zich af op de begraafplaats, waar de verteller het graf van een zekere Edward Buridan bezoekt. Die behoorde in de jaren vijftig tot de groep van Parijse Situationisten, die via het proces van de *dérivé* – het 'doelloze zoeken' (93), 'zwerven' (93) en 'verdwalen' in de stad – de 'zichtbare stad' met hun 'ogen' willen 'afbreken' (93). In zijn eigen theorie van het 'topisme' verbond Buridan de *dérivé* met het leven zelf, waaraan 'een steeds herhaald patroon van handelingen, ritmen en plaatsen [ten grondslag ligt]' (104). Door 'voortdurend aan zijn routines te ontsnappen' (105), verblijft de topist steeds op een

[542] Net als in Schippers' *Een avond in Amsterdam* (1971) en Van Marissings *Reis door loopgraven* (1981) speelt ook in *Mobilhome* de dimensie van de (dynamische) blik dus een belangrijk rol.

[543] Het gaat om het derde deel. In het tweede, korte hoofdstuk verschaft de verteller namelijk 'informatie' (41-42) over het boek. De idee van de kaart, die ik bij het stilstaan-bij-beweging besprak, komt hier nadrukkelijk naar voren. De verteller vertelt dat zijn roman een 'mentale plattegrond' is van 'een havenstad aan de Atlantische Oceaan met een rijke, maar niet verstikkende geschiedenis' (42). Hij verwijst daarvoor naar een oude 'wereldatlas' waarin een 'verzonnen stad' staat, en naar de fantasierijke 'portretten van steden en reizen' van de kunstenaar Saul Steinberg, die als zulke 'mind maps' fungeren. Meer dan de ordelijke kaart wordt dus ook hier de idee van een beweeglijke (kijk op de stilstaande) *map* opgeroepen.

‘bewegende niet-plek’ (106). De verteller voegt daar zelf aan toe dat het moderne topisme de ‘doelloze zwerftocht van thuis naar thuis, van identiteit naar identiteit’ omvat (115).

- De vierde halte is het ‘Plein van de overwinnaars’, dat hij met zijn vriendin Olivia bezoekt. In het hoofdstuk vertelt de protagonist dan ook hoe hij hoopt dat Olivia en hij ‘voor elkaar een favoriete plek zouden worden, waar we van harte woonden’ (131). Zijn doel is om ‘in de liefde [...] een onderdak te timmeren, een verrijdbaar thuis, dat [hem] en Olivia apart zou zetten van de mensheid [...] Het zou een kogelvrije Liefdes-Mobiel zijn, die overal ter wereld en onder alle omstandigheden het gevoel gaf ergens te horen, ook al was het dan geen huis, geen buurt en geen landschap, tuin of tribune’ (131).
- In het laatste deel, dat ‘bezienswaardig pand’ heet, lezen we niet alleen over de ‘muzikale nomade’ (185) Jimi Hendrix – die geen ‘vaste woon-of verblijfplaats’ (185) had en in zijn muziek ‘voortdurend nergens op weg naar toe’ (184) is – en over Baudelaires’ prozagedicht ‘De Uitnodiging voor de Reis’, maar verhaalt de verteller ook over zijn vroegere reizen én over zijn ouderlijk huis. Ooit heeft hij dat laatste huis geërfd en wou hij er in gaan wonen, maar net daardoor kreeg hij het al te statische gevoel ‘alsof [hij] een bestemming gevonden had’. Zo kon ‘in het oerhuis van [z]ijn familie de cirkel gesloten [...] worden’ (157). Vroeger was het leven van de verteller eerder gekenmerkt door een beweging-zonder-stilstand, door ‘een breiwerk van plaatsen en routes [...] zonder duidelijk begin, einde, voor of achter, en zeker zonder bespeurbare bestemming’ (158). Juist toen verlangde hij er echter naar ‘ergens thuis te horen’ (172).

Na zijn tocht door de stad spreekt de verteller, die zelf de hele roman lang schippert tussen de zoektocht naar een thuis en de nomadische beweging, de wens uit beide polen te verenigen in een ‘mobilhome’:

> Wat ik wil bewonen is niet een huis of een plaats maar een onafhankelijk en mobiel economietje, waarin huizen, werk, slaap, informatie, steden, seks, feest, geld, vriendschappen, toeval en landschappen circuleren. Een thuis, maar dan mobiel. (197)

Het ‘ideaal beroep om een mobilhome mee te bouwen’ (199) is, aldus de verteller, dat van de schrijver. ‘Schrijven’ is immers ‘een machine om het bekende onbekend te maken’ en ‘de indruk’ te wekken ‘dat het leven [...] van binnenuit ruimtelijker wordt’ en ‘meer bewegingsvrijheid’ toelaat (201). Van Weeldens roman heeft in ieder geval zo’n dynamische (blik op het) thuis verwezenlijkt.

Mijn tweede reeks opmerkingen omvat het aanstippen van enkele interacties/ relaties tussen deze dimensie en de andere die ik bepreek. Op de wisselwerking tussen de (im)mobiliteitsdialectiek en de *blik* heb ik al direct en indirect al gealludeerd. De blik kan zowel verbonden worden met de dynamische pool – de perspectiefwisseling in Van Marissings *Reis door loopgraven* (1981), de vitale en ontregelde blik in Schippers’ *Avond in Amsterdam* (1971) en Van Weeldens *Mobilhome* (1991)... – als met de statische pool – denk aan Van Weeldens thuisperspectief en aan de zoektocht naar het visuele overzicht, het ‘in kaart brengen’ bij het stilstaan-bij-beweging. Bij dat stilstaan-bij-beweging vermeldde ik ook de

dimensie van de *literatuur* – in het bijzonder het (fictieve) verhaal dat de beweeglijke chaos in een stilstaande orde kan vatten. De literatuur was, als trigger, ook nauw verweven met de stilstand-als-beweging. De *maatschappelijke reflectie* kwam dan weer vooral ter sprake bij de beweging-als-stilstand. Die kan in het bijzonder waargenomen worden bij de idee van de moderne, industriële/kapitalistische, machinale maatschappij.

Mijn bespreking van de *beweegreden* kreeg vooral echo's in de beweging-zonder/als-stilstand. Dat geldt met name voor de problematisering van het doel (vgl. de doelloosheid) en de bestemming/zin (vgl. de zinloosheid). Op de dimensie van de *buitenstaander* alludeerde ik in deze paragraaf vooral indirect. Zowel de afzondering die de stilstand-als-beweging kenmerkt als de zoektocht naar vrijheidsdynamiek bij de beweging-als-remedie-tegen-stilstand kunnen geassocieerd worden met de buitenstaandersfiguur die zich bewust van zijn omgeving afkeert. Ook de thuisloosheid van de reiziger, die een direct gevolg is van de reisbeweging en het sterkst zichtbaar wordt bij de beweging-als-stilstand, zal in mijn buitenstaandershoofdstuk nog aan bod komen.

Ik wil eindigen door wat dieper in te gaan op de twee nog niet vermelde dimensies. Ten eerste is er de activiteit-passiviteitsdialectiek. In tegenstelling tot wat je intuïtief zou denken, kan die dialectiek niet één-op-één met de spanning tussen stilstand en beweging verbonden worden. Er kan weliswaar sprake zijn van actieve beweging – een idee dat onder meer de beweging-als-remedie-tegen-stilstand kenmerkt. Eveneens hebben we voorbeelden gezien van passieve stilstand, in het bijzonder bij de beweging-met-bruuske-stilstand (de *crash*) en het motief van de gevangenschap (zoals bij de stilstand-als-beweging). Er is echter ook een actieve zoektocht naar stilstand mogelijk – de zoektocht naar het thuis, naar orde – én in imaginaire reisverhalen is veelvuldig sprake van passieve beweging, van bewegingen die onderhevig zijn aan een of andere vorm van externe sturing.

Een interessant voorbeeld van een roman waarbij de activiteit-passiviteitsdialectiek en de (im)mobiliteitsdialectiek nauw met elkaar vervlochten worden, is Kamiel Vanholes roman *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002). Het boek gaat over de *sans-papier* René. Hij is uit zijn thuisland Madagascar gevlucht en in Lissabon beland. Daar ontmoet hij het meisje Amber, die hem meesmokkelt op een treinrit door diverse Europese steden. De passagiers van die treinrit, die uit heel Europa afkomstig zijn en 'allemaal mensen' zijn 'die iets met reizen hebben' – bijvoorbeeld een 'reisschilder' die 'landschappen in beweging' (40) schildert en een historicus 'van het spoor en van de mobiliteit in het algemeen' (44) – stellen zich als doel te 'bewijzen dat Europa een realiteit is' (30).

Renés reisbeweging is onderhevig aan een sterke passieve sturing. Die kan voor een deel verklaard worden vanuit Renés verlangen als buitenlander en buitenstaander te behoren tot een 'groep' (69). Veelzeggend is bijvoorbeeld dat hij, wanneer zijn aanwezigheid op de trein opgemerkt wordt, een pleidooi houdt om als 'overtollig iemand' (68) opgenomen te worden in het treingezelschap, als representant van de vraag: 'Is Europa een gesloten instelling of niet?' (69) Renés passiviteit wordt deels geïllustreerd door zijn rol als verstekeling annex passagier op de trein, waarbij hij zich wil 'laten meedrijven met de groep om ik weet niet waar te belanden' (78). Belangrijker nog is zijn relatie tot

Amber, een ‘mierkundige die zich bezighoudt met groepsgedrag van mieren’ (66) en op wie René verliefd wordt. Zij wordt nadrukkelijk geschetst als Renés ‘bazinnetje’ (53) met een ‘ijzeren [willetje]’ (133). René, haar ‘hond’ (160), wordt bovendien door Amber ‘ingehuurd’ (10) – of, omgekeerd, hij is bij haar ‘in dienst getreden’ (24) – om een taak te vervullen: het plegen van een moord op een van de medepassagiers. René heeft het gevoel dat zij ‘iets’ in hem heeft ‘aangestoken’ (66). In het verlengde van de beweging-zonder-stilstand is hij de hele roman lang dan ook ‘opgejaagd’ (66; vgl. 48) en onrustig – tot hij uiteindelijk, als een ‘vod, die deed wat de omstandigheden hem vroegen’ (172), de moord pleegt.

Het is duidelijk dat Renés passieve beweging(-zonder-stilstand) een symbool vormt voor de algemene ervaring van een asielzoeker, die de roman vanuit maatschappelijk oogpunt aankaart. Het boek verbindt die idee van een passieve beweging(-zonder-stilstand) met enkele metaforen. Om te beginnen is er het beeld van de aardbeving. Zoals we al bij Voltaires *Candide* (1759) zagen, kan die vanuit historisch oogpunt met de locatie Lissabon geassocieerd worden. De man die René moet vermoorden, is bovendien een Turkse bouwpromotor, wiens gebouwen door ‘recente aardbevingen rond de Zee van Marmara’ (173) zijn ingestort. In een van die gebouwen woonde Amber, en omdat ze ‘’s nachts niet meer alleen [durft] te zijn’ wordt René haar ‘aardbevingsvriendje’ (24). Ten tweede is er de metafoor van de vallende dominostenen. Die komt aan bod wanneer René samen met een andere reiziger, Michael, een verlaten warenhuis in Parijs bezoekt. Vanwege het illustratieve karakter citeer ik de scène vrijwel volledig:

> Links van me, op schouderhoogte, is aan een stevig touw een vuilniszak opgehangen, een dik, zwart, vormloos ding dat daar even op hangt te wezen als zo’n reusachtige, met kurk gevulde stootzak waar boksers op oefenen. ‘Nergens aankomen,’ waarschuwt Michael. Maar het is sterker dan mezelf: het pure gewicht van die zak, gekoppeld aan zijn pure roerloosheid, is voor mij even aanlokkelijk als een gemillimeterde schedel voor een gummiknuppel. [...] Tss, René, niet doen jongen, zo meteen loopt alles in het honderd en dan zit jij met de gebakken peren. Maar het is al te laat natuurlijk: je vingertoppen zijn over het gladde plastic gegleden, je hebt de scherpe, rechte rand van een baksteen gevoeld, en op hetzelfde moment, alsof hij uit een sluimer van jaren is gewekt, begint de vuilniszak om zijn as te draaien, verstoord, zwaar nog van de slaap. [...] Voor mijn ogen begint de vuilniszak aan vaart te winnen. Het touw waaraan hij hangt, windt zich af, bij elke omwenteling zakt hij onzichtbaar een paar millimeter lager, steeds krachtiger. Vlak onder de vuilniszak staat een autoband opgesteld, een doodgewone rubberen band zoals je die bij grote conflicten weleens in de fik ziet staan. [...] Als hij laag genoeg is, tikt de vuilniszak heel lichtjes de band aan. Het tikken wordt slieren, het slieren gaat in schuren over, dat schuren wordt feller en dan begint zich heel loom de band in beweging te zetten. [...] Ja, tot nu toe stond alles vast, de dingen waren zoals ze zijn moesten: in evenwicht en beheerst als een zaakvoerder. Nu treden ze inwerking. Alles in de wereld zal veranderen en jij hebt daar niets tegenin te brengen. [...] Een mens tikt een ander aan. Maar ik wil dat niet, ik hoef niet in gang te worden gezet en toch gebeurt het, ik rol, ik rol met mijn ogen, ik zie hoe het tafeltje wordt aangestoten. Het blad klapt om en geeft daarbij een nieuwe tik aan de band: hij rolt nog een eind verder en botst dan tegen een hellend vlak aan waarop een ladder staat die door deze kleine aanvaring met stijve poten naar beneden begint te schuiven, god vent, het gebeurt veel te snel allemaal om het te kunnen bevatten. Iets stoot iets anders om. Iets blaast iets anders weg. Iets zet iets anders in de fik. Iets dompelt iets anders onder. Er gaat een immense verlatenheid uit van al dat bewegend materiaal. Alles is gewillig, elk ding staat op instorten, er is geen houden aan. De ladder botst tegen een fles, de fles kantelt, ze glijdt een helling af en geeft daarbij een tik tegen een spie, die op haar beurt een grote bakplaat uit evenwicht brengt. (97-99)

Zoals het citaat duidelijk maakt, wordt de beweging in gang gezet door een impulsieve, zo je wil actieve aanzet van de 'aanstoker' (97) René. De impulsiviteit kenmerkt ook het begin van zijn reis: hij is immers in een 'opwelling' (145) weggegaan omdat hij het 'beu' (17) was. De idee van de impuls suggereert een zekere onverklaarbaarheid die, aansluitend bij de (passieve) beweging-zonder-stilstand, de vraag naar een begin, een beweegreden en een bevattelijke samenhang problematiseert. 'Het begin schiep de mens', stelt René, maar 'voor mij was er geen. [...] Het *ging* zo, het een volgde uitgerekend op het ander' (8), 'een lange reeks bewegingen die ontegenzeglijk uit elkaar voortvloeien' (170). Hij stelt zich dan ook de vraag:

> Wanneer word je een moordenaar? Bestaat er een moment waarvan je zegt: toen ben ik een grens overgestoken? En hoe herken je dat dan? Zit het misschien zo diep in jou dat je 't pas jaren later tegenkomt? Of bestaan zulke momenten helemaal niet en is de hele poespas niet meer dan een domme, onzichtbare reeks van vallende dominostenen? (151)

De roman vormt grotendeels een terugblik van René, die zich aan het begin en aan het einde van het boek in een hotel (!) te Berlijn bevindt. Ook in die scènes wordt nadrukkelijk de dialectiek tussen stilstand en beweging opgeroepen. Na de gebeurtenissen ligt René immers 'de godganse dag in [zijn] kamer' te 'ruften' (13). Hij wil zichzelf terug 'in beweging [...] krijgen' (13), want alleen 'wie in beweging blijft zal het redden' (13).[544] Om het 'woekeren' weer 'op gang' te 'brengen (170) loopt René niet alleen door de stad *(de beweging-als-remedie-tegen-stilstand)*; in zijn hotel duikt hij ook zijn verleden, zijn herinneringen, in *(de stilstand-als-beweging)*. Daarbij hoopt hij dat hij 'de schakels' kan 'uiteenrukken' (12) en 'betekenis' (12) aan dat verleden kan geven *(het stilstaan-bij-beweging)*. Ironisch genoeg komt hij vooral tot het besef dat hij door zijn mobiele belevenissen eindelijk een identiteit verworven heeft: die van 'een schuldige mens' (164). Het is een identiteit die migranten door Europeanen steevast toebedeeld krijgen: 'Wie mij minacht, heeft nu een reden om dat te doen' (164). 'Nu leef ik', concludeert René, 'het beweeglijke, c'est moi' (173).

Renés terugblik brengt me bij de laatste dimensie die ik nog moet bespreken en die een perfecte overgang vormt naar mijn volgende hoofdstuk: de temporalisering. We zagen die dimensie onder meer al aan het werk bij het stilstaan-bij-beweging, waar personages terugblikken op hun verleden. Daarnaast kan de temporalisering ook nog op wat andere manieren met de (im)mobiliteitsdialectiek interageren. Ik noem er hier enkele.

Een eerste vorm van interactie betreft dat wat je de spanning tussen het *jeugdige* en het *oude* zou kunnen noemen. De idee van oude neigt meer naar de stilstand: zowel een letterlijke stilstand, i.e. een onmogelijkheid zich voort te bewegen, als een figuurlijke stilstand, i.e. het afgeleefde, het archaïsche, het traditionele.[545] Het jeugdige hangt daarentegen samen met de vitale dynamiek. Dat bleek

[544] Die beweging-als-remedie-tegen-stilstand kan ook verbonden worden met Renés vertrek uit Madagascar, en bij uitbreiding de reismotivatie van heel wat migranten: 'De menselijke voortbeweging kent geen grenzen. Morgen hebben we 't beter, wie houdt ons tegen het geluk zit om de hoek' (170).
[545] Denk in dit opzicht aan het voorbeeld van Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018).

bijvoorbeeld al bij ‘de gemoedbeweeglijkheid der jeugd’ (44) die het personage Val in Johan Daisnes *De trein der traagheid* (1948) oproept.[546] Aansluitend bij de beweging-als-remedie-tegen-stilstand wordt in niet weinig imaginaire reisverhalen de reis dan ook beschreven als een vorm van verjeugdiging, een ‘verjongingskuur’, (23) zoals Léon zijn eigen reis in Michel Butors *La Modification* (1957) noemt. In Nelleke Noordervliets *Gigengacks reizen* (2014) beslist de oude mevrouw Gigengack naar diverse streken af te reizen omdat het ‘reizen’ een ‘uitstel van ouderdom’ is (145). Ze wil ‘zoals een tijdreiziger jonger [...] terugkeren’ (147) dan ze ‘heen ging’ (300). Het is een zoektocht naar vitale dynamiek die geïntensifieerd wordt doordat het boek een horizontale aaneenschakeling van reizen met zich meebrengt. Zoals bij een dergelijke beweging-zonder-stilstand gebruikelijk is, ‘voelt’ Gigengack zich bij haar definitieve terugkeer naar huis echter ‘niet meer thuis’ (301). ‘Door de ouderdom op te willen heffen en te ontkennen, heeft ze zichzelf ontkend’ (302). In dat opzicht vormt het boek ook een (luchtige) kritiek op de westerse tendens om ‘ouderdom’ (302), en zeker die van de vrouw (‘wees geen oude vrouw’ (302)), als een probleem te beschouwen – iets wat veel minder het geval is in de niet-westerse landen die mevrouw Gigengack heeft bezocht.

Ten tweede is er de idee van *de tijd als een beweging*, waarnaar ik al in mijn activiteit-passiviteitshoofdstuk verwees. Het (lineaire) verloop van de tijd impliceert immers voortdurende, dynamische verandering. Net zoals de reiziger bij zijn letterlijke reizen afscheid moet nemen van de mensen die hij onderweg ontmoet, zo impliceert de figuurlijke beweging van de tijd dat het heden in het verleden verdwijnt en steeds ‘anders’ is dan dat verleden. De reiziger kan daar op een aantal manieren aan proberen te ontsnappen. Naast het eerder genoemde motief van de *cyclische tijd* is er ook de vitalisering van het verleden via de *beweging van de herinnering*. Daarenboven proberen reizigers de tijd wel eens *stil te zetten*. Typische motieven in dat verband zijn die van de stilstaande klok en de foto, die het beweeglijke verleden in stilstaande vorm bewaart.

Het motief van de foto, de herinnering en de verjonging spelen een essentiële rol in K. Schippers’ tijdreisroman *Waar was je nou.* Het boek vertelt over Ruud. Na de dood (!) van zijn moeder Leida komt hij bij het opruimen van haar huis enkele oude foto’s met herinneringen aan vroeger tegen. ‘Foto’s zijn een troost’, lezen we, ‘dat er nog iets over is van wat geen ogenblik gelijk blijft, altijd weer op het punt staat te verdwijnen’ (28). Ze zijn een remedie ‘tegen minuten en uren die onomkeerbaar’ zijn (38). De foto’s zijn echter zo ‘scherp’ dat ‘het lijkt [...] of [ze bewegen]’ (47). Meer nog, ze komen ook echt tot leven, waardoor Ruud in het verleden, ‘in z’n eigen herinneringen’ (51), belandt. Bij een

[546] Ook in een andere roman van Daisne, *Baratzeartea* (1962), is de idee nadrukkelijk aanwezig. Vooral het meisje Gratienne speelt daarbij een essentiële rol. Hoewel zij in eerste instantie de passieve liftster is die de schrijver onderweg oppikt, heeft zij als symbool van ‘de macht der jeugd en verbeelding’ (136) een enorm (positieve) invloed op de gemoedsgesteldheid van de ik-verteller – niet toevallig neemt ze af en toe ook letterlijk het stuur over. De schrijver meent dan ook dat ‘de wagens der toekomst [...] alle recht het verleden in[rijden] met een nieuwe vracht jeugd’ en dat je ‘de beweging die leven heet [moet] onderhouden’ (19). ‘Ik was op reis,’ zegt hij over zijn eigen tocht, ‘om te vloeien en te borrelen, niet om stil te staan en te pruttelen als de afgedamde Leie aan de Bocht. Ik had een kwarteeuw lang de jeugd bezongen, en moest er nu op uit om ze te zoeken.’ (21)

foto van een strandgezicht ‘schiet’ plots een ‘vlieger [...] de lucht in’ (33), en na het bekijken van een foto van een tramhalte zit Ruud al snel zelf in de tram.

Die temporele dialectiek tussen stilstand en beweging symboliseert de verlangens die met Ruuds tijdreizen gepaard gaan.[547] Enerzijds wil hij het vitale verleden weer oproepen – in het bijzonder zijn herinneringen aan Chris, de jeugdvriendin van zijn moeder op wie hij verliefd was. Niet toevallig verjongt Ruud ook tijdens zijn tijdreizen – of, anders verwoord, hij valt met zijn vroegere zelf samen. Anderzijds hoopt Ruud het verloren gegane verleden ook (stilstaand) te bewaren. Hij stelt zich op zijn tijdreizen als doel om een broche van Trudy mee te nemen naar het heden. Het is iets ‘wat anders alleen in de herinnering voorkomt [...] Hij kan hem vasthouden, tegen zich aandrukken, ’t gaat nooit meer weg’ (190).[548] Het slot van het boek verenigt de polen van stilstand en beweging en die van Ruud en Chris. We lezen immers over een foto van ‘een vrouw in zee met een jongen. [...] Ze zwemmen naar elkaar toe, van elkaar af, houden elkaar schouders met hun vingertoppen vast. Langzamer gaat het, nog een draai, altijd in beweging’ (240).

Ook in mijn laatste voorbeeld uit dit hoofdstuk, Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991), interageren verschillende manifestaties van de (im)mobiliteitsdialectiek met de temporalisering.[549] De roman gaat over Herman Mussert, een voormalig leraar klassieke talen die tegenwoordig goedkope reisgidsen schrijft. De algemene opzet van het boek kan met de idee van de stilstand-als-beweging verbonden worden, en in het bijzonder met de bijna-doodervaring. Mussert onderneemt immers vlak voor hij sterft een soort cognitieve *trip down memory lane*. Terwijl hij ‘immobiel’ op zijn bed in Amsterdam ligt – een scène die we verschillende malen in de roman te lezen krijgen[550] – onderneemt hij een reis te voet door Lissabon en met de boot richting Brazilië. Daarbij haalt hij herinneringen op aan zijn stukgelopen relatie met Maria Zeinstra én aan zijn favoriete leerlinge Lisa d’India.

Dat de roman de dialectiek tussen stilstand en beweging intensifieert, blijkt al uit de openingspagina’s van het boek:

- Mussert ontwaakt in een hotelkamer in Lissabon. In het hotelbed, zo zegt hij zelf, ‘bleef [ik] heel stil liggen [...]. Ik [lag] daar doodstil [...] omdat ik doodsbang was dat ik iemand anders was. [...] Ik durfde niet te bewegen, want als ik iemand anders was wist ik niet hoe dat moest’. (8) Het plafond van het hotel omvat ‘een aantal uiterst solide, evenwijdig lopende balken’ met ‘gelijke afstanden tussen de balken’ (vgl. orde), een ‘structuur die door zijn functionele zuiverheid rust en zekerheid oproept’ (8). Van ‘rust’ is bij Mussert echter geen sprake.

[547] Je zou die dynamiek van het verlangen met de reismultipliciteit en de beweging-zonder-stilstand kunnen verbinden: Ruud reist immers verschillende opeenvolgende keren naar het verleden.
[548] Vgl. Pierrart (2018).
[549] Delen van volgende analyse werden, in Franse vertaling, gepubliceerd in mijn bijdrage aan themanummer van het Franse tijdschrift *Astrolabe* over *le voyage immobile*. Zie daarvoor: Pierrart (2020b).
[550] Tegelijkertijd wordt die slapende Mussert wel als een ‘worstelende’ figuur geschetst, wat reeds vooruitwijst naar de intense dialectiek tussen stilstand en beweging in de roman. Bijvoorbeeld: ‘Daar lag ik heel stil, het water droop van mijn gezicht en door die tranen heen zag ik me liggen in mijn kamer in Amsterdam. [...] Ik zag dat de man in Amsterdam wakker wilde worden, bewoog of hij met iemand worstelde.’ (48-49)

- De existentiële leegte die hij ervaart, vergelijkt hij met de ogen van ‘een hond die in zijn eigen staart probeert te bijten. Dan ontstaat er een soort hondse wervelwind die ophoudt met de verschijning uit die storm van de hond als hond.’ (9)
- De avond voor zijn ‘reis’ (10) heeft Mussert, zoals gewoonlijk, in een boek gelezen. Zijn buurvrouw, die hem altijd aan het raam ziet zitten, denkt vanwege zijn uiterste stille houding vaak dat Mussert ‘dood’ (10) is. Voor hem gaat het echter louter om ‘concentratie’ (10)
- In Musserts huis te Amsterdam hangt ‘een reproduktie’ van het mythische gevecht tussen de onsterfelijke nereïde Thetis en de sterfelijke Peleus: ‘De slang kronkelt om Peleus’ enkels, en tegelijkertijd lijkt alles stil te staan, het is een doodstil gevecht’. (11)
- Vlak voor hij ging slapen, heeft Mussert een foto (!) uit de krant geknipt, die gemaakt werd door de ruimtesonde Voyager. Een dergelijke ruimtereis heeft hij zelf ook ooit ondernomen in het Smithsonian Institute te Washington, zij het dan ‘immobiel’ terwijl het ‘dodelijk stil’ (14) was. Toen besefte hij dat hijzelf, als oude man, ‘de opwinding van het grote reizen [...] niet meer zal meemaken’ (14).

De dialectiek tussen stilstand en beweging interageert in de eerste plaats met de lineaire tijdsconceptualisering. Musserts leven wordt gepresenteerd als een combinatie van verandering[551] en verlies. In het bijzonder het verlies van zijn twee geliefden, Zeinstra en Lisa d’India, hebben een stempel op zijn leven gedrukt. Dat de beweging van het leven tot stilstand komt in de dood, blijkt uit het lot van Lisa d’India: zij is gestorven in een auto-ongeluk. Die beweging-met-bruuske-stilstand zien we nog regelmatig in het verhaal opduiken. In zijn lessen verhaalde Mussert bijvoorbeeld over de mythische Phaëton die door Jupiter neergebliksemd werd en neerstortte met zijn zonnewagen. Voorts zijn er de verhalen die de gestorven passagiers op het schip naar Brazilië aan elkaar en aan een onbekende vrouwelijke passagier vertellen. Terwijl het vliegtuig van de piloot Captain Dekobra’s gecrasht is na het uitvallen van de motoren, is Pater Fermi aangereden door een ziekenwagen.

In het verlengde daarvan centraliseert het boek twee verlangens van Mussert. Ten eerste wil hij het verleden weer tot leven wekken met behulp van zijn herinneringen, die een ‘uitstel van de metamorfose’ (38) zijn. Mussert is sowieso een man van de cognitieve beweging, van de dynamische (zelf)bespiegeling. ‘[Ik] kon [nooit] ophouden met over mezelf na te denken als ik dat wilde’ (7), stelt hij. En ‘de laatste uren van zijn leven’ kan men volgens Mussert

> met denken door[...]brengen, niet met de argumenten op zich, maar met het heen en weer kaatsen van gedachten, opties, vermoedens, tegenstellingen, met de bogen die van de een naar de ander in die ruimte gespannen werden, met de verbijsterende mogelijkheden van de menselijke geest om over zichzelf na te denken, meningen om te keren, een web van vragen te weven en dat dan weer vast te hechten in het ijle niets waar de zekerheid zichzelf kan ontkennen. (70)

[551] Mussert werkt niet toevallig aan een vertaling van Ovidius’ *Metamorphoses* (8 n.Chr.).

Al snel beseft hij in de hotelkamer dat hij 'weg' moet om zich via 'een pelgrimage [...] langs [...] alle staties waar het verleden een gezicht had' (45) met 'het werk van de herinnering' (9) bezig te houden. Lissabon blijkt voor die vitalisering uitermate geschikt te zijn, aangezien het een stad is aan de 'rand van Europa' (37) die 'het afscheid op[houdt]' (38).[552] Dergelijke formuleringen suggereren een sterke activiteit, maar Musserts herinneringstocht heeft ook een meer passieve dimensie, zoals al door de aanzet van de reis geïllustreerd werd. Aangezien herinneringen niet alleen het verleden maar ook het definitieve verlies van vroeger weer invoelbaar maken, lijkt Mussert tijdens zijn leven heel wat pijnlijke herinneringen aan zijn turbulente schoolperiode onderdrukt te hebben. Net doordat hij plots in Lissabon beland is, wordt hij gedwongen 'stil te staan' (11) bij zijn verleden en met zijn verleden in het reine te komen. Een dergelijk stilstaan-bij-beweging geldt klaarblijkelijk ook voor de andere passagiers op het schip. Op verscheidene plaatsen wordt hun immobiliteit benadrukt: 'Steeds stonden we daar onbeweeglijk, alleen het schuim achter het schip en de eerste dans van de grote deining ontkenden de stilstand.' (55)

Het stilstaan-bij-beweging wordt in de roman expliciet verbonden met de spanning tussen orde en chaos. Herinneringen zijn van nature chaotisch – 'elke gedachte is bij mij nu eenmaal meteen een andere ' (17)[553] – en Mussert beseft dan ook dat een immobiele 'vorm van meditatie' (21) nodig is om het verleden enigszins bevattelijk te kunnen maken. Op zijn tocht door Lissabon vlucht hij het stadscentrum uit om stilzwijgend op een hoge heuvel, overzicht te verwerven over zijn leven:

> Dat mag ik ook wel eens doen, een zonnehoed kopen, orde scheppen in mijn hoofd, de tijden uit elkaar houden, naar boven lopen, uit het kronkelige labyrint van de Alfama vluchten, boven in de koelte van een *bela sombra* gaan zitten bij het Castelo de São Jorge, de stad aan mijn voeten zien liggen, overzicht hebben over de stand van mijn leven, de volgorde van de klok omdraaien en de verleden tijd naar mij toe laten lopen als een gehoorzame hond. (31)

Die spanning tussen orde en chaos loopt in het boek parallel met de spanning tussen objectiviteit en subjectiviteit en zien we nog op enkele andere manieren terugkomen. Zo vormt de rationele biologe Zeinstra een soort anti-pool voor Mussert, die in de eerste plaats gedreven wordt door 'de chaos van de sentimenten' (26). Belangrijker nog is de spanning tussen zogenaamde objectieve, rationale tijd en de meer subjectieve tijdsbeleving. De objectieve kloktijd omvat conventies als de klok en de 'kalender' (56) die de mens geconstrueerd heeft om de tijd overzichtelijk te structuren (een artificialiteit die het

[552] Net zoals de aankomst de spanning tussen beweging en stilstand enigszins intensifieert, zo geldt dat ook voor de idee van het afscheid. In een reisroman valt het moment van afscheid immers samen met het vertrek, het moment waarop de stilstand overgaat in de beweging.

[553] Dat wordt vooral in het eerste deel van het boek weerspiegeld in de werkwoordtijden. De verhaallijn in Lissabon begint in de verleden tijd – logisch, als je weet dat de hele novelle in feite door Mussert als levensverhaal aan de vrouw van het schip verteld wordt – maar een tijdlang schakelt ze over op de tegenwoordige verteltijd (vanaf 'Nu doe ik een stap terug' (22). Het is een keuze die je zou kunnen verbinden met de essentie van de herinnering: die wil het verleden weer heden en invoelbaar maken. Dat neemt niet weg dat de vertelinstantie zich door zijn chaotische vertelling genoodzaakt ziet tot uitlatingen als: 'Kun je nog wijs uit mijn tijden? Ze zijn allemaal verleden, ik was even ontsnapt, neem me niet kwalijk. Hier ben ik weer, het onvoltooide dat in het verleden over het verleden nadenkt, imperfectum over plusquamperfectum. Dat praesens was een vergissing, dat geldt alleen maar nu, voor jou, al heb je dan geen naam.' (47)

boek sterk benadrukt). De subjectieve tijd omvat een meer mateloze, beweeglijke tijdsopvatting, die onder meer stelt dat het 'nu' veel relatiever is en dat de tijd naar gelang de omstandigheden sneller of trager kan aanvoelen.[554] Herinneringen sluiten aan bij die subjectieve tijd.

De spanning tussen objectieve en subjectieve tijd brengt me bij Musserts tweede motivatie: hij wil de tijd stilzetten, zo je wil uitrekken, en zo de dood uitstellen. Het feit dat we verscheidene malen te lezen krijgen hoe in zijn kamer in Amsterdam de 'klok naast [z]ijn bed' stilstaat, alsof 'de tijd' was 'vastgelijmd' (87), toont dat al. Uiteindelijk speelt het hele verhaal zich af in de laatste seconde voor Mussert sterft – en 'die laatste seconde uit[...]rekken' (85), 'in de kleinste hoeveelheid tijd een mateloze ruimte aan herinnering [bergen]' (91), dat is waar het om draait.

Aan het einde van de roman staat Mussert op het punt om 'onbeweeglijk' (83) zijn eigen levensverhaal te vertellen aan de onbekende vrouw van het schip (die in zijn geval de gestalte aanneemt van Lisa d'India). In principe zou Mussert na het vertellen van dat verhaal sterven. Toch wordt ook die stilstand genivelleerd. Niet alleen suggereert Mussert dat na zijn dood zijn 'lichaam' als natuurlijke materie 'aan een oneindige zwerftocht [zou] beginnen' en 'deel [zou] hebben aan de meest fantastische metamorfosen' (91). De roman eindigt ook met de zin: 'En toen vertelde ik haar, toen vertelde ik jou HET VOLGENDE VERHAAL'. (91) In het verlengde van Brakmans *De reis van de douanier naar Bentheim* (1983) en de bredere beweging-zonder-stilstand wijzen die woorden terug (zo je wil, vooruit) naar het begin van het boek. Daardoor valt Musserts reis in de herinnering circulair samen met het boek dat de lezer net gelezen heeft en wordt de dood als het ware voor eeuwig uitgesteld.

Dat Musserts boottocht vertrekt in het Portugese Belém en aankomt in het Braziliaanse Belém, wijst vooruit naar die cycliciteit: 'Altijd een goed idee van die Portugezen gevonden. Je gaat weg uit Belém, je komt aan in Belém. Zo krijg je toch nog zoiets als de eeuwige wederkeer.'(79) Zoals het citaat suggereert, refereert het boek ook nadrukkelijk aan de cyclische tijdsopvatting, waar de variatie van het 'wiel van de verandering' (90) gecombineerd wordt met een eeuwige herhaling, een 'oneindige verandering in steeds hetzelfde' (55). Die genereert niet alleen de onsterfelijkheid – zoals de filosoof Socrates ooit predikte – maar ook de orde waarnaar Mussert verlangt. 'Uit mijn leraarstijd', vertelt Mussert, 'weet ik dat je alles minstens twee keer moet vertellen, en zo de kans openlaten dat er orde komt in wat op chaos lijkt.' (7-8)

[554] Voor een introductie wat de twee tijdsopvattingen betreft, zie Dowden (2001). Het contrast tussen 'de tijd van de wetenschap en die van je zieltje' (29) wordt door een uitgebreide flashback naar de Lissabonreis van Mussert en Zeinstra scherpgesteld. Dwalend door de Portugese stad ziet het duo eerst een klokkentoren, die het 'HORA LEGAL' aangeeft en verkondigt: 'Wie er ook aan de tijd wil komen, waar dan ook, wie hem wil rekken, tegenhouden, laten vloeien, stremmen, verbuigen, weet dat er aan mijn wet niet te tornen valt, mijn ontzaglijke wijzers geven het ijle, efemere, onbestaande nu aan, en dat doen ze altijd.'(28) Mussert neemt Zeinstra evenwel mee naar een alternatieve klok in een café verderop, waar 'de gebruikelijke cijferreeks' was 'omgedraaid' (30). Ze toont 'dat de tijd een raadsel is, een losbandig en mateloos fenomeen dat weigert zich te laten kennen' (29).

Synthese:

Stilstand en beweging

Algemeen:

- Beweging en stilstand = veelzijdig spanningsveld/ netwerk met interacties:

Stilstand		*Beweging*
Stagnatie		*Vooruitgang*
Monotonie en herhaling		*Variatie*
Dood		*Leven (en geest)*
Orde en harmonie		*Chaos*
Vorm		*Vormloosheid*
Rust		*Onrust*
Stilte		*[Geluid]*
Thuis en eindpunt	*Transfer points* *Mobiele thuis*	*Onderweg (cf. thuisloosheid en verlangen)*

- Interacties met andere dimensies, o.a.
    - *Beweegreden*: problematisering doel/zin/bestemming bij beweging-zonder/als-stilstand
    - *Activiteit/passiviteit*: van actieve stilstand (cf. stilstaan-bij-beweging) naar passieve beweging
    - *Temporalisering*:
        - overzicht verleden ~ stilstaan-bij-beweging
        - jeugd/verjonging (beweging) vs. oud (stilstand) (cf. reis als jeugdige terugkeer)
        - tijd als beweging met verlies en verandering
            vs. vitaliseren van verleden via dynamische, chaotische herinnering
            vs. cyclische tijd (cf. beweging-zonder/als-stilstand)
            vs. stilzetten tijd (klok en foto)
    - *Buitenstaander*:
        - thuisloosheid als gevolg van beweging (cf. beweging-zonder-stilstand)
        - afzonderen van maatschappij (cf. beweging-als-remedie-tegen-stilstand en stilstaan-bij-beweging)
    - *Blik*: dynamische blik vs. statisch overzicht
    - *Maatschappelijke reflectie*: machinale (kapitalistische) beweging-zonder-stilstand (cf. sociale mobiliteit)
    - *Literatuur*:
        - tekstuele zoektocht naar (subjectieve/fictieve) orde in de chaos (cf. stilstaan-bij-beweging)
        - literatuur als trigger voor stilstand-als-beweging

Zes manifestaties:

1. *Beweging-als-remedie-tegen-stilstand: beweging als doorbreking van (verstikkende) monotonie*
    - Existentiële (geestelijke) beweging (cf. zoektocht naar nieuwe stilstand)
    - Regelmatig geproblematiseerd
    - Bv. *De (ver)wording van de jongere Dürer*

2. *Beweging-zonder-stilstand: eindeloze, nomadische reizen*
    - Structureel: reismultipliciteit, i.h.b. horizontale aaneenschakeling van één reiziger
    - Inhoudelijk: rusteloosheid, thuisloosheid, onverzadigbaar verlangen & vitale dynamiek

> problematisering begin- en/of eindpunt
> cf. dwalen, afdwalen en verdwalen (labyrint)
> cf. (im)mobiliteitsdialectiek van mobiel thuis

- Bv. *De ziekte van Middleton*, *Aankomen in Avignon*, *Groente*, *Gigengacks reizen*

3. *Beweging-als-stilstand: beweging zonder verandering of progressie*
   - Monotone reisomgeving bv. *Kruistocht der jongelingen*
   - Cycliciteit: orde, zinloosheid en eeuwigheid (cf. beweging-zonder-stilstand)
     > bv. *Reis door loopgraven*
     > formeel: *De reis van de douanier naar Bentheim*
   - Routineuze, herhaalde beweging : i.h.b. moderne arbeid
     > cf. (machinale) beweging-zonder-stilstand
     > spanning tussen herhaling en variatie, ook formeel: bv. *Een avond in Amsterdam*

4. *Stilstand-als-beweging: lichaam immobiel; geest mobiel*
   - Immobiliteit met nadruk (gevangenschap, dood...): bv. *Het volgende verhaal*
   - Relatie met literatuur: bv. *Portretten en een oude droom*

5. *Beweging-met-bruuske-stilstand*: *plotse stop o.i.v. passieve sturing*
   - I.h.b. crash: bv. *De trein der traagheid*
     > cf. relatie met stilstand-als-beweging via bijna-dood-ervaring

6. *Stilstaan-bij-beweging: zoektocht naar (literaire/tekstuele) orde in bereisde chaos op moment van feitelijke stilstand (en afzondering)*
   - Geproblematiseerd/ genuanceerd: gekleurde orde (herinneringsverslagen, fictieve verhalen)
   - Cf. (im)mobiliteitsdialectiek van *transfer points* (hotels!)

Dimensie 4
Temporalisering

4.1. Inleiding

De vierde dimensie die voor het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhaal van belang is, betreft het belang van de tijd – of, nog beter, het belang van wat ik 'temporalisering' noem. Ik geef de voorkeur aan die term omdat hij beter laat zien dat in dit hoofdstuk niet alleen de tijd *an sich* besproken wordt, maar ook en vooral de temporele inbedding van zowel de reis als de ruimte in het imaginaire reisverhaal. Tijd en ruimte zullen in deze paragraaf dan ook veelvuldig met elkaar interageren. Aangezien deze dimensie in de eerste plaats tijd centraliseert, spreek ik hier over de temporalisering. Zoals echter uit mijn bespreking zal blijken, zou je de interactie tussen tijd en ruimte echter in omgekeerde zin kunnen vatten, als de spatialisering van de tijd.

Ik heb me bij de bespreking van mijn dimensies tot nu toe nog maar zelden gewaagd aan het schetsen van grootschalige cultuurhistorische en literatuurhistorische evoluties die het imaginaire reisverhaal vormgeven. Wel wees ik in de vorige hoofdstukken regelmatig op het bijzondere gedrag van meer experimentele en postmoderne literatuur – iets waar ik in de conclusie van dit proefschrift nog op terugkom. Binnen deze dimensie ga ik nog een stapje verder: ik wil de temporalisering namelijk vooral verbinden met het imaginaire reisverhaal in de moderne periode, en in het bijzonder met 20ste-eeuwse reisfictie. Ik doe dat weliswaar met de nodige nuance. Binnen de terminologie van Roman Jakobson (1935) gaat het om een tekstuele 'dominant'. Het is een dimensie die je vooral in moderne reisfictie kan terugvinden, maar het is niet zo dat de aspecten die ik hier bespreek helemaal niet zichtbaar kunnen zijn in teksten die eerder gepubliceerd werden. Evenmin geldt dat alle naoorlogse imaginaire reisverhalen per definitie de temporalisering gepronconceerd in de tekstuele praktijk brengen.

De prominente aanwezigheid van de temporalisering in moderne reisromans valt te verbinden met enkele bredere (extra)literaire tendensen in de moderne periode. Kort door de bocht gesteld zou je kunnen zeggen dat vanaf het einde van de 18de eeuw de idee van tijd zowel op maatschappelijk gebied als binnen de literatuur een nieuwe, prominentere plaats begint in te nemen (vgl. Kaplan 1996, 149-

152). In de inleiding op het door hun geredigeerde *Memory and Memorials. From the French Revolution to World War One* (2000) wijzen Matthew Campbell, Jacqueline M. Labbe en Sally Shuttleworth op het stijgende belang van 'historicism' en 'memory' in de 19de eeuw, een eeuw van zowel 'progression' als 'a sense of pervading loss'. De herinnering noemen ze een 'necessary tool, allowing the collective act of memorializing, encouraging and bolstering social progression and the transformation of the past into the future' (1) (vgl. Hamilton 2021). Verschillende disciplines, zoals Darwins evolutionaire biologie, 'all sought to explain present form by locating it as an outcome of past development' (3). Het ontstaan van het genre van de historische roman kan bijvoorbeeld met die historiseringstendens verbonden worden (vgl. Lucács 1937). In de 20ste eeuw, een eeuw waarin utopische toekomstbeelden ontaarden in oorlog en geweld, groeit met name het belang van de persoonlijke herinnering en het maatschappelijke verleden. Concepten als (anti-/post)moderne nostalgie (Jameson 1984; Agacinski 2000; Boym 2010) en trauma (Seltzer 1997; Micale & Lerner (red.) 2001; Luckhurst 2008) lijken essentieel om de (20ste-eeuwse) moderniteit te beschrijven.

In de loop van die twee eeuwen is tijd ook op allerlei manieren vervlochten geraakt met ruimte, of, anders verwoord, zijn er allerlei theorieën en praktijken opgedoken die net die band centraliseren (vgl. Westphal 2007, 37-42). Aan het einde van de 18de eeuw worden archeologie, die het ruimtelijk verkennen van het verleden omvat, en geologie, waarbij de fysische geschiedenis van de aarde centraal staat, echte wetenschappelijke disciplines (Subruto 1997, 55; Gohau 1987; Daniel 2021). Aan het einde van de 19de en begin van de 20ste eeuw conceptualiseerden wetenschappers als Albert Einstein en Hermann Minkowki tijd als vierde dimensie van de ruimte (Roy 2021, 78-79). In diezelfde periode stelde de fenomenoloog Edmund Husserl dat ruimtelijke objecten temporeel ervaren worden (Kelly 2022), terwijl Henri Bergson (1922) van de *spatialisation du temps* sprak: 'la durée intérieure s'extériorise en temps spatialisé' (75), zoals bij horloges en klokken. De Marxist David Harvey (1989, 147) wees dan weer nadrukkelijk op de (post)moderne 'time-space compression' – in een kapitalistische wereld worden onder impuls van nieuwe technologieën en transportmiddelen alsmaar grotere afstanden afgelegd in een kleinere tijd. En dan zijn er, in het verlengde van de moderne nostalgie, nog wat Pierre Nora *lieux de mémoire* (red. 1984-1992; 7 delen) noemde, en in zijn spoor Henk Wesseling 'plaatsen van herinnering' (2005; red. 2005-2007): locaties zoals 'gebouwen, monumenten, gedenkstenen' waar het 'vaderlandse verleden [...] herinnerd en herdacht wordt' (Wesseling 2005, 15-16).[555] Verschillende van zulke plaatsen behoren tot het zogenaamde cultureel erfgoed dat mensen kunnen bezoeken.

[555] Wesseling, onder wiens (hoofd)redactie een vierdelige reeks verscheen over herinneringsplaatsen in Nederland (2005-2007), beperkt zich tot fysieke, ruimtelijke, materiële herinneringsplaatsen – 'de lezer moet ernaartoe kunnen gaan en er moet nog steeds iets te zien zijn' (Wesseling 2005, 18). Volgens Nora, die een zevendelige reeks over Franse herinneringsplaatsen redigeerde en die de inspiratie voor Wesselings serie vormde, kunnen *lieux de mémoires* ook immaterieel zijn, zoals bijvoorbeeld het Franse volkslied. 'Un lieu de mémoire dans tous les sens du mot', stelt Nora (1984, xvii) 'va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit.'

Met die laatste twee voorbeelden zijn we bij het reizen beland. In de inleiding en in mijn reishoofdstuk zagen we al dat ruimte en tijd bij een reis indirect steeds met elkaar interageren, omdat in de prototypische betekenis iedere reis een beweging door de ruimte is die zich in de tijd voltrekt. In het licht hiervan hoeft het echter nauwelijks te verbazen dat binnen de studie van moderne reispraktijken en non-fictionele reisliteratuur niet zelden het belang van tijd (en dan zeker het verleden) voor moderne (literatuur over) reizen uitgelicht wordt. 'Memory', stelt Jan Borm (2018, 1-2), 'is [...] a central notion in contemporary travel writing [...]. This may concern both personal and collective history, as well as the [...] memories or souvenirs that come with places we are going through or remembering.' 'Twentieth-century travel narrative', meent Stacy Burton (2014, 86), 'is [...] often preoccupied with imagined worlds *before*: before whichever war is, for a particular place, the War [...] before urbanization or modern technology; [...] before so many narratives had been written.' Paula Henrikson en Christina Kullberg stellen in *Time and Temporalities in European Travel Writing* (2021) algemener dat tijd

> does indeed intervene productively in the ways in which travellers present not only their journey but also the places they visit. Time encapsulates a vast array of dimensions in travel writing, covering everything from detailed generic characteristics to the impact of scientific progression, notions of history, and questions of the origins of humans. [...]. The landscape through which a traveller moves may itself be historically layered, and the travellers construct meaning from the things they observe through temporal relations. [...] They constantly reflect on history, memory, and simultaneity, as well as on the future and the ways in which they express time and temporality are general but at the same time singular. (3-4)

Van alle reispraktijken interageert het toerisme het meest met die temporele dimensie van het reizen. Illustratief in dat opzicht is bijvoorbeeld het groeiend belang van specifieke noties/praktijken als het 'erfgoedtoerisme' – het bezoek van erfgoedsites, die zoals de *lieux de mémoire* het verleden centraliseren (vgl. Timothy & Boyd 2003) – en het 'dark tourism' – het reizen naar sites waar in het verleden een ramp of een gruweldaad heeft plaatsgevonden (vgl. Sharpley & Stone (red.) 2009). Algemener is de nadrukkelijke aanwezigheid van het toerisme sterk gelieerd aan de idee van globalisering, en aan het feit dat in de moderne periode – en zeker in de laatste decennia – alsmaar meer en eenvoudiger gereisd wordt. In het licht van het reizen heeft dat gezorgd voor een evolutie waaraan ik in de inleiding al refereerde: vroeger was het voor heroïsche ontdekkingsreizigers nog mogelijk om onbekende gebieden op de wereldkaart te verkennen, maar de (post)moderne wereld wordt veeleer gekenmerkt door 'belatedness and oversaturation' (Leavenworth 2020, 86). Vandaag de dag een reis maken impliceert bijna automatisch dat je op het ruimtelijke pad en in de voetsporen van anderen, van eerdere reizigers reist. Zoals ik verderop nog zal toelichten, verbinden verscheidene onderzoekers van reis-non-fictie die evolutie met de contemporaine *boom* aan 'footsteps'-reisteksten, waarin die herneming van een eerdere tocht de 'raison d'être' (Matos in: Leavenworth 2009, 13) van de reis wordt.

Ook voor (moderne) imaginaire reisverhalen, zoals die binnen de naoorlogse Nederlandstalige literatuur, geldt dat tijd, temporalisering en de interactie tussen tijd en ruimte van bijzonder belang zijn. Je zou

daarbij intuïtief kunnen wijzen op tijdreisverhalen. Vanuit fysisch opzicht is de idee van het feitelijk reizen door de tijd immers direct afhankelijk van het einsteiniaanse concept van de ruimtetijd. Het einde van de 19de eeuw zag dan ook de geboorte van fysieke tijdreisverhalen, zoals H.G. Wells' *The Time Machine* (1895).[556] In mijn inleiding zagen we dat zulke verhalen een voorganger vonden in de cognitieve tijdreisverhalen (zoals Louis-Sébastien Merciers *L'an 2440* (1771)), die niet toevallig aan het einde van de 18de eeuw voor het eerst verschenen.

Tijdreisverhalen zullen in wat volgt aan bod komen, maar mijn bespreking zal zich daar allesbehalve toe beperken. Ook bij imaginaire reizen door de ruimte speelt de temporalisering – in het bijzonder het verleden – een belangrijke rol.[557] Meer nog, je zou heel wat naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reizen door de ruimte in feite ook (figuurlijke) reizen door de tijd kunnen noemen. Ik zal in dat opzicht onder andere refereren aan het eerder genoemde concept van de herinneringsplaats. Ik gebruik die term wel wat breder dan Wesselink: voor mij duidt hij iedere fysieke plaats aan die gerelateerd is aan het verleden, waar het verleden op een of andere manier doorwerkt en zichtbaar wordt in het heden. Het gaat van concrete plaatsen als musea, begraafplaatsen en ruïnes over locaties die gerelateerd zijn aan iemands jeugd tot hele steden en landen waar overblijfselen van het verleden te vinden zijn of waar het verleden doorwerkt. Niet zelden zijn zulke herinneringsplaatsen haltes en bestemmingen die de reizigers op hun reis bezoeken. Belangrijk daarbij is evenwel dat wat ik aan het einde van mijn (im)mobiliteitshoofdstuk de tijd als 'beweging' noemde. Tijd gaat gepaard met (onoverkomelijke) verandering, en het is die verandering die aan de basis ligt van gevoelens als nostalgie en melancholie. Herinneringsplaatsen zijn, met een term van Georges Poulet (1963), vaak *des espaces proustiens*, plaatsen die weliswaar het verleden 'triggeren' maar die een 'restauration [...] par la mémoire' (53) vereisen om de 'espace perdu' én 'temps perdu' (87) enigszins terug te vinden.

De precieze interactie tussen ruimte en tijd op zo'n herinneringsplaats kan in verschillende gradaties beschreven worden. Terwijl in sommige romans louter op de link tussen een locatie en het verleden gewezen wordt, wordt in andere romans de band tussen ruimte en tijd geïntensifieerd: de ruimte

[556] Aan het begin van het tijdreisverhaal geeft Wells' Tijdreiziger aan een groep wetenschappers een uiteenzetting die betrekking heeft op de einsteiniaanse tijdruimte: '"Clearly," the Time Traveller proceeded, "any real body must have extension in four directions: it must have Length, Breadth, Thickness, and--Duration. But through a natural infirmity of the flesh, which I will explain to you in a moment, we incline to overlook this fact. There are really four dimensions, three which we call the three planes of Space, and a fourth, Time. There is, however, a tendency to draw an unreal distinction between the former three dimensions and the latter [...] Really this is what is meant by the Fourth Dimension, though some people who talk about the Fourth Dimension do not know they mean it. It is only another way of looking at Time. [...] Scientific people [...] know very well that Time is only a kind of Space.' (2)

[557] Die stelling wordt indirect ondersteund door Alexandra Peats *Travel and Modernist Literature* (2011), dat ik in de inleiding besprak. 'The pilgrimages enacted in many works of modernist travel fiction', schrijft Peat, 'are Janus-faced as they simultaneously bring characters to new places and face to face with the past. [...] The past is not simply remembered; it is transformed by virtue of being re-enacted.' Dat blijkt bijvoorbeeld uit een (reis)roman als Evelyn Waughs *A Handful of Dust* (1934), waarin de reis van de protagonist Tony 'represents an attempt to retreat into a more understandable personal, national and mythical past as much as an excursion to exotic locales' (150) en Jean Rhys' *Voyage in the Dark* (1934), waarin de de tocht van Anna van de Caraïben naar Engeland 'is both a geographical and a temporal experience': zowel Engeland, 'the baffling present', als de Caraïbben, 'the inaccessible past and her childhood', 'jostle for space in her head' (141).

wordt dan bijvoorbeeld beschreven als letterlijk of figuurlijk met tijd 'beladen'; het betreden van een spatiale diepte wordt een afdalen in de herinnering; het ruimtelijk achteromkijken wordt een figuurlijk terugkijken; enzovoort... Dat is niet toevallig vaak zo in meer experimentele of postmoderne verhalen, al blijft de idee daar zeker niet toe beperkt. Taal is trouwens sowieso een plaats waar tijd en ruimte met elkaar kunnen interageren. Behalve specifieke metaforen als 'de route van de herinneringen' of 'het gat van de tijd' zijn in het algemeen heel wat tijdsbeschrijvingen van een spatiale aard: 'in de avond', 'rond half 5', denk ook aan 'te-rug' (vgl. Majid, Gaby & Boroditsky (red.) 2013).

Concreet bespreek ik deze dimensie vanuit drie invalshoeken. In de eerste twee paragrafen belicht ik tijd op een macro- en op een microniveau, met *de reis als bovenpersoonlijk geschiedenis* en *de reis als persoonlijke herinnering*.[558] Ik behandel beide temporaliseringsfacetten afzonderlijk, maar dat neemt niet weg dat in imaginaire reisverhalen de persoonlijke en bovenpersoonlijke geschiedenis vaak samenkomen.[559] De klemtoon van de bespreking ligt op de aanwezigheid van het verleden, dat voor het naoorlogse Nederlandstalige imaginaire reisverhaal belangrijker is dan de idee van de toekomst. Dat betekent niet dat ik in mijn bespreking die toekomst onvermeld zal laten: zowel bij de macrogeschiedenis als bij het persoonlijk verleden zal ik naar het (utopische/dystopische) denken over de toekomst in imaginaire reisverhalen verwijzen – een denken dat op zijn beurt evenwel vaak met reflecties over het verleden samengaat.

Mijn derde paragraaf, *de reis als herneming*, vertaalt het eerder genoemde 'non-fictionele' *footsteps*-procedé voor het eerst naar reisfictie. Zoals mijn eerdere toelichting al suggereerde, gaat ook deze dimensie aan de slag met de reismultipliciteit die ik in mijn reishoofdstuk toelichtte. Terwijl bij de vorige dimensie vooral de horizontale parataxis van belang was, zal hier (ook) de verticale hypotaxis meespelen. Daarbij aansluitend zal de spanning tussen herhaling en variatie, die direct gelieerd is aan de temporele verandering, bij de reis als herneming bijzondere nadruk krijgen.

4.2. De reis als bovenpersoonlijke geschiedenis

De eerste invalshoek van waaruit de temporalisering bestudeerd kan worden, betreft dat wat je het macroniveau van de geschiedenis kan noemen. Daarmee bedoel ik dat in het boek de temporele dimensie het persoonlijke niveau van de reiziger overstijgt. Zoals ik al aangaf, wijst de aanwezigheid van de

[558] Je zou voor dat onderscheid tussen micro en macro kunnen verwijzen naar de terminologie van Maurice Halbwachs (1950). Die plaatst het zogenaamde *mémoire collective* (ook wel *mémoire sociale, mémoire extérieure*), de bovenpersoonlijke geschiedenis zoals 'la pensée nationale' (26), tegenover de persoonlijke *mémoire individuelle/ personelle/ intérieure/ autobiographique*. De twee interageren volgens Halbwachs sterk met elkaar, zoals ook hier in mijn imaginaire reisvoorbeelden het geval zal zijn. 'La mémoire collective,' schrijft Halbwachs, 'enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. Elle évolue suivant ses lois, et si certains souvenirs individuels pénètrent aussi quelquefois en elle, ils changent de figure dès qu'ils sont replacés dans un ensemble qui n'est plus une conscience personnelle.' (26) Collectieve herinneringen 'se résolvent [...] en une série d'images qui traversent les consciences individuelles' (31).

[559] Daaruit volgt dat de implementatie van sommige voorbeelden in de ene of de andere alinea soms 'arbitrair' genoemd kan worden.

bovenpersoonlijke geschiedenis niet zelden ook op de aanwezigheid van het persoonlijke verleden van de reiziger – iets wat we in een aantal voorbeelden hier zullen zien.

In het licht van mijn andere dimensies is het niet onbelangrijk aan te stippen dat de bovenpersoonlijke geschiedenis in imaginaire reisverhalen regelmatig inzicht biedt in de maatschappelijke reflectie. Die dimensie behandel ik later nog en bevindt zich eveneens vooral op het macroniveau van de 'wereld'. Die maatschappelijke reflectie is het sterkst wanneer de bovenpersoonlijke geschiedenis die in het reisverhaal wordt opgeroepen de geschiedenis van de lezer echoot – bijvoorbeeld als de echo's aan het verleden in de roman gerelateerd zijn aan de Tweede Wereldoorlog.

De bovenpersoonlijke geschiedenis kan in een imaginair reisverhaal verbonden worden met de concrete locatie(s) die de reiziger bezoekt. Die locatie kan dan gestalte krijgen als een (geheel van) herinneringsplaats(en), als een ruimte die op een of manier temporeel beladen is. Een dergelijke aanwezigheid van de bovenpersoonlijke geschiedenis zien we in J. Bernlefs *Verloren zoon* (1997).[560] Het boek bevat diverse uitweidingen, waarin de geschiedenis geschetst wordt van het eiland waar Rob Noordhoek belandt. Zo lezen we dat het eiland in de 17de eeuw ontdekt werd door een Antwerpse cartograaf, waarna een fort werd gebouwd en slaven vanaf het eiland geëxploiteerd werden. In de 19de eeuw werd het eiland dan weer een toeristische trekpleister, en '[arriveerde] met de stoomboot moderne machines en apparaten' (62). In het midden van de 20ste eeuw moest het eiland de Franse koloniën verdedigen, waarvoor onder meer een 'superkanon' (21) gebouwd werd. Al die tijd, lezen we, '[lag] het eiland [...] daar maar en liet [het] de geschiedenis over zich heen gaan' (62).

Belangrijk voor *Verloren zoon* is dat in het heden het fort, het kanon, de grafstenen van de bewoners, het strandcafé en de andere nederzettingen die over de jaren heen gebouwd zijn nog steeds als herinneringsplaatsen op het verlaten eiland te vinden zijn. Zo ontstaat niet alleen een directe band tussen de spatiale locatie van het verhaal en de temporele dimensie; het zorgt ook voor een sterkere interactie tussen de in de roman aanwezige bovenpersoonlijke geschiedenis en Robs onderzoek naar/ herinneringen aan zijn persoonlijke historie. Mede onder impuls van zijn verkenningstochten 'schieten' hem 'dingen te binnen' (90) over vroeger. Niet toevallig schrijft hij zijn herinneringsverslag gericht aan Suzan, een jeugdvriendin en voormalig model, van wie hij een kartonnen bord op het eiland vindt. Zijn spatiale, bovenpersoonlijke 'sporen'-onderzoek (33) op het eiland leidt op die manier tot (en sluit aan bij) zijn eigen temporele, figuurlijke verkenningstocht van zijn persoonlijk verleden.

De interactie tussen het temporele en spatiale, en tussen het bovenpersoonlijke en persoonlijke is misschien nog sterker aanwezig in de roman *Allerzielen* (1998) van Cees Nooteboom – een auteur van wie we al zagen dat die het spatiale en temporele 'reizen' vaker met elkaar verenigt (vgl. Van Belle & Van Nuenen 2014, 22). In het boek dwaalt de Nederlandse cineast Arthur Daane door Berlijn. De

[560] Zie in dit verband eveneens: Pierrart (2019a).

ruimte van die stad lijkt doordrongen te zijn van de tijd. De stad wordt ‘een historisch museum’ (60) genoemd, ‘een levend organisme dat veroordeeld was om tegelijk met zijn verleden te bestaan’ (149) en waar ‘het verleden als verleden nog [...] aanwezig was’ (164). Dat heeft uiteraard te maken met de turbulente ‘geschiedenis’ (114) die de stad doorkruist heeft, ‘een verleden dat eeuwig doorziekte, altijd en overal’ (379). De voormalige Berlijnse muur en het ‘niemandsland’ tussen wat ooit Oost- en West-Berlijn was, is nu ‘een vreemde rictus, een litteken dat nog lang zichtbaar zou blijven’ (31). Door de oorlog en het nazisme zijn de Berlijnse ‘ruimten [...] een opeenstapeling van in elkaar hakende en elkaar veroorzakende bewegingen van daders en slachtoffers, een memento waarin je jaren zou kunnen ronddwalen’ (33). ‘De tijd zelf’, lezen we, is in de ‘gebouwen hopeloos verstrikt geraakt’ (149). Niet toevallig is er een ‘Café Einstein’ (60) dat Arthur frequenteert en worden de dwaaltochten van de cineast met Walter Benjamins begrip van ‘de zolen der herinnering’ (20, 94) verbonden. Wanneer Arthur arbeiders en graafmachines in de stad, op het Potsdamer Platz, aan het werk ziet, meent hij dat ze ‘in de diepte aan het wroeten waren alsof ze het verleden zelf zochten, [...] het nooit achterhaalbare verleden’, alsof ‘het zich daar daadwerkelijk als een substantie moest bevinden, iets wat je aan kon raken, voorzichtig blootleggen’ (68).

Het laatste citaat suggereert al dat, niettegenstaande de doorwerking van de geschiedenis, in *Allerzielen* het verleden tegelijkertijd ook geschetst wordt als iets dat niet zomaar (spatiaal) voor het grijpen ligt. Typerend voor het verleden is immers dat er steeds weer een nieuwe temporele laag heden ‘bovenop’ komt – net zoals de ‘nieuwe gebouwen, wegen, plekken, groen’ als nieuwe ruimtelijke laag het niemandsland stilaan ‘[opvullen]’ (299). Er zijn dus ‘afgronden tussen heden en verleden’ (193). Het verleden, en zeker gruwelijke gebeurtenissen als de oorlog, willen mensen zich bovendien niet herinneren of worden door anderen bewust ‘ontkend’ (72). ‘Er was, leek het, nog nooit zoveel geslacht, gemoord, uitgeroeid als in deze eeuw’, maar ‘het ergst was de vergetelheid die vrijwel onmiddellijk daarna inzette, de orde van de dag’ (72). Arthurs vriend Victor, een beeldhouwer, ‘las de stad’ dan ook in de eerste plaats ‘als een [...] verhaal over onzichtbare, in de geschiedenis verdwenen gebouwen, martelkamers van de Gestapo, de plaats waar het vliegtuig van Hitler nog had kunnen landen’ (19-20). Wanneer de cineast zelf het Berlijnse dorpje Lübars bezoekt, dat zich aan de grens tussen Oost- en West-Berlijn bevond, zijn de grens, de muur, de voormalige wachttorens niet langer zichtbaar: ‘De geschiedenis was voorbijgekomen en had geen enkel spoor nagelaten.’ (214-215) De spanning tussen dat zichtbare en onzichtbare verleden wordt in de roman metaforisch verbonden met nog een ander ruimtelijk element: de Berlijnse sneeuw, die het landschap bedekt. Slechts de sneeuwruimers die hier en daar in de roman voorkomen, kunnen het verborgen verleden weer openbaar maken.

Ook Arthur zelf is in Berlijn naar eigen zeggen ‘op jacht’ (68) naar het verleden en naar wat onzichtbaar is. Hij werkt aan een film, waarin hij de zogenaamde ‘anonieme’ wereld (280) wil bewaren, met de alledaagse dingen ‘die niemand ziet, waar niemand op let’ (280) en ‘die kennelijk niet de moeite waard is om gefilmd te worden’ (208). Zo hoopt hij ‘het allergewoonste’ te ‘behoeden voor het verdwijnen’ (280). Daarbij aansluitend weerklinkt in het boek ook zijn persoonlijke verleden. In een

vliegtuigongeluk zijn immers zijn vrouw en zoon gestorven. Ze zijn dus verdwenen; tegelijkertijd wordt Arthur door hun dood achtervolgd: omdat ze 'geen plaats meer' hebben 'waren' ze 'overal' en omdat ze 'geen tijd meer' bezitten, 'waren' ze 'er altijd' (134). Net als de slachtoffers van bovenpersoonlijke dodelijke gebeurtenissen, wil Arthur hen echter niet vergeten. Ook om die reden is hij 'altijd bezig van het heden een verleden te maken' (320), in de hoop dat verleden enigszins te kunnen bewaren. Dat impliceert evenwel niet dat Arthur echt naar dat verleden kan terugkeren. In tegenstelling tot Odysseus, die na de 'labyrintische beweging van het reizen' (37) met Penelope en Telemachos verenigd werd, is voor Arthur de 'terugkeer, vereniging, man en vrouw, vader en zoon' (37) onmogelijk.

Zoals enkele citaten suggereren, bevat het boek niet alleen de associatie van de tijd met beweging, maar ook de idee van de beweging-zonder-stilstand, die ik in het vorige hoofdstuk toelichtte. Arthur is een fervente reiziger, die niet alleen veelvuldig door Berlijn dwaalt, maar in het verleden al heel wat reizen ondernam; in het boek reist hij bijvoorbeeld ook naar Estland en Spanje. Vooral na de dood van zijn vrouw en zoon is hij een nomadische 'reiziger zonder bagage' (9) geworden, die 'nooit eens een paar maanden op één plek [kon] blijven' (178). De beweging-zonder-stilstand impliceert dus een thuisloosheid – 'Hij had geen huis, niet zoals andere mensen' (380) – die sterk gerelateerd is aan de afwezigheid van zijn vrouw en zijn zoon, die zijn vroegere thuis vertegenwoordigden (vgl. de referentie aan Homeros' *Odysseia*). Daarnaast echoot de beweging-zonder-stilstand niet alleen het 'voortdurend veranderende verleden' (58) maar ook Arthurs eindeloze jagen op dat verleden – 'jagen [...] omwille van het jagen zelf' (138) –, wat het per definitie 'onmogelijke' (352) verlangen weerspiegelt dat verleden ooit definitief te bereiken.

Ook in een nog recentere roman wordt via een horizontale aaneenschakeling van reizen een stad bezocht waarvan niet alleen de ruimtes maar ook, en misschien wel vooral, de inwoners met het verleden beladen zijn: Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019). In het boek reist het alter ego van de schrijver verschillende keren naar Oostende om de stad aan zee te verkennen samen met zijn vriend, de schilder Koen Broucke – telkens verblijven ze in een hotel.[561] In totaal zijn ze 'tweeëndertig keer in Oostende geweest, telkens twee of drie dagen' (253).[562] Die reismultipliciteit weerspiegelt niet alleen de 'onrust' (219) van de schrijver, maar hangt ook samen met het (eindeloze) 'onderzoek' (46) dat ze er uitvoeren, een 'altijd zoeken' (127) en een 'nieuwsgierigheid, maar dan als plicht, dwangmatig gedrag' (185).

[561] Zoals we van de beweging-zonder-stilstand gewoon zijn, vervagen daarbij begin- en eindpunt. Oostende is zowel 'het eindpunt waar de wereld ophoudt' (124) als 'de ideale plaats [...] voor wie opnieuw wil beginnen, met rugdekking van de zee' (147)

[562] Het gaat in totaal om evenveel dagen als 'Stefan Zweig met Joseph Roth optrok in Oostende' (253). De roman zelf omvat 34 hoofdstukken, waarvan twee hoofdstukken (het tweede en voorlaatste) niet door het alter-ego van de schrijver verteld worden, maar vanuit het standpunt van de zee (34-2 dus). Het getal 34 wordt bovendien verbonden met het aantal kamers dat er in het Hôtel du Parc zijn van de 'hotelier-schrijver' Duribreux (234), 'de schrijver die ooit zei dat de zee God op aarde is' (40) en op wiens 'masterplan' (244) de schrijver zijn boek gebaseerd heeft. De 'spanning' tussen het werkelijke aantal 32 en het literaire aantal 34 kan je interpreteren vanuit de eeuwige onvoltooidheid van de zoektocht naar het verleden – 'er staan nog veel ongeopende koffers in Oostende' (267) – die staat tegenover de kracht van literatuur om het verleden af en toe ordelijk, als 'één gelukzalig makend beeld [samen te zuigen]' (244).

Hoewel ze naar eigen zeggen pas geleidelijk aan het werkelijke doel van hun reizen te weten komen, willen de schrijver en de schilder in het bijzonder 'een voorbije tijd' [...] reconstrueren' (168), die 'terugvinden en bewaren' (244). Ze noemen het 'de Onvoltooid Oostendse Tijd' (170), die een 'eindeloze stuitertijd' (170) is.

Het duo (in het bijzonder Broucke) 'keek' in de eerste plaats 'naar ruimtes, sferen, en zocht daarvan de geschiedenis' (109). Dat is echter niet zo vanzelfsprekend, want in Oostende, een stad die 'getekend' is 'door een melancholie' (158), is bijzonder veel 'door twee oorlogen vernietigd, respectloos verbouwd, onbewoond achtergelaten, jaren verwaarloosd, ten slotte afgebroken. Zoveel huizen zijn al verdwenen en veranderd' (119). Desalniettemin zijn er nog steeds heel wat 'tijdloze gebouwen, de dijk, het strand, de zee' (170) en zijn er nog talloze huizen en voorwerpen waarin 'het verleden [...] nog steeds [is] opgeslagen' (224), waarin 'een genealogie van mensen zit' (82) en die 'opgeladen' zijn 'met geschiedenis, persoonlijkheden en hun charme' (223).

Aansluitend bij die laatste citaten is een andere strategie nog belangrijker voor hun reconstructie van het verleden: de gesprekken met de bewoners van de stad en met andere gasten in de stad, zoals Xavier Tricot (schilder en Ensor-expert), Hugo Brutin (schrijver en vriend van Paul Snoek) en Bernard Dewulf (dichter en kenner van Léon Spilliaert). De schrijver en de schilder beschrijven hun methode als het 'perspectivisme', het 'door iemands ogen [...] kijken in het verleden' (119-120). In hun gesprekken willen ze 'de tijd' steeds 'helemaal mee binnen het gesprek [brengen]' (188). Via de verhalen van anderen over vroeger willen ze terug 'in de tijd stappen' (188). 'Wij wandelen terug met onze gesprekspersonen', stelt de verteller, 'We kijken met hen mee. [...] Wij herstellen door de omgekeerde beweging te maken. Het is: in de voetsporen teruglopen naar de bron.' (190) Wanneer schrijver en cineast Eric de Kuyper hen tijdens een wandeling over zijn eigen verleden vertelt, meent de schrijver: 'Hij ademt de tintelende geschiedenis van zijn jeugd in en uit. Zoals hij het vertelt, heb ik het gevoel dat we mee met hem in zijn tijd zijn gestapt' (178).

Dat het stedelijke onderzoek naar het verleden bijna steeds op een of andere manier te maken heeft met de (persoonlijke) geschiedenissen van kunstenaars en literatoren is niet toevallig. De roman benadrukt dat ook literatuur – als het ware als een derde strategie (naast het ruimtelijke reizen en de gesprekken) – reizigers naar het verleden kan terugvoeren.[563] Bij monde van Marcel Proust stelt de schrijver dat 'kunst een verloren tijd kan opwekken' (125) en bewaren. Hij beschrijft dan ook hoe 'de lectuur van Roth en Zweig hem in zijn hotel kan 'mee[slepen] in hun tijd' (48) – 'ik zie het allemaal voor mij in mijn Oostendse kamer' (49). Wandelend met Claus' *De verwondering* (1962) in de hand kan de schrijver haast werkelijk, in gedachten, door de tijd reizen: 'Ik zie de jonge Claus voor mij, de zes verdiepingen opklimmend langs de trappen naar zijn kamer.' (198)[564]

[563] Het spreekt evenwel voor zich dat voor de verhalen van de gesprekspartners de idee van literatuur een belangrijke rol speelt.

[564] Van het Hôtel de Londres, waar de beginscène van *De verwondering* zich afspeelt. Ik kom op de rol van literatuur in *Kamer in Oostende* bij de bespreking van mijn laatste dimensie nog terug.

Er zijn nog heel wat andere manieren waarop het bezoek van een bepaalde locatie een terugreizen in de (bovenpersoonlijke) tijd met zich kan meebrengen. Een interessant voorbeeld is *De val van Bali* (Vanvugt 1987). Hoewel de reiziger Van Dedem met zijn reizen wil ontsnappen aan zijn eigen herinneringen, noemt hij tegelijkertijd 'een van de grote attracties van het reizen door Azië [...] het reizen door de tijd' (44). 'In dit werelddeel,' zegt hij, 'ben je op veel plaatsen nog in de middeleeuwen. Of verder terug – tot in de steentijd!' (45) Het hele eiland is bezaaid met 'geschiedkundige herinneringen' (204) en is

> één museum. Van de Tafelhoek tot hier in Boeléleng, van Djembrana naar Karang-Asem, overal staan tempels en tempelachtige gebouwen met een weelderige ornamentiek. Wie na een dagmars door het eiland de ogen sluit, heeft de sensatie van iemand die eindeloze museumgaanderijen heeft doorwandeld. (50)

Meer nog dan aan zijn eigen herinneringen wil Van Dedem dan ook 'ontsnappen aan de twintigste eeuw' (45). Tegelijkertijd wordt net die ontsnappingspoging in het boek geproblematiseerd. De reiziger raakt immers betrokken bij een gewelddadige koloniale expeditie van Nederlandse soldaten, die 'de beschaving van de twintigste eeuw [...] willen vestigen' (189) op het eiland. Het is mede onder impuls van die gebeurtenis dat de reiziger niet anders kan dan concluderen dat 'het gladde gezicht van de moderne tijd' (254), 'de gemechaniseerde twintigste eeuw' waarbij 'de nieuwe tijd [...] krachtig werd ingeluid' (213), tot in Bali doorgedrongen is. In de nasleep hiervan wordt een andere zijde van de 'vergeten'-medaille geïllustreerd: de bloedige Bali-expeditie wordt doodgezwegen. Wanneer blijkt dat ook nog eens cultureel erfgoed uit Bali naar Nederland wordt getransporteerd, concludeert de reiziger: 'In de bewonderende aandacht voor de cultuur van de verre volken zal men de eigen barbarij verhullen. Wanneer het cultuurgoed het museum zou bereiken, zou het vermoedelijk al goed zijn schoongeveegd.' (313)

Het feit dat de reiziger Van Dedem Bali in eerste instantie met de 'steentijd' associeert, wees al vooruit naar de koloniale dimensie van de roman. Het getuigt van een typische westerse blik op de 'primitieve' kolonie. Het beeld van de steentijd werd bijvoorbeeld ook lang met de Papoea's en Nieuw-Guinea geassocieerd (Rutherford 2018). We vinden het niet toevallig ook in het eerder vermelde *Jungle Pimpernel* (1949) van Anthony van Kampen. In Nieuw Guinea, lezen we daar, bevindt zich nog 'het allerlaatste stukje aarde [...] waar het stenen tijdperk nog volledig heerst. En waar je tegenover mensen staat, die eeuwen en eeuwen ten achter zijn met onze beschaving' (105). Daarbij komt dat Nieuw-Guinea een land is waar 'nooit' iets 'verandert' (54). Een pad door de woeste jungle werd hoogstwaarschijnlijk 'duizend jaar geleden al gebruikt' en 'de stammen' zullen het 'over duizend jaar [...] nog gebruiken' (53-53). Dat gebrek aan verandering zou je kunnen verbinden met de eerder beschreven koloniale 'boodschap' in het boek: er moet in (de Nederlandse aanpak en het bestuur van) Nieuw-Guinea wel degelijk iets veranderen.

De bovenpersoonlijke geschiedenis kan ook op een iets 'traditionelere' manier met een specifieke locatie verbonden worden, die minder een figuurlijk reizen in de tijd veronderstelt. Ik doel hier op situaties waarbij de reiziger een voor hem onbekend gebied bezoekt en ter plaatse, via gesprekken met bewoners (bijvoorbeeld gidsfiguren), de geschiedenis van die plaats te weten komt. Dat gegeven zou je bijvoorbeeld in enkele utopische/ dystopische/ satirische reisverhalen uit de verlichting kunnen herkennen, waar de geschiedenis van de ontdekte beschaving vaak de maatschappijkritische dimensie van de roman vormgeeft. In *Krinke Kesmes* (Smeeks 1708) bijvoorbeeld, leert Juan de Posos van de Garbon dat het eiland (net als de wereld) 'zoo oud' is 'als China' (235). Die geschiedenis is vooral relevant in het licht van de godsdienst op Krinke Kesmes. 'Wy geloven niet', zegt de Garbon, 'dat de Weereld voor vijf a ses duisend jaaren zoude geschaapen zijn [...]. Deese Natie aanbad in voortijden de Sonne [...] en haaren Koning, zonder meer andere Goden te kennen.' (127) Het is pas wanneer een Perzisch schip met 'Hebreeuse Bybels, Griexse Testamenten, en Arabische Alkorans' (127) op het eiland arriveert dat er allerlei godsdienttwisten op het eiland ontstonden – net zoals op het contemporaine Europese vasteland. Om die reden werd op Krinke Kesmes ooit beslist slechts 'een Almagtigen God' (127) te vereren.[565]

In de naoorlogse Nederlandstalige literatuur zien we een dergelijke implementatie van de geschiedenis in Jozef Versou's *Nieuwe reis naar Utopia* (1946). De novelle kan als moderne variant van de imaginaire reisverhalen uit de verlichting gelden. De ik-verteller, de Brusselse student Lode Simons, belandt er in een onderaardse wereld, waar hij een socialistische utopische maatschappij 'ontdekt'. Zijn gidsfiguren, 'broeder' Pieter De Cuyper en 'zuster' Martha De Visscher, vertellen uitgebreid over de geschiedenis van de plaats. Zo blijkt dat de bewoners afstammen van 'een secte godsdienstige en sociale dwepers der 16^{e} eeuw: de beruchte Wederdoopers' (20). Op de vlucht voor vervolging en op zoek naar een schuilplaats, vonden zij 'een wonderbare wereld [...], een onmetelijk rijk, diep in de schoot der aarde verborgen' (25) waar ze een 'communistische gemeenschap' (31) vestigden. Nadat door een aardbeving – 'een uiting van Gods toorn' (30) – de band met buitenwereld afgesloten werd, trachtten zij 'tussen de jaren 1550 en 1800' (30) tunnels te bouwen, maar pas in 1824 werd 'de betrekking met de buitenwereld hersteld' (31) – een bekroning van 'de eeuwenlange arbeid' (36). Toen ontdekten ze de kapitalistische buitenwereld, waar 'ter willen van een kleine minderheid [...] millioenen een gruwelijk lot [kenden]' en de mensen, door 'het eeuwigdurend herhalen van 'n paar bewegingen [...] zelf in machines veranderd [werden]' (37).

Eigen aan verhalen zoals die van Smeeks en Versou is dat niet alleen het verleden maar ook de toekomst een (expliciete of impliciete) rol speelt. De idee van utopie en dystopie veronderstelt immers

[565] Een ander, internationaal voorbeeld is Ludvig Holbergs *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (1741). Tijdens Klaas Clims verblijf in de onderaardse stad Potu leert de reiziger bijvoorbeeld dat 'de erflijke opvolging geheele duizend jaaren lang plaats gehad [heeft]' (109), al wijzen 'de Jaarboeken [...] aan, dat de *Potuaners* eens van dien regel van opvolging zijn afgeweken' (109), toen de 'Wijsgeer' Rabaku (110) aan de macht kwam – een weinig succesvolle regeringsperiode. Op parodistische wijze blijkt dus het adagium 'dat een Staat gelukkig is daar Wijsgeren aan 't roer zitten' (110) niet te kloppen.

vaak een nadenken over de potentiële toekomst van de mensheid. In *Nieuwe reis naar Utopia* verschillen Simons en de communisten daarover van mening. In tegenstelling tot de bewoners van de ondergrondse wereld, die menen dat 'de arbeiders' zich 'door de omverwerping' van de bourgeoisie 'uit hun slavernij zullen verlossen' (84), stelt de student dat de moderne kapitalistische maatschappij op weg is naar 'de hooge trap van beschaving' (78), waarbij verdere vooruitgang in de techniek de mens zal verlossen van 'de vernederende dwang' van arbeid (76). 'Stellen jullie zich voor', zegt hij tegen De Cuyper en De Visscher, 'hoe er onze maatschappij dan zal uitzien. Enkele arbeiders zullen volstaan om een gansche fabriek aan de gang te houden.' (76-77) Hoewel Versou zelf, getuige het voorwoord, meer sympathie voelt voor het socialistische standpunt, laten de reiziger en de bewoners het antwoord in het midden: 'De toekomst zal ons leeren wie gelijk heeft.' (84)

Ook in tijdreisverhalen naar de toekomst worden geschiedkundige achtergronden van een beschaving met het denken over de toekomst gecombineerd. Een tijdreiziger die in de toekomst belandt, komt in principe te weten hoe het temporeel interval tussen het heden van de reiziger en de geschetste toekomst zich ontwikkeld heeft. In Frans Buyens' *Na ons de monsters* (1957) bijvoorbeeld, leert Hoera Boera – die toepasselijk ook 'Burger 1956' genoemd wordt – hoe een 'preventieve [atoom]oorlog' (21) van kapitalisten de aarde vernietigd heeft en radioactief heeft gemaakt:

> Het was een volmaakte blitzkrieg. In één uur tijds werd heel Rusland, en een groot gedeelte van China van de kaart geveegd. Waterstofbommen ontploften op alle belangrijke Europese steden [...]. En om zeker te zijn werd een tweede reeks intercontinentale atoomraketten afgevuurd op Moskou, Leningrad, op de Oeral [...]. Eerst dan was de vrede mogelijk een waarachtige vrede, zonder vrees, een vrede met toekomst. (21-22)

Paradoxaal genoeg zou je net bij zo'n toekomstsetting opnieuw van herinneringsplaatsen kunnen spreken, plaatsen waar het verleden (lees: het heden van de reiziger) zichtbaar wordt. Hoera Boera zelf zou je als zo'n overblijfsel uit 'de Oude Wereld' (15) kunnen zien, een restant dat op het aardoppervlak door een 'Opzoekingsploeg' gevonden wordt. Een nadrukkelijke toekomstige herinneringsplaats is 'the Palace of Green Porcelain', een vervallen natuurhistorisch museum binnen 'the ruins of some latter-day South-Kensington' (68) dat de Tijdreiziger in Wells' *The Time Machine* (1895) in de toekomst aantreft. De temporalisering van de toekomstige ruimte vinden we voorts in een toekomstverhaal als 'Exploten in Francia', dat opgenomen is in Sybren Polets roman *Xpertise* (1978). Een groepje 'ontdekkingsreizigers' reist er door een postapocalyptisch 'Francia', het voormalige Frankrijk. Als een vorm van 'archeologie van de toekomst' (72) zoeken ze daarbij in de aarde naar overblijfselen van vroeger. 'Dit is het doel van onze ontdekkingsreizen en vindtochten', lezen we. 'Delven in de historie die letterlijk weer onze toekomst zal zijn' (69).

De implementatie van de bovenpersoonlijke geschiedenis hoeft echter niet noodzakelijk met een specifieke locatie in het boek verweven te worden, maar kan op allerlei manieren gebeuren. De misschien wel meest intrigerende verbinding tussen reizen, ruimte en geschiedenis vinden we in een roman van Andreas Burnier, getiteld *De reis naar Kíthira* (1976) – een boek dat ik hier wat uitgebreider

wil behandelen. Zoals ik reeds in mijn reishoofdstuk aangaf, is het een raamvertelling waarin sprake is van reismultipliciteit. In de openingsscène vertelt de ik-verteller hoe hij/zij zich samen met een zekere Audrey 'sinds enkele jaren aan boord van een zinkend schip' (7) bevindt 'dat rollend en stampend bezig is ten onder te gaan boven het verzonken Atlantis, even ten westen van Ierland' (7). We lezen hoe het duo gered wordt, met een 'reddingssloep [...] naar een merkwaardig feestschip' (8) wordt gebracht en uiteindelijk de bestemming New York bereikt. Toch vraagt de verteller zich af: 'Audrey, waarom kon ik niet verder komen dan een schipbreuk?' (9) Het is om dat te 'begrijpen' (9) dat ze aan de reisgenoot 'alles vertel[t] wat ik schreef, wat ik niet schreef, wat ik had willen schrijven' (9).[566]

Alvorens die (drie) vertellingen kunnen geïnterpreteerd worden, is het belangrijk de temporele dimensie van de roman toe te lichten. Centraal in *De reis naar Kíthira* staat namelijk dat wat de roman 'de ontwikkeling van het menselijke bewustzijn in de tijd' (129) noemt. Over de vertellingen heen creëert het boek een beeld van de evolutie van het menselijke denken, dat in een drietal fasen verloopt:

- De eerste is de 'pre-Helleense' (38) fase. Die speelt zich af vóór 600 voor Christus en kan geassocieerd worden met de 'Myceens-Minoïsche beschaving, de oude Egyptische beschaving, de beschaving van het Tweestromenland' (38). Het denken wordt gekenmerkt door de 'goddelijke, geopenbaarde wijsheid, door de priesters het volk verkondigd' (10). Ze wordt ook omschreven als 'het ziende denken' (38), als de 'mysteriewijsheid' (10), als de 'imaginatieve wijsheid' (16), die gepaard gaat met een 'geopenbaarde beeldentaal' (10). Kenmerkend voor dit 'cultuurtijdperk' (38) is ook de afwezigheid van het dominante 'masculinisme' (38): het betreft veeleer het 'oudere, vrouwelijke wijsheidsideaal' (146).
- De tweede fase is het tijdperk van de 'filosofische traditie' (147). Het goddelijke denken wordt daarbij getransformeerd tot een meer 'aards' (10) gedachtesysteem; het vrouwelijke denken maakt plaats voor een dominant 'masculinisme' (38), voor een 'mannenbewustzijn' (147). Dat 'afdalingsproces van het denken' (16) wordt ingezet bij Plato, die het 'zelfstandige, vrije denken' (10) verkondigt, maar ook de idee van de Staat in zijn filosofie implementeert (de staat is 'the soul writ large' (15)). Plato's filosofie raakt over de eeuwen heen echter gecorrumpeerd: hij wordt alsmaar 'abstracter, sterieler, doodser' (147) en de idee van de staat leidt tot de 'gerobotiseerde samenleving[en]' (25) van het 'staatssocialisme' (7). Die aardse fase en ontwikkeling wordt tevens geassocieerd met Charles Darwin (de man die 'de mensheid aan haar dierlijkheid tracht[te] te ketenen' (29)), Karl Marx (die 'de Staatsdictatuur' (28) predikte en 'de mensheid [trachtte] te ketenen aan haar afgunst op anderen en haar onverzadigbare begeerte naar materie' (29)) en Sigmund Freud (die 'de vernieuwingskrachten van de mensheid [trachtte] te ketenen aan de

[566] Het motief van de crash versterkt hier dus de spanning tussen stilstand en beweging. Enerzijds creëert het een bruuske stilstand – een stilstand die de reiziger wil doorbreken. Anderzijds krijgt het zinkende schip ook een dynamische bijklank, die je zou kunnen verbinden met de beweging-zonder-stilstand die door de aaneenschakeling van vertellingen/reizen zal worden opgeroepen.

voortplanting van het seksuele genot', 29). De roman beschrijft dat 'afdalingsproces van het denken' (16) als een 'afdaling in de onderwereld', een 'tocht door *Hecate's County*' (38) die als metafoor nog belangrijk zal blijken.

- De roman beschouwt dat tweede, 'duistere tijdperk' (38) als een 'noodzakelijke fase in de evolutie van het menselijke bewustzijn' (15), maar richt het oog desalniettemin op een potentiële derde, toekomstige fase. Die combineert de eerste en de tweede fase en brengt zo 'verlossing' (38; 154). Het is een 'wedergeboorte' (15) waarbij het beeldende en vrouwelijke van de eerste fase gecombineerd worden met het 'eigen denken' (10) uit de tweede fase – 'het nieuwe, lichte tijdperk, waarin wij autonoom en toch beeldend en wijs zullen kunnen denken' (16). Door de terugkeer naar het vrouwelijke krijgt het boek een feministische bijklank, omdat het einde wordt verkondigd van 'het abstracte mannengewauwel, het herengeleuter waarbij iedere persoonlijke betrokkenheid en aansprakelijkheid overbodig is' (156). Met het oog op de vereniging van 'polariteiten' (12) en de zoektocht naar een evenwicht, kant de roman zich echter ook tegen de extreme 'bestrijdsters van het masculinisme' (122). Die worden op 'polaire' (122) wijze gedreven door een 'dolle vernietigingswoede jegens ongeboren kinderen' (abortus) of 'de geïndividualiseerde cultuur' (122)

Interessant voor deze generische dimensie is dat Burniers roman die temporele, 'verticale' beweging nadrukkelijk uitwerkt aan de hand van en weerspiegelt in het 'horizontale' reizen door de ruimte (39). 'Er moet', zo lezen we, 'worden gereisd van oost naar west, van noord naar zuid, van west naar oost, om wat eigenlijk verticale processen zijn duidelijk te maken.' (39) Dat gebeurt in het bijzonder in het middelste verhaal, waarin een 'imaginatieve reis van een wijze halfgod [Trophonios] van oost naar west' (129) centraal staat.

Aan het begin van die vertelling ontmoeten we 'de godinnen I en A' (17). Als vrouwelijke goden kunnen ze gelieerd worden aan de eerste fase, al dragen ze tegelijkertijd reeds de kiem van de tweede en derde fase in zich. Niet alleen zijn het 'chtonische' goden, wat betekent 'tot de aarde of de onderwereld behorend' (34); het duo symboliseert ook de spanning tussen de individuele vrijheid en de staat. Dat wordt duidelijk wanneer de twee een oplossing zoeken voor 'de chaotische toestanden die op aarde zijn ontstaan' (22): terwijl Godin A koste wat het kost de 'vrije individualiteit' van de mens, 'haar vermogen tot zelfstandig denken en tot in vrijheid autonoom handelen' wil 'ontnemen' (22; vgl. de ontwikkeling in fase 2), kant Godin I zich tegen de 'staatsbureaucratieën' (27) en wil ze de 'kiemen [...] leggen voor een metamorfose van de Staat, zodat de mensen zich in geestelijke vrijheid verder kunnen ontwikkelen' (27; vgl. fase 3).

Godin I stuurt 'Vader Trophonios' (19), het menselijk 'spiegelbeeld' (37) van de mythologisch-chtonische halfgod, op pad om haar doel te bewerkstelligen. Hoewel Trophonios' boodschap vooruitwijst naar de derde fase, weerklinkt in zijn reis vooral de eerder beschreven tweede fase.

Enerzijds wordt Trophonios op zijn tocht naar het 'aardse' westen zelf geconfronteerd met staatsdictaturen. Hij reist naar China, waar Kat Kalender (Mao Zedong!) 'eenheidsdenken' (52) en 'massificatie' (51) predikt, zijn volk 'hersenspoel[t]' (46) en wil 'unificeren tot één mensenmassa' met 'zíjn gedachten, gevoelens en begeerten' (51). En hij komt in aanraking met het communisme in de Sovjet-Unie, waar hij wordt gevangengenomen en pas vrijgelaten wordt als hij duidelijk maakt dat hij de staatsideologie omarmt. Anderzijds daalt Trophonios in de kelder van een fabriek in Duitsland letterlijk af naar de onderwereld, waar hij 'in de duistere schemer' (93) de drie schimmen van Darwin, Marx en Freud ontmoet. 'Een nieuwe tijd breekt aan,' zegt hij hen, 'waarin uw woorden uw kracht zullen verliezen' (97).

De plaats van die transformatie is Amerika, het eindpunt van Trophonios' reis. Het is het 'rijk' dat zijn 'ondergang' (97) tegemoet snelt – denk aan Atlantis! – en aldus 'gemetamorfoseerd' (97) zal worden. Niet toevallig heeft Trophonios in New York afgesproken met een groep feministen, waar ogenschijnlijk ook de ik-verteller en Audrey deel van uitmaken. Trophonios slaagt echter niet in zijn missie – of, anders verwoord, de vertelling wordt niet afgemaakt, kent een 'abortie[f] einde' (152). De schrijfster, die onder een mannelijk pseudoniem schrijft, meent immers dat ze zelf 'geheel [...] doortrokken' is van de 'masculinistische cultuur' (155) en dan 'kun je er beter het zwijgen toe doen' (156).[567] De roman zelf, met het imaginatieve verhaal van Trophonios, kan tegelijkertijd in zijn geheel wel beschouwd worden als aanzet voor de beeldende, derde fase.

Een dergelijke brede blik op de menselijke geschiedenis vinden we ook in tijdreisverhalen als *De steen* (Polet 1957) en *Het vloekhout* (De Boose 2018). In zulke romans volgen we immers via de opeenstapeling van verschillende tijdlagen, de wereld over een lange periode. Daardoor wordt de spanning tussen de continuïteit van de geschiedenis en het veranderen van de tijd geïntensifieerd. In Polets roman is de steen in de loop der tijden in heel wat 'steden' geweest, maar hij merkt daarbij dat 'het stadsleven' heel snel kan 'veranderen': 'Wat vroeger voor fout gold was nu goed en wat nu wel mocht mocht toen niet. En dáárvoor weer wèl.' (17) Wanneer hij in de Gouden Eeuw belandt, verbaast hij zich over het uiterlijk van mannen en vrouwen – 'prachtig geborduurde kostuums met witte deftige gezichten' (74); 'op het hoofd een zwierige hallelujahoed' (75). Hij noemt het 'een heel verschil met

[567] De roman bevat nog twee andere vertellingen, die eveneens vroegtijdig afgebroken worden en waarin de relatie tussen het reizen en de geschiedenis tot uiting komt. Dat laatste gebeurt in beperkte mate in het eerste, korte essay over Plato, waarin de beschreven temporele evolutie een eerste keer (deels) wordt toegelicht. Daarbij refereert het aan 'Plato's treurige reizen naar de Siciliaanse tirannen' (15). Sterker is de echo in de derde vertelling, die de 'omgekeerde' (129) reis van het tweede deel genoemd wordt. In die vertelling woont de Nederlander Frank Beerenburg een bewerking bij van Marlowes toneelstuk *Dr. Faustus*, waarin Faustus de Griekse Helena begeert. Helena was een 'chtonische godin' (154) uit de 'pre-Helleense, Myceens-Minoïsche tijd' (154) (vgl. de eerste fase) die na de roof door Paris en in de (masculiene) Trojaanse oorlog haar 'goddelijkheid' (155) verloor (vgl. de tweede fase). Na het zien van dat toneelstuk beslist Frank met de invalide Audrey, op wie hij verliefd is, naar Kíthira te reizen, een eiland 'waar in elk geval een [...] vrouwwaardige cultuur' (129) bestond en waar Audrey misschien 'weer zou kunnen leren lopen' (151) (vgl. de vrouwenemancipatie in de derde fase).

honderd, honderdtwintig jaar geleden' (74). Niettegenstaande die klemtoon op verandering wordt in de vertelling echter ook benadrukt dat de lang levende steen veel meer kans heeft op 'déjà-vu'-gevoelens:

> Diezelfde steen leed aan het dezjavu: hij had alles al gezien. Zo gek kon men het niet bedenken of hij had het gezien en gehoord, gehoord of meegemaakt. [...] Dat is nu juist het verschil tussen het dezjavu bij mensen en bij stenen. Een mens *kan* eenvoudig niet alles meegemaakt hebben, het meeste heeft hij van zijn vader en grootvader. [...] Een steen die duizenden, duizenden jaren bestaat is allerminst een zeldzaamheid [...]. Daar komt nog bij, dat een steen zoniet een ijzeren dan toch zeker een stenen geheugen bezit en wat eenmaal in steen is vastgelegd, komt er nimmer meer uit. (75-76)

In *Het vloekhout* verandert het stuk hout zelf in de loop der jaren: van de olijfboom waaronder Maria verkracht wordt over het vloekhout waaraan Jezus gekruisigd wordt tot een icoon van Maria. Tijdens zijn 'reizen in de tijd' (78) komt hij tegelijkertijd voortdurend met eenzelfde kwestie in aanraking: de dood. Om te beginnen is er het steeds terugkerende gewelddadige optreden van de mens in de geschiedenis. 'De mensheid', lezen we, 'houdt niet op zichzelf te vernietigen, heruit te vinden en opnieuw te vernietigen, keer op keer, ingegeven door een doffe drang naar sloop en dood.' (161) Niet zelden gaat het om oorlogen waaruit een bepaalde visie op en een zeker geloof in de toekomst naar voren wordt geschoven, zoals bij de religieuze, 'heilige oorlog' (60). 'Telkens staat er uit het puin iemand op die de anderen een nieuwe toekomst voorliegt' (161), stelt het stuk hout. 'Misschien', bedenkt hij zich

> komt er ooit wel een dag waarop de mens zijn lange tocht door het grillige bergland van de geschiedenis eindelijk achter de rug heeft en op een plek terechtkomt die ik [...] het beloofde land zou willen noemen, een oord waar geen kruisigingen, brandstichtingen, oorlogen en aanslagen plaatsvinden. (212)

Aansluitend bij dat thema van de dood merkt het stuk hout ook dat de mens vaak nadenkt over de spanning tussen sterfelijkheid en eeuwigheid en, in bredere zin, de tijd – een idee die ook via het 'eeuwige', onsterfelijke vloekhout in het boek aanwezig is.[568] Wanneer de protagonist in de vroegmoderne periode bij enkele 'mohammedaanse leerlingen' (89) terechtkomt, hoort hij hen bijvoorbeeld discussiëren en reflecteren: 'Vrienden, wat doen wij met de tijd? Hij speelt een vreemd spel met ons, nietwaar. Ik vraag me elk moment van mijn leven af: is de wereld waarin wij dwalen eeuwig of niet?' (96)

Dergelijke reflecties brengen me bij een voorlaatste punt wat de bovenpersoonlijke geschiedenis betreft. De implementatie van de macro-tijd kan in imaginaire reisverhalen namelijk ook gestalte krijgen in algemene reflecties over 'de' geschiedenis. Behalve eerder genoemde beschouwingen over de tijd en de geschiedenis als een proces van verandering, kunnen in ieder geval twee spanningsvelden met zulke reflecties geassocieerd worden. Het eerste heeft betrekking op de spanning tussen een logische, verklaarbare, doelgerichte geschiedenis – die je vanuit een negatievere invalshoek ook deterministisch

[568] Ook het vloekhout zelf reflecteert over zijn eigen (on)sterfelijke status: 'Na het vertrek van de barbaren [...] was ik ervan overtuigd dat ik snel zou doodgaan. Ik dacht lang na over hoe ik dood kon gaan, over wat dood zijn voor mij betekent. Bij een mens en een dier is het duidelijk, maar bij een ding?' (77)

zou kunnen noemen – en een chaotische geschiedenis die geregeerd wordt door toeval. Reflecties daarover zagen we reeds eerder in dit proefschrift: in Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* (1959), met de 'geschiedenis' en 'anti-geschiedenis'; bij de tijdreiziger in Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010); bij de logische dan wel onverklaarbare Napoleonvlucht in Leon de Winters *La Place de la Bastille* (1981)...

Het blijkt bijvoorbeeld ook uit citaten als die in Cees Nootebooms *Allerzielen* (1998): 'Wat hem fascineerde aan het idee van geschiedenis was de chemische verbinding van noodlot, toeval en bedoeling.' (16) Of: 'Thuislozen, daklozen, junks, zwervers, schreeuwers [...]. Tijd, als iets in die levens was afgeschaft, was het dat wel. Niet de duistere of lichte tijd van dag en nacht, maar de bedachte tijd van doel en richting. Tijd die ergens heen ging, bestond in deze levens niet meer.' (27) Een ander voorbeeld is Marnix Gijsens *De vleespotten van Egypte* (1952). In het boek onderneemt de historicus(!) Robijns een reis naar de Verenigde Staten. Hij reflecteert regelmatig over de geschiedenis, en meent dat 'alles in de wereld [...] een zin en een doel [heeft]' (67). Het adagium '*toujours l'imprévisible arrive*' (80) is volgens hem op de geschiedenis niet van toepassing. Zijn reisgenoot Andreas, die 'teert' op zijn rijke 'verleden' (34), gaat daar niet helemaal mee akkoord. Hij wil door een zelfgekozen zelfmoord in de Verenigde Staten immers aan die Voorzienigheid ontsnappen. Bovendien meent hij dat Robijns in zijn historisch onderzoek steeds 'zoekt naar een waarheid' die 'niet te bereiken is [...]. Dat laat je toe te fantaseren. Rampzalig de dag toen men heeft verkondigd dat de geschiedenis een vak was, een wetenschap, terwijl zij in feite thuishoort in de kunsten van zieners en waarzeggers' (34).

Die laatste reflectie brengt me bij een tweede, verwant spanningsveld: de idee van de objectieve, feitelijke geschiedenis tegenover de geschiedenis die (vanuit het heden) subjectief en fictief geconstrueerd wordt, als was het een verhaal. Ook dat zagen we al bij *La Place de la Bastille* (De Winter 1981) en, meer indirect, *De val van Bali* (Vanvugt 1987). In Nootebooms *Allerzielen* (1998) vinden we in de vriendengroep van Arthur ook een historicus, Elik Oranje. Die meent dat in iedere 'geschiedschrijving' het 'fictionele element' (190) aanwezig is: aansluitend bij het niet-achterhaalbare verleden is de geschiedenis 'een studie die de waarheid zoekt en dan toch weer in een constructie terechtkomt die een leugen wordt' (344). Dat is zeker zo wanneer de geschiedkundige met 'een gat in de tijd' (235) geconfronteerd wordt: hij vult de temporele leemte op, net zoals het spatiale gat van het Berlijnse niemandsland geleidelijk aan wordt opgevuld. Ook in Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010) staat de spanning tussen de feitelijke geschiedenis en 'de mythe' centraal. De tijdreiziger Joe, die naar Jezus' tijd gereisd is om 'de feiten achter de mythe bloot[te]leggen' (64), merkt immers vooral dat fictieve verhalen de stuwende kracht van de geschiedenis zijn: zo is Judas' verraad 'pure mythologie' die achteraf 'verzonnen' is 'door zijn teleurgestelde volgelingen' (126). Joe heeft zich dus 'laten misleiden door dezelfde mythologie die [hij] had moeten ontmaskeren' (126).[569]

[569] Vgl. Pierrart (2017c).

De spanning tussen een objectieve en subjectieve blik op de tijd zagen we, tot slot, op een iets andere manier eveneens in de vorige dimensie bij Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991). Daar kwam de wetenschappelijke kloktijd tegenover de subjectieve, persoonlijke tijdsbeleving te staan. Ook reflecties over die spanning kom je in imaginaire reisverhalen tegen. In Stephan Enters *Grip* (2011), bijvoorbeeld, dat ik later nog behandel, merkt een van de personages op 'dat wanneer je twee geleefde dagen van twee mensen naast elkaar legde, zou blijken dat beide ervaringen weliswaar volgens de klok dezelfde vierentwintig uur hadden geduurd maar in de psyché zou zich iets volkomen anders hebben afgespeeld' (36). De spanning kan in imaginaire reisverhalen ook wat meer indirect opgeroepen worden, doordat bijvoorbeeld nadrukkelijk het motief van de (stilgezette, kapotte, verdwenen...) klok met de herinnering gecombineerd wordt.

Er is één verschijningsvorm van de tijd waarop ik tot nu toe slechts indirect, via voorbeelden als *Allerzielen* (1998) en *Het vloekhout* (2018), gealludeerd heb: de tijdloosheid. In de eerste plaats wordt de idee van tijdloosheid vooral geassocieerd met datgene wat de menselijke, sterfelijke tijd overstijgt. Wanneer Koen Peeters in *Kamer in Oostende* (2019) de dood van de architect Gaston Eysselinck beschrijft, zegt hij niet toevallig: 'Op 6 december 1953 stapte hij uit de tijd.' (217) Op een 'positievere' manier wordt een zekere vorm van tijdloosheid ook gesuggereerd door de idee van de eeuwigheid, die de menselijke, temporele begrenzing tenietdoet.

Het hoeft niet te verbazen dat vooral bij reizen die voeren naar een of andere helse plek of het hiernamaals, de bestemming een 'tijdloos' karakter heeft – of dat in ieder geval gesuggereerd wordt dat de 'tijd' even stilstaat. Een naoorlogs voorbeeld daarvan is Kamiel Vanholes *Bea* (2006), een boek dat een goede overgang vormt naar de volgende invalshoek. In de roman belandt de tiener Bea na (tijdens?) een 'appelflauwte' (220) in de ondergrondse 'rioolkanalen' (95) van de stad waar ze woont. Die 'catacomben' (73) nemen de vorm aan van het dodenrijk. Wanneer Bea aan een van de bewoners vraagt 'wanneer' hij gestorven is, antwoordt die: 'Wanneer? Ik begrijp dat woord niet. [...] Hier is geen tijd.' (176).

Bea laat echter ook zien dat de tijdloosheid van het dodenrijk – zeker in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur – niet noodzakelijk tot een algemene afwezigheid van tijd en temporalisering van de ruimte leidt – integendeel. Als een moderne Orpheus gaat Bea in het dodenrijk immers op zoek naar 'Hemmekes', haar beste vriend die door haar pestgedrag zelfmoord gepleegd heeft. Het dodenrijk wordt spatiaal-temporeel beschreven als 'een gigantisch geheugen', waarbij de labyrintische gangen 'een soort hersenkronkels' (201) zijn en waarbij de uitgang te vinden is in 'de kamer van het verleden' (154).[570] In tegenstelling tot Orfeus moet Bea, als ze 'verlost' wil worden, wel degelijk 'omkijken',

[570] Vgl. tevens, wat de temporalisering van de ruimte betreft, hoe een van de personages 'dol [was] op [...] plekken die het verleden voelbaar maakten. [...] Zijn geliefde plekken hadden uitsluitend met zijn eigen, intieme verleden te maken, nooit met iets dat tot de geschiedenisboeken was gaan behoren. Zo vormde de galerij van de Muntschouwburg voor altijd de plaats waar hij met zijn eerste meisje had staan zoenen, achter een van die kolossale witte zuilen.' (89)

‘terugblikken’, in het ‘geheugen duiken’ (203) – lees: ze moet het verlies van Hemmekes onder ogen komen en zo verwerken. Na haar tocht voelt ze zich dan ook ‘op een geheimzinnige manier verfrist’ omdat ‘het nijpende gevoel van verlies [...] op de een of andere manier hanteerbaarder’ was geworden (220).

4.3. De reis als persoonlijke herinnering

Zowel Vanholes roman *Bea* als heel wat andere tekstanalyses uit dit proefschrift wezen reeds op de prominente aanwezigheid van (herinneringen aan) het persoonlijke verleden in naoorlogse reisfictie. Dat verleden, dat ik in wat volgt wil verkennen, is voor de naoorlogse Nederlandstalige literatuur nog belangrijker dan de bovenpersoonlijke geschiedenis. Aansluitend bij wat ik in eerdere dimensies schreef, gaat het vooral om romans waarbij de beweegreden gerelateerd is aan het persoonlijke verleden van de reiziger en waarbij, vanuit die aanzet, de beweging door de ruimte gepaard gaat met bewegingen in de tijd, i.e. terugblikken/ herinneringen die in het reisverslag ingelast worden.

Ik begin opnieuw bij de bereisde wereld als (een verzameling van) herinneringsplaats(en). Op een persoonlijk niveau is die voor het naoorlogse, Nederlandstalige reisverhaal zoals gezegd nog belangrijker. Er zijn immers talloze teksten waarin reizigers terugkeren naar een plaats die op een of andere manier aan hun eigen verleden gelieerd is. Niet zelden gaat het om de locatie waar ze in hun jeugd zijn opgegroeid.[571] Een letterlijk-spatiale terugkeer en een figuurlijk-temporele terugkeer gaan daarbij hand in hand. De locaties (alsook de bewoners en de reisgebeurtenissen ter plaatse) bieden triggers voor herinneringen aan vroeger. In het verlengde Poulets *espace proustien* kunnen de herinneringen ook een verleden weerspiegelen – zo je wil in stand houden of ‘verlevendigen’ – dat niet langer in het heden zichtbaar is. Als het om een vroeger gaat dat als gelukzaliger wordt beschouwd dan het heden,[572] brengt dat gevoelens als nostalgie en melancholie met zich mee: de reis als terugkeer kan dan een poging zijn dat gelukzalige verleden terug te vinden. Naast die thematiek van het verloren verleden kan de terugkeerreis ook gepaard gaan met een zoektocht naar inzicht in het persoonlijke verleden of naar identitaire wortels. Indien het verleden van een meer negatieve (traumatische) aard is, kan de reis ook gelezen worden als een poging om in het reine te komen met die geschiedenis. Zulke traumatische gebeurtenissen kunnen er dan voor zorgen dat men zijn herinneringen en verleden het liefst vergeet.

[571] Je zou dat tot op zekere hoogte kunnen verbinden met het klassieke motief van de *nostos* – een term die etymologisch verwant is aan het begrip nostalgie – zoals dat in Homeros’ *Odyssee* verschijnt en een moderne gestalte krijgt bij onder meer James Joyce. Vgl. in dat verband: Stout (1983, 65-66).
[572] Denk in dat verband ook aan de band tussen het dynamische en het jeugdige, die ik aan het einde van de vorige dimensie toelichtte.

Het procedé van de 'reis als terugkeer' werd al door enkele literatuurwetenschappers bestudeerd, zij het dan uitsluitend in relatie tot één specifiek type reisverhaal: diasporische verhalen, waartoe postkoloniale en migratieromans behoren.[573] Zogenaamde 'narratives of return' combineren, aldus de onderzoekers in kwestie, 'actual journeys to the homeland' met een 'imaginative return through memory' (Ireland 2004, 24; vgl. Ravi 2018, 66; Dobozy 2015).[574] De reis getuigt daarbij vaak van een zeker 'homing desire' (Brah in: Ravi 2018, 66): de 'physical return journey' wordt een metafoor voor 'the quest for cultural and ancestral knowledge' die de complexe (diasporische) identiteit van de reiziger vormgeven – al dan niet in combinatie met een aandacht voor traumatische herinneringen (Thompson 2014, 44). Het voormalige thuisland kan echter 'never correspond to the place(s) left behind in the memory' en ook de reiziger zelf is in de loop der jaren veranderd of verwesterd (Ravi 2018, 66).

Binnen de studie van de naoorlogse, Nederlandstalige non-fictie werden zulke 'return travel narratives' reeds bestudeerd door Sarah de Mul, in de in de inleiding vermelde studie *Colonial Memory* (2011). De Mul analyseert in het bijzonder drie non-fictionele, postkoloniale reisteksten waarin vrouwen terugreizen naar hun land van origine: Aya Zikkens *Terug naar de atlasvlinder* (1981), Marion Bloems *Muggen Mensen Olifanten* (1995)[575] en het Britse *African Laughter* (Doris Lessing 1992).[576] Ze concludeert daarbij onder meer dat 'one's desire for the past (and memory and travel as manifestations of this desire) is not [...] an individual, isolated affair', maar 'emerges in collaboration with, and against, official memories and narratives of colonialism' (124) – een verwevenheid van persoonlijke en maatschappelijke geschiedenis, zo je wil.

Eerder in dat proefschrift zagen we al enkele van dergelijke diasporische terugreizen uit de naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisliteratuur. Zo was er Margaretha Fergusons *Angst op Java* (1991), waarin Anna terugkeerde naar haar geboorteland Java. De reis werd een terugkeer naar en een onder ogen komen van haar persoonlijke verleden, dat sterk interageerde met de bovenpersoonlijke koloniale geschiedenis van Indonesië – getuige Anna's gevangenschap in het Jappenkamp.[577] Al in de

[573] In zijn bijdrage 'Le voyage et l'écriture' (1972) noemt Michel Butor 'le retour au pays natal' (11) als een van de vele types reizen die er bestaan en die hij niet noodzakelijk met literatuur verbindt. Hij geeft dan ook geen concrete literaire voorbeelden: 'Il s'agit d'un thème romantique essentiel [...]. Il est bien entendu que le jeune homme qui a quitté son village pour Paris a adopté cette ville comme domicile. Il veut y revenir. C'est là qu'il a laissé ses possessions, ses droits. Il déclare qu'il appartient à Paris. Mais un jour il part à la recherche de lui-même, de cet ancien visage abandonné, travesti, caché, trahi.' (11) Butor verwijst wel naar de postkoloniale (migratie)context, waarbij bijvoorbeeld 'les descendants' van migranten 'voudront visiter le pays d'origine, renouer ces liens si douloureusement tranchés' (11).

[574] De term 'narratives of return' wordt niet zelden ook breder gebruikt voor postkoloniale teksten waarin louter een figuurlijke terugkeer naar vroeger aanwezig is (en dus geen spatiale reis). Zie in dat verband onder meer: Ireland (2004); Thompson (2014); Antònia Oliver-Rotger (red.) (2015).

[575] In het geval van *Muggen Mensen Olifanten* omvatten de verhalen eerder 'roots-reizen', aangezien Bloem van de tweede generatie is en dus niet zelf op Nederlands-Indië opgroeide (vgl. infra).

[576] Ook Bert Paasman (2003, 167) vermeldt het begrip 'terugkeerreizen' met betrekking tot de hedendaagse migrantenliteratuur. Het zijn teksten waarin reizigers van de 'Eerste generatie' terugreizen 'naar het land van herkomst'. Hij geeft evenwel geen concreet voorbeeld.

[577] Vgl.: 'Elke westerling die na de Tweede Wereldoorlog "terug" is in Indonesië draagt het mee op zijn gezicht: hij is op zoek naar wat hij hier heeft beleefd en dat hij heviger, ingrijpender heeft ondergaan dan wat er later ook met hem mag zijn gebeurd.' (83)

openingsscène van de roman worden Anna's herinneringen (die van een erg zintuiglijke en lijfelijke aard zijn) getriggerd. Tijdens haar taxirit van de luchthaven naar het hotel verwondert ze zich niet alleen over het vele 'groen' (10) dat in Jakarta nog steeds aanwezig is; 'een woedend bevel' van een militaire kolonne 'jaagt' ook 'een kramp door [haar] buik. Het lichaam herinnert zich sneller dan het bewustzijn' (9). 'Zo is het op Java', zegt ze wat verderop, 'mijn zintuigen weten het van vroeger: je doet je ogen dicht, maar het zien gaat door.' (32) Ze bezoekt concrete herinneringsplaatsen als het museum en het huis waar ze vroeger woonde, en onder impuls van haar herinneringen 'ontdoe[t]' ze zich 'van [haar] volwassen persoonlijkheid':

> Ik voel, denk, reageer en praat wel maar ik weet niet meer vanuit welke episode in mijn bestaan. Soms val ik nog samen met die bejaarde reizigster uit Nederland [...]. Soms praat en voel ik vanuit het lichaam en de ziel van een tienjarig meisje dat zwoele spelletjes deed met andere tienjarige meisjes [...]. Soms kan ik mij nauwelijks weerhouden het uit te schreeuwen dat Gustaaf dood is. (98)

Tegelijkertijd merkt Anna dat Indonesië veranderd is: 'Dè Javaan bestaat niet – bestaat niet meer' (48), 'Indië is dood, [...] Indonesië leeft' (69). Tina, een van de vrouwen die ze ontmoet en die een afkeer heeft van 'oosterse wijsheid [...] die berustte in de koloniale onderdrukking' (56), is een 'type indonesische vrouw' die in Anna's 'koloniale Indië' niet bestond (55). Ook Anna zelf hoort niet meer thuis in haar geboorteland: 'In Indië ben ik geboren maar Indonesië heeft mij uitgestoten.' (180) Wanneer ze bij het bezoek van haar voormalige huis door de nieuwe bewoner gevraagd wordt of ze 'Indonesië zeker wel erg veranderd [vindt]', antwoordt Anna veelzeggend: 'Ja, en ook niet.' (214)

Een tweede diasporische terugreis was Yasmine Allas' *Een nagelaten verhaal* (2010). In dat boek keerde Torretje terug naar haar geboorteland Somalië, nadat ze er tijdens de burgeroorlog gevlucht was. Ze wil met die reis haar verleden en haar stilaan verdwijnende 'herinneringen' (39) beter 'begrijpen' (40); ze hoopt in Somalië '[zich]zelf', 'innerlijke rust' en een 'thuis' te vinden (39). De reis mondt ook hier uit in een interactie tussen heden en verleden, die vormelijk versterkt wordt doordat de roman wisselt tussen twee verschillende tijdlagen: 2007 (waarin Torretjes reis verhaald wordt) en 1964 (waarin we kennismaken met Torretjes moeder). De protagonist herkent in eerste instantie 'het vliegveld' (9) van de stad Hardoe en 'de kleuren van de grond, de kleuren in de lucht' (11), waardoor de 'herinneringen kwamen [...] in grote regelmaat, als een eresaluut' (11) en er zich 'telkens weer [...] nieuwe beelden [vormden]' die haar naar haar 'verleden trokken' (136). Ze ontdekt echter al snel dat het terugvinden van haar verleden niet zo eenvoudig is. 'De mensen van nu' zijn 'niet meer de Hardoeënaren van drieëntwintig jaar geleden' (166) en 'tussen vervallen huizen' gaat Torretje tevergeefs

> op zoek naar een herkenbare plek, een gebouw, een straat, of juist een persoon die [haar] misschien naar [haar] verleden zou kunnen leiden. [...] Er was niemand die mij het gevoel kon geven dat ik thuis was, in de stad waar ik ooit was geboren, de stad waar mijn moeder begraven lag. (167)

Dat verdwenen verleden vindt enerzijds een verklaringsgrond in de bovenpersoonlijke, gewelddadige geschiedenis van Somalië, die de bewoners liever achter zich laten, vergeten. Anderzijds is Torretje, net

als Fergusons Anna, in de loop der jaren ‘een westerling geworden’ (235). Op een tocht richting ‘de Regenboogstraat’ wordt die spanning tussen het heden en het herinnerde verleden goed geïllustreerd:

> Op weg naar de Regenboogstraat [...] droomde ik in de auto weg naar lawaaierige ezelskarren, naar hobbelende legerjeeps en voortjakkerende gele taxi’s. Moeiteloos laveerde ik er weer tussendoor, blindelings stak ik het kruispunt bij de Doodsakker over, waarna ik mijn armen spreidde om wapperend met al mijn ledematen heuvelafwaarts de Regenboogstraat af te rennen. [...] Ik schrok uit mijn dagdroom op toen Mo de auto tot stilstand bracht aan de kant van een onverharde weg waar het tamelijk druk was. Ik keek nog wat versuft om me heen, maar er was niets wat me bekend voorkwam. ‘Mo, dit is toch niet de Regenboogstraat?’ [...] ‘Dit is de Regenboogstraat,’ antwoordde hij [...]. ‘Luister,’ zei Mo overdreven articulerend. ‘Wij, de mensen van Hardoe, zijn met het echte leven bezig. Dat leven speelt zich af in het hier en nu. Wat vroeger is geweest bestaat voor ons niet meer.’ (131-133)

Slechts helemaal aan het einde van het boek vindt Torretje iets terug van haar verleden, met name wanneer ze haar ouderlijk huis bezoekt. ‘De plotselinge herkenning’, stelt ze, ‘bracht zo veel herinneringen met zich mee dat ik ter plekke besloot ze voor mezelf te houden. Iedereen heeft tenslotte het recht zijn eigen herinneringen te delen met een ander of juist niet’ (228). Hoewel Torretje beseft dat ze enigszins ‘verwijderd’ is ‘geraakt’ van haar ‘geboorteland’ (249), voelt ze zich desalniettemin ook ‘verbonden’ met Somalië: ‘Ik kom hier vandaan, dat kan niemand me ontnemen.’ (248)

Het terugkeerprocedé is dus prominent aanwezig in zulke diasporische verhalen. We zien het echter ook nadrukkelijk in heel wat andere reisromans. Diverse reizigers reizen namelijk terug naar de plaats waar ze zijn opgegroeid, naar plaatsen die gerelateerd zijn aan hun jeugd. Dat blijkt bijvoorbeeld uit J. van de Walles *Wachtend op de dag van morgen* (1959). Thijs van Dijk, die de leiding heeft over een goudmijn in Suriname, keert tijdens zijn ‘verlof’ (6) terug naar zijn thuisland Nederland. Zelf noemt hij zijn reis een zoektocht ‘naar een onherroepelijk verloren jeugd’ (34; vgl. supra). De Nederlandse steden ‘murmel[en]’ weliswaar ‘van het verleden’ (49) en brengen ‘een verblijd herkennen’ van ‘huizen, straten, grachten, kerken gebouwen’ (34) met zich mee; tegelijkertijd heeft de volwassen Thijs het gevoel dat zijn jeugd voorbij is. ‘Ik geloof niet’, stelt hij,

> dat mijn ervaringen uitzonderlijk of ongewoon waren. Ik denk wel, dat andere verlofgangers, die jaren en jaren niet meer in het land van herkomst zijn geweest, soortgelijke ondervingen hadden als ik. Je herkent mensen en plaatsen uit je jeugd. Een verlangen om die verloren jeugd terug te vinden, begint je voelen en denken te beheersen. Soms meen je zelfs dat het weer als vroeger is en toch merk je, dat het vroegere niet meer bestaat. Dat de jeugd voorbij is, dat er alleen een heden is en dat je van dat heden moet maken wat er van te maken valt. (58)

Belangrijk is dat het verleden en de jeugd in de roman nauw verbonden worden met de idee van een (idealistische, zo je wil utopische) toekomst, waarnaar ook de titel van de roman verwijst. Dat sluit aan bij het dynamische karakter van de jeugd, dat ik reeds bij mijn vorige dimensie toelichtte. Thijs noemt zijn herinnerde verleden immers een ‘heerlijke jeugd tussen fanatieke drankbestrijders, anarchisten en socialisten [...] gevuld met idealen en strijd voor een betere wereld, die morgen komen zou’ (20), ‘gevuld met een stralende verwachting van een nieuwe gemeenschap van vrije en gelukkige mensen’ (164).

Wanneer hem de gedachte overvalt om met Dot, de dochter van zijn vroegere jeugdliefde, een nieuwe toekomst uit te bouwen, stelt zijn vriend Tom evenwel:

> In Dot herken je de vrouw die je vroeger kende. Je denkt alles met haar nog een keer te kunnen overdoen. […] Dingen die voorbij zijn, herhalen zich niet. Je kunt ze terugroepen in je herinnering. Maar zoals je je de dingen herinnert waren ze niet. Ze waren altijd anders. [...] Wat geweest is, is niet te achterhalen. Je hebt hoogstens een maatstaf waarmee je het verleden probeert te meten. (143)

De roman creëert ook een spanningsveld tussen Thijs en de mensen die hij op zijn reis ontmoet. In tegenstelling tot de vrienden van zijn generatie heeft Thijs de oorlog niet meegemaakt, omdat hij toen al in het buitenland zat: 'Ik was er niet bij toen de deportaties begonnen. Ik was er niet bij toen de jongens uit de Amsterdamse haven het werk neersmeten. [...] Ik had er alleen maar van gehoord.' (73) Daarnaast komt Thijs ook in contact met naoorlogse jongeren in Nederland, zoals Loon. Die werd 'geboren in de Amsterdamse binnenstad, in nachten van onpeilbaar leed' (134). Door 'de oorlog van de oudere mensen' is diens 'jeugd' werkelijk 'kapot geslagen' (134). Paradoxaal genoeg echter vormen mensen als Loon ook een bewijs van het feit dat het jeugdige 'geloof in de wereld-van-morgen' (185) nog steeds bestaat. 'Er komt iets nieuws', zegt Loon. 'Iets, dat we gaan opbouwen uit het afval, dat jullie nalieten' (157). 'Te midden van die opbouw', concludeert de verteller, 'keerde ik terug naar mijn land en mijn volk, om te treuren over het verlorene [...] terwijl die opbouw, dat nieuwe, dat andere en groeiende land me wonderlijk ging boeien' (185-186).

Op een wat andere manier zien we de terugkeer naar een plaats uit de jeugd in Hubert Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969). De onderwereld die Kasper bezoekt noemt de reiziger de 'voorstad uit zijn jeugd' (17). Hij herkent het (dode) 'spiegelbeeld' van de stad uit 'zijn kinderjaren' (32). Het is, zo lezen we aan het begin, 'een land [...] overwegend uit eigen herinneringen opgebouwd' (14). De herinneringen aan de jeugd worden bij Kasper op diverse momenten getriggerd. Wanneer hij voor het eerst aankomt in de herberg en een tekening op het raam herkent – 'een grensvlak in de tijd, waarachter een ander land begint' (18) – herinnert hij zich een bezoek aan diezelfde herberg met zijn vader, diens 'stem' en 'woorden' zoals die zich in zijn 'kindergeheugen' hadden gevestigd (18). Wanneer hij naar het museum (!) van de stad trekt, 'staarde hij geconcentreerd' zoals 'hij het ook als kind gedaan had' (50). Bovendien ontmoet hij zijn jeugdvriendin Alix én aanschouwt hij op de begraafplaats van de stad een stoet van gestorvenen, met onder anderen 'het vriendinnetje waarmee hij hand in hand voor de allereerste keer naar het volksschooltje in de buurt van zijn kindertijd was gelopen' (101), zijn 'eerste muziekleraar' (102), zijn 'schoolkamerader van vroeger' én 'zijn moeder en zijn vader' (102).

Ook hier is een spanning tussen heden en verleden waarneembaar. 'Sommige dingen', stelt Kasper al aan het begin, 'zouden overeenstemmen met die van weleer [...], andere er tegenovergesteld aan zijn, zodat hij ze niet zou herkennen. Hoe dan ook vertrouwde hij er op, dat hij na verloop van tijd de zin van gelijkenissen en contrasten op het spoor zou komen...' (14) Illustratief voor dat veranderde

heden zijn de ‘havenwerken’ (11) die nadrukkelijk in de onderwereld gaande zijn en waarmee Kasper regelmatig in contact komt. De roman suggereert dat die breuk met het verleden kan verbonden worden met de oorlog, toen de stad uit Kaspers jeugd een ‘bezette stad’ (149) was. Wanneer de reiziger in de haven merkt dat ‘vele vensters van louche cafeetjes [...] spoorloos [waren] verdwenen’, stelt hij: ‘Het was [...] mogelijk, dat het met bominslagen verband hield. Hoe lang was de oorlog reeds voorbij?’ (32) Die oorlog kan ook als een van de verklaringen dienen voor het feit dat Kasper zich zijn verleden niet erg goed herinnert: ‘Het was’ immers ‘een tijd, die men naderhand zo spoedig mogelijk weer heeft vergeten.’ (70)

De (problematische) terugkeer naar het verloren verleden, de herinnering en het vergeten komen samen in Kaspers uiteindelijk doel: hij wil immers zijn verloren geliefde, zijn ‘Euridike’ (145), uit de onderwereld terughalen. Ook zij behoort echter tot een vroeger dat niet meer te achterhalen is: hun relatie ook op de klippen gelopen te zijn, want zij had genoeg gekregen van zijn ‘onvolwassen dweperij’ (145). ‘Of ik het prettig vind of niet’, zegt ze aan Kasper, ‘ik moét mij wel herinneren dat ik een verhouding met je heb gehad. [...] Maar alles wat ik bezit, zou ik er voor over hebben om het te kùnnen vergeten!’ (143)

Zoals *Bea* (Vanhole 2006) al suggereerde, is de hellevaart uitermate geschikt voor een terugkeer naar het verloren verleden: de onderwereld is immers per definitie een voorbije wereld met gestorven (al dan niet door de reiziger verloren) zielen. De inherent-cognitieve dimensie van de hellevaart kan bovendien naadloos verbonden worden met het motief van de herinnering (vgl. Vervaeck 2006, 57). Het hoeft dus niet te verbazen dat ook de hellevaart in Willem Brakmans *Inferno* (1991) gestalte krijgt als een terugkeer naar de jeugd, met een bijzonder klemtoon op de schooltijd. De reis geeft aanleiding tot een melancholisch en ‘intens beleven van wat al voorbij is’ (69). In de buschauffeur die de ik-verteller naar het helse stadje ‘Voorborg’ brengt, herkent die laatste reeds het gezicht van zijn ‘vader, maar ook [...] dat van [z]ijn vroegere onderwijzer’ (50). ‘Het landschap’ van de stad zelf zag eruit ‘als met krijt op een schoolbord getekend’ (164). En de kazerne van de stad, waar de verteller de schim van zijn vader ontmoet,

> leek precies op de Alexanderkazerne uit mijn jeugd en ik snoof weer met genoegen de geur van paarden en stro. Binnen werd dat nog eens bevestigd, want wij betraden een stal zo groot als een gymnastieklokaal, die rook naar een paardekeutel van hetzelfde formaat. Er stonden een paar oude knollen, maar genoeg voor nu en dan een bries en een hinnik, die mij met groot heimwee vervulden. [...] Terwijl we voortliepen merkte ik dat de zalen steeds donkerder werden; in de hoge ramen veranderde het licht in groen, zoals het noodweer in mijn jeugd, dat ik hummend aan zag komen maar dat nooit zijn groenzwarte beloften inloste. Ook de geur veranderde, het was niet langer het Alexanderveld maar de winkel in de Frederik Hendrikstraat waar ik op weg naar school een spanen doosje met miereëieren haalde voor mijn pas gekregen goudvis.
>
> (143 & 145)

Tijd speelt in Brakmans *Inferno* ook op een bovenpersoonlijk niveau een rol. Niet alleen blijken de helbewoners zich een roemrijke ‘Slag om Yperen’ (85) te herinneren (de naam echoot de slag om Ieper tijdens de Eerste Wereldoorlog); door het voorbijschrijden van de tijd is de hel ook in verval geraakt,

tot stilstand gekomen. Illustratief daarvoor is het 'betonneren' (106) van de stad door aannemers tot 'een grauwgrijze torenstad van ontelbare ingemetselde mokkers en wrokkers, een kosmos van stille woede en verzuurde spinnijdigheid' (128).[578] 'Ik kon mij een heimwee best voorstellen', stelt de ik-verteller, 'naar toen het nog loeide en ronkte in de schoorsteen, noodlotslicht over monumentale gebouwen flikkerde en drommen gedoemden, haast bezwijkend onder al die aandacht, een eindeloos einde tegemoet trokken.' (128)

Ook in een andere roman van Brakman, *Een winterreis* (1961), blijkt een van de haltesettings de plaats te zijn waar de melancholische reiziger Wim Akijn opgroeide.[579] Hij doet dat evenwel niet uitsluitend met het oog op zijn eigen verleden maar ook in het licht van het verleden van zijn aftakelende vader. Akijn bezoekt drie (zo je wil, twee) locaties waar ruimte en tijd elkaar raken: Duindorp, de plaats 'waar hij als kind had gespeeld' (39) en waar 'het verleden lag in de dingen, ze hadden het in zich opgezogen en het lag er doorgaans goed verborgen' (44); Zeeland, waar hij en zijn vader regelmatig op vakantie gingen, 'het land uit zijn jeugd [...] waar erg ver en erg lang geleden elkaar raakten' (65); en Hulst, een in Zeeland gelegen 'randgebied' waar een kennis van zijn vader woont en Akijn in gedachten in plaats van vooruit 'precies de andere kant opreed' (87).

Aan de ene kant hoopt Akijn door die plaatsen te bezoeken, door herinneringen op te halen en door in gesprek te gaan met diverse figuren die zijn vader gekend hebben (onder meer Piet Paap, oom Arie en Jan Loof) het avontuurlijke, vitale beeld van zijn vader terug te vinden. In de reflecties van de oude (!)[580] mannen komt dat beeld echter onder druk te staan. Terwijl de ik-verteller zich herinnert hoe zijn vader hem ooit op vakantie uit het water redde, stelt Paap dat Akijns vader 'niet eens [kon] zwemmen' (52). Aan de andere kant hoopt de ik-verteller ook zijn eigen, vroegere zelf te hervinden en via/door zijn vader 'begrepen te worden' (27). 'Wat was ik eigenlijk voor een jongetje in die tijd?' (17) vraagt hij aan het begin van het boek aan zijn vader.[581] Ook het achterhalen van dat persoonlijke verleden

---

[578] De temporaliseringsdimensie wordt in *Inferno* nauw verbonden met de (im)mobiliteitsdialectiek. Vgl. tevens de eindeloze beweging-als-stilstand, die tot uiting komt in het in het diepe werpen van de gebetonneerde zielen: 'Een karaktervast man, Paap, die echter moest ervaren hoe om hem heen steeds meer verziekte en steeds meer transporten, in nacht en nevel, zonder meer het diepe in werden gekeild. Een oplossing die veel weg had overigens van het betonneren, maar dan vertaald in de vrije val, waar bewegingen natuurlijk wel mogelijk waren, alleen niet meer als bewegingen werden ervaren. Hoewel de onbeweeglijkheid als kwelling: jeuk, spierkramp, doorliggen en dergelijke wel erger was, werd de stort in de afgrond hopelozer geacht, daar na het passeren der laatste sterren het karakter van vallen totaal verdween. Dit verdwijnen had tot gevolg dat het "ergens neerkomen", wat iedere val van nature aankleeft, verdween, zodat er niets anders overbleef dan een eindeloos verzinken in zichzelf, van eeuwigheid tot amen. (106)

[579] In zijn *Antieke motieven in de moderne Nederlandse letterkunde* (1982) alludeert Rudi van der Paardt naar aanleiding van Willem Brakmans roman *Come-back* op het belang van 'het thema van de tocht naar het verleden' (64) bij Brakman. Hij werkt dat echter niet verder uit.

[580] Hij spreekt van 'een winterwoud' met 'knoestige stammen van oude mannen' (145). Tegelijkertijd wordt de winter, waaraan de titel van het boek refereert, geassocieerd met de jeugd. Aan het begin van het boek herinnert de ik-verteller zich immers 'dat ik een ruit kapot heb geschoten met een windbuks, zo'n ding met een kurk aan een touwtje. Het was winter, een grote ruit vol dikke ijsbloemen was het, je kon er niets door zien' (17). Het is een herinnering die hem, ten aanzien van zijn vader, mede tot de brengt vraag: 'Hoe was ik nu eigenlijk in die tijd?' (17; vgl. infra)

[581] Vgl.: 'Wat was ik voor een jongen Pa? Wat verwachtte hij nog van dat oude vaderlijke hoofd, dat zo op Opoe uit Zeeland leek? Het zou moeten kijken vol vaderlijkheid, de blik in de zijne, en antwoorden: "Jij was een jongen,

is problematisch. In Zeeland is ‘de straat uit [z]ijn jeugd’ (51) verdwenen, en in Hulst is ‘alles [...] oud of veraf’ (132). ‘Het verleden’, stelt de ik-verteller, ‘had die schrijnende onbereikbaarheid’ (79): het is een ‘zichtbare, maar onbereikbare wereld, waarvan het toekijken wonderlijk weemoedig maakte’ (78).

Er zijn nog andere literaire voorbeelden waarbij reizigers terugkeren naar hun geboortegrond of naar plaatsen uit hun jeugd. Zo is er Lize Spits *Het smelt* (2016), waarin de protagoniste Eva met de auto naar haar geboortedorp Bovenmeer reist, op uitnodiging van Pim, een jongen uit haar jeugd. De verhaallijn in het heden volgt Eva’s tocht van uur tot uur (tijdstippen die ook de hoofdstuktitels vormen). De reis voert onder meer langs het huis van haar ouders en de slagerij van een andere ‘vriend’ van vroeger, Laurens. Het wordt een soort ‘afbraaktocht van herinneringen’ (468). Onderweg blikt Eva immers terug op haar jeugd, waarin ze door Laurens en Pim aangerand werd – een gebeurtenis die ervoor zal zorgen dat ze in Bovenmeer zelfmoord pleegt.[582]

Meer indirect is de verwijzing naar de jeugd in Sybren Polets ‘De reis naar Osnabrück’ (1983). Wanneer de reiziger tijdens zijn treinrit ‘een blok rijtjeshuizen’ (101) ziet, bedenkt hij zich dat hij ‘in een dergelijk huis hier niet ver vandaan is [...] opgegroeid’ (102). Het is een plaatsje waar niet toevallig ‘bijna alle mannen [...] in de oorlog door de Duitsers [waren] weggevoerd’ (102): de bovenpersoonlijke oorlogsgeschiedenis weerklinkt namelijk ook in de eigenlijke reisbestemming Osnabrück, dat zich bevindt in ‘dat deel van Duitsland waar de tragedie zich heeft afgespeeld’ (102). Eerder al zagen we hoe in het verhaal tijd en ruimte bijzonder sterk met elkaar verweven worden: het landschap waardoorheen de trein zich beweegt, benoemt de verteller immers als ‘velden van tijd’ (104). Vanuit een gevoel van ‘melancholie’ (83) haalt hij onderweg dan ook veelvuldig herinneringen op aan vroeger, in het bijzonder aan zijn verloren geliefde.

Een van de meest intrigerende reizen naar het jeugdige verleden vinden we in P.F. Thoméses *J. Kessels: the novel* (2009). In het boek reist de schrijver Thomése met zijn vriend J. Kessels van Tilburg naar Hamburg. Doel daarbij is om Perry ‘Boontje’ Boone, de schoonbroer van Berend ‘Bertje’ De Bray, terug te halen: Boontje is immers de voorzitter van de Hollandse supportersvereniging van de Hamburgse voetbalploeg Sankt Pauli. De beweegreden van de reis is direct verweven met Thoméses persoonlijke verleden. Bertje is niet alleen een kennis ‘van vroeger’ (9), wier familie een cafetaria annex frituur openhield; hij is ook de broer van Birgit ‘B.B.’ de Braaij, de onbereikbare vrouw die het hoofd van de jonge Thomése op hol deed slaan. Al in de openingsscène, waarin Thomése door Bertje gebeld wordt, keert de ik-verteller nostalgisch terug naar die ‘Cafetaria van vroeger’:

> Op deze woorden, gleed ik terug het verleden in. [...] Uit de jukebox van de firma Wurlitzer schalde voor de zoveelste keer Dave Berry’s hit ‘(You’ve Got That) Strange Effect (On Me. And I Like It)’ [sic]. Het was de Cafetaria Van Vroeger, waar vreeswekkend grote frikadellen

die uren wachtte bij de Julianakerk, waar je de Nuboerweg af kon kijken helemaal tot de brug in de verte. [...] Een kind wil begrepen worden, wel ja, maar het gebeurt niet. Als het volwassen is, staart het naar zijn vader en denkt: nu zou hij kunnen zien, maar hij is te verkalkt en te suf.’ (27)

[582] Ik vermeld *Het smelt* hier, maar het bevindt zich in feite op de grens van wat ik als de generische ruimte van de reisroman beschouw. Het grootste deel van het boek bevat immers herinneringen waarin de spatiotemporele dynamiek van de reis sterk naar de achtergrond verdwijnt.

> [...] zich gaar lagen te gillen in het hete frituurvet, waar ook de Meisjes heet waren als uitgegaard vlees, waar de vette dampen zwetend neersloegen op de afwasbare witte tegels – een hels paradijs waar ik toen net nog te klein voor was. [...] Mijn gedachten zwommen als een hijgende drenkeling naar zijn [Bertjes] oudere zus, de vroegrijpe Birgit de Braaij, bijgenaamd B.B., initialen die zowel op haar billen konden slaan als op haar borsten, die eigenlijk naamloos waren, zo goed kende ik dat hele bolvormige samenstel van alsmaar kijken; vertrouwde, haast huiselijke rondingen waren het allengs geworden, aanraakbaar aanwezig in de cafetaria – maar onbereikbaar zodra je er ook maar een vinger of iets dergelijks naar uitstak. En ik kon het weten. (10-11)

Meteen overvalt de ik-verteller, een 'retrospectie[f] verlangen' naar toekomstig 'geluk' (91),

> het gevoel dat alles, compleet met flipperkast, jukebox en cafetaria, weer van voren af aan kon beginnen – dat hele langverwachte, eeuwig aanstaande, alles belonende alles bekronende geilheidsgeluk, dat om onbegrijpelijke redenen van mijn toekomst naar mijn verleden was getransponeerd. Alles was weer mogelijk, de tijd lag weer open in de ruimte, of omgekeerd, daar wil ik even vanaf zijn. (16)

De 'jeugdherinneringen' (19) aan B.B., zijn 'persoonlijke onpersoonlijke billenborstenkoninginnetje uit de goeie oude tijd' (80), vormen een rode draad tijdens de *roadtrip* die volgt. Tegelijkertijd hoopt Thomése niet alleen temporeel, maar ook spatiaal naar B.B. terug te keren. 'Ik kon mezelf wel de hele tijd wijsmaken dat we op zoek waren naar de voortvluchtige [...] Perry Boone', stelt de verteller, maar 'in werkelijkheid was ik met een hele lange omweg bezig terug te keren naar het nooit bezeten, schijnbaar voorgoed vergeten genot dat B.B. mij ooit in de Cafetaria Van Vroeger in het vooruitzicht had gesteld.' (45) Niet toevallig worden in de roman, zoals het eerdere citaat al suggereerde, tijd en ruimte voortdurend (metaforisch) met elkaar verbonden: Bertje is de 'verbindende schakel in de naar alle kanten uitdijende tijdruimte' (64); Thomése volgt 'allerlei oude routes in zijn geheugen' (18); de drie mannen 'reden vooruit, dus waarom zou je de hele tijd om moeten kijken?' (214); enzovoort.

Uiteindelijk keert Thomése ook feitelijk terug naar B.B. en 'de Cafetaria Van Vroeger', de ruimte die het meest met tijd beladen is. In het laatste deel van het boek brengen ze Boontje immers terug naar B.B. (zijn vrouw). Haar woonkamer is haast een 'replica van de Cafétaria Van Vroeger' (173). Dat het om een fictionele 'replica van het verleden' (181) gaat is echter significant. De verschijning van B.B., zijn 'vrouw om van te dromen' (217), beantwoordt immers helemaal niet aan zijn 'dierbare herinnering' 155): ze is veel ouder geworden. 'Vroeger', lezen we al aan het begin van het boek, 'is een lange tijd [...]. Daarin kon veel voorgoed verloren raken. Meer in ieder geval dan je terug zou willen vinden.' (9) En voorts: 'Weg was alles; alles wat ik "vroeger" noemde was weggezakt in de bodemloze put van de tijd.' (181) Toch is er op die laatste herinneringsplaats een figuur aanwezig die wel aan Thoméses vrouwelijke idealen beantwoordt: B.B.'s knappe dochter Silke. Wanneer de verteller haar ziet, meent hij dat ze 'verleden en toekomst verenigt in een heden waar ik vooralsnog geen raad mee weet' (175). Daardoor voelt hij zich ten langen leste nog het meest alsof hij 'tussen heden en verleden was blijven steken, in het niemandsland van de onvervulbare mogelijkheden. Ik kon niet anders dan alles hartverscheurend missen: Birgit, Silleke, hun beider billen en bovenal mijzelf.' (181)

Zoals *J. Kessels: the novel* aangeeft, kan de bestemming van een terugkeerreis op diverse manieren aan het persoonlijke verleden en de jeugd gerelateerd zijn.[583] Eerder zagen we bijvoorbeeld hoe in Kristien Hemmerechts' *De tuin der onschuldigen* (1999) de bestemming het Spaanse C. was, waar de drie zussen in het verleden regelmatig op vakantie gingen.[584] Uit de herinneringen die die terugkeer stimuleren, komen we onder meer te weten dat op een van die vakanties Nora misbruikt is. Net als in *Het smelt* zou je ook hier de reis dus als een verwerkingstocht kunnen beschouwen.[585] Een iets vrijere variant op de terugkeerreis zijn verhalen waarin reizigers op zoek gaan naar hun familiale *roots*. Zoals Bert Paasman (2003, 167) suggereert, vinden we zulke 'roots-reizen' eveneens binnen de Nederlandstalige migrantenliteratuur, waarbij reizigers van de Tweede generatie naar 'het Indië van de ouders en grootouders' reizen, een land dat 'niet meer bestaat'.

Een niet-postkoloniale roots-reis is Walter van den Broecks *Terug naar Walden* (2009). In de roman keert de Amerikaan Ruler Marsh terug naar het Vlaams-Kempense dorp Wallem, waar zijn (ooit naar Amerika gevluchte) overgrootvader woonde. Die reis komt er nadat Marsh uit wraak de financiële markt heeft laten instorten, omdat die aan de grond lag van de dood van zijn ouders.[586] Zo vindt hij 'opeens iets terug [...] wat jaren zoek is geweest in de donkerste krochten van zijn geheugen' (12). De reis draait bijgevolg uit op een zoektocht naar zijn 'roots' (120) en zijn verleden.[587] Aan het einde krijgt dat idee bijzonder letterlijk en spatiaal gestalte. Op de plaats waar het huis van zijn voorouders moet gestaan hebben, bevindt zich namelijk de 'Engelenplas', een mysterieus ven waarvan men meent dat het een einsteiniaans 'wormgat' (227) is. Het einde suggereert dat Marsh door dat wormgat feitelijk teruggereisd is naar het verleden, meer bepaald naar de 19de-eeuwse kolonie Walden die door Frederik van Eeden werd opgericht.

Daarmee zijn we bij het tijdreizen beland: ook daar zien we het terugkeerprocedé nadrukkelijk aan het werk. Daarmee doel ik niet zozeer op reizen naar een ver verleden, zoals Piet Meeuses *Het kraaien van haan* (2010), maar wel op romans als K. Schippers *Waar was je nou* (2005) en Hagar Peeters' *Malva* (2016). In die tijdreizen bezoeken de reizigers letterlijk hun eigen herinneringen. Van Schippers' boek zagen we aan het einde van mijn vorige dimensie al dat het een terugkeer naar een

[583] Vgl. in dat opzicht de terugkeer naar de jeugd in Daisnes *Baratzeartea* (1962), die ik aan het einde van de vorige dimensie besprak. Herinneringen zijn in Daisnes roman evenwel niet nadrukkelijk aanwezig.
[584] *De tuin der onschuldigen* echoot op die manier ook de idiosyncratische hernemingsreis, die ik later nog bespreek.
[585] Het dorpje zelf, dat enigszins geïsoleerd is van de buitenwereld, blijkt 'niet noemenswaardig veranderd' (8), al staan er 'verkiezingen voor de deur en andermaal lag de toekomst van het gehucht in de weegschaal. Moest alles bij het oude blijven, of was het tijd voor een dynamisch bestuur dat eindelijke de langverwachte toeristen naar C. zou lokken?' (16)
[586] Door de depressie, veroorzaakt door de 'beursmagnaten' (91), ging het familiebedrijf failliet en pleegden Rulers moeder en vader zelfmoord.
[587] Ruler beseft daarbij dat hij 'al die jaren had geloofd dat zijn wraakoefening tegen de graaizucht van de mensheid een nobel streven was', maar dat het 'een dwaalweg' was 'waarvan geen terugkeer mogelijk was' (251). De 'inspanningen' van zijn voorouders om ondanks 'het onheil dat zij in het verleden hadden getrotseerd [...] hun kinderen een menswaardig bestaan te geven, dreigden door zijn wraakzucht teniet te worden gedaan' (251). De tijdreis naar het verleden aan het einde kan bijgevolg ook gelezen worden als een poging 'zijn fouten' te 'herstellen' (228).

(verloren) jeugd omvatte. In Peeters' boek is de hoofdrol weggelegd voor Malva, de dochter van de Chileense dichter en Nobelprijswinnaar Pablo Neruda.[588] Ze is op achtjarige leeftijd gestorven aan een waterhoofd en is in staat om vanuit het hiernamaals door de tijd te zwerven. Ze bezoekt daarbij gebeurtenissen uit haar eigen jeugd, waaronder haar geboorte, maar ze observeert ook haar ouders voor haar geboorte en na haar dood. Op die manier hoopt ze beter te begrijpen waarom haar vader haar steevast doodgezwegen heeft. In het hiernamaals leeft Malva samen met andere lichamelijk of geestelijk gehandicapte kinderen, die ook door hun 'literaire' vaders verstoten zijn: onder hen bevinden zich Lucia, de schizofrene dochter van James Joyce, en Oskar Matzerath, de verteller met dwerggroei uit Günter Grass' roman *Die Blechtrommel* (1959). Het geestelijke karakter van Malva's tijdreizen verwerft in dat opzicht een extra significante dimensie. Ook als tijdreisgeest wordt Malva namelijk nog steeds niet gezien:

> Nog sla ik alles gade in de wanklank van mijn afwezigheid, in de oerschreeuw van mijn ontsteltenis, door het hiaat van mijn adem en met het opiaat van mijn stem. […] Ik krijs en kraai geen enkel geluid uit, mijn stilte is die van het graf, van de vergetelheid, van de verzwegenheid. Ik kreun en tier voor niemand en voor niets. (63-64)

Tot nu toe heb ik het uitsluitend gehad over verhalen waarin personages letterlijk terugkeren naar 'plaatsen' waar hun persoonlijke verleden weerklinkt en waar ze in de meeste gevallen al eens eerder waren. Er zijn echter nog verscheidene andere manieren waarop het persoonlijke verleden van reizigers in een roman verwerkt kan worden. Diverse interpretatieve echo's die ik hier eerder al noemde, komen daarbij terug.

Ten eerste kunnen herinneringen, wanneer ze van een *traumatische* aard zijn, een reiziger *achtervolgen*. Dat blijkt op fascinerende wijze in Josef Cohens *De tocht van de dronken man* (1950). In de novelle reist een dronken man, genaamd Jan Krasol, door Amsterdam, van de 'Singel 70' (5) naar 'het *Rechtsgebouw* aan de Prinsengracht': 'dáár zal en moet hij terecht komen' (42). Hij wil daarbij ontkomen aan een mysterieuze schim die hem achtervolgt – een schim die al van in de eerste regels met de idee van de herinnering verbonden wordt. Krasol 'meent,' zo lezen we, 'dat een gedaante hem volgt en zó zeker is hij hiervan, dat deze herinnering later in hem blijven zal; al het andere zal hij misschien vergeten' (5).

Tijdens zijn tocht rakelt Krasol via zijn '[smeulende] herinneringsvermogen' (25) zijn verleden op – tegenover passanten (onder wie een jeugdvriend die hij tegenkomt), door om te kijken (!) naar de schim achter zich of in 'alleenspraken' (6).[589] Uit die herinneringen wordt duidelijk dat de reiziger vroeger een maker van dodenmaskers was, net als zijn vader. Dat beroep is reeds betekenisvol te noemen: een dodenmasker vereeuwigt immers 'de herinnering' aan een dode, 'hoe hij was, toen hij

[588] Volgende uiteenzetting over *Malva* verscheen eerder in: Pierrart (2018).
[589] Je zou dat oprakelen actief kunnen noemen. Tegelijkertijd verkeert Krasol wel in dronken toestand, waardoor zijn actieve ratio eerder beperkt. Die spanning tussen activiteit en passiviteit sluit in bredere zin aan bij Krasol die passief achtervolgd wordt (door zijn verleden) maar actief op zoek is naar verlossing (vgl. het bereiken van zijn bestemming).

leefde' (69). Dat Krasol bovendien de term 'dodenmasker' als 'taboe' (25) beschouwt is niet toevallig: lang geleden heeft hij immers een masker voor een gestorven NSB'er gemaakt. Diens vrouw Line, op wie Krasol verliefd is, woont nu bij de dronken man in. Het is die (herinnering aan de) NSB'er die Krasol op zijn tocht achtervolgt en die hij hoopt 'kwijt te raken' (53). In het rechtsgebouw wil de man immers de NSB'er aangeven: als het de schim van een dode is, 'kan [hem] niets gebeuren' (70), maar als hij werkelijk nog 'leeft' moet de NSB'er naar de 'gevangenis' (70). De schim kan bijgevolg gelezen worden als een beeld voor het enigszins 'foute' verleden dat de dronken man achtervolgt. Op een meer bovenpersoonlijk niveau zou je de schim ook kunnen lezen als metafoor voor (de herinnering aan) het traumatische oorlogsverleden, waardoor de mens na de Tweede Wereldoorlog getekend is.

Ten tweede kunnen reizigers nadrukkelijk (trachten) *overzicht of inzicht* (te) verwerven in hun verleden. Die idee zagen we in deze dimensie en in eerdere hoofdstukken al diverse keren: niet alleen bij *Malva* (Peeters 2015) en *Een nagelaten verhaal* (Allas 2010), maar bijvoorbeeld ook in Roemers *Lijken op liefde* (1997). In dat boek bezocht Cora allerlei personages die te maken hadden met de mysterieuze moord op de minnares van een politica, waar ze in het verleden zelf bij betrokken was. Op die manier hoopte ze de achtergrond van die moord te begrijpen. De zoektocht naar overzicht/inzicht in het verleden stond ook centraal bij het stilstaan-bij-beweging-procedé uit de vorige dimensie. Onder meer de reizigers uit Vanholes *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002), Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018) en Lidy van Marissings *Reis door loopgraven* (1981) trachten hun chaotische herinneringen te ordenen. In dat laatste boek worden tijd en ruimte trouwens bijzonder expliciet met elkaar verbonden. De verteller reconstrueert er de 'roete van [haar] herinneringen' (20) om zo 'het spoor van haar leven' te volgen (19). In het verlengde van de loopgraven uit de titel noemt ze die figuurlijke terugreis veelzeggend een reconstructie 'laag voor laag' (65), als was het een vorm van archeologie of geologie.

Het herinneringsinzicht is ook aanwezig in Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003). Als geheel genomen omvat het boek een paratactisch herinneringsverslag, waarin de vertelster Lucia haar noodlottige leven in herinnering brengt. Nadat Casanova uit haar leven verdwenen was, 'restte' haar dan ook 'niets' anders dan de 'herinnering' (224). Het is echter door 'de eindeloze herhaling' van de 'mijmering' (224) dat ze tot inzicht komt over het belang en de aard van de liefde/ het gevoel: ze beseft dat haar 'innigste herinneringen verbonden waren aan de momenten' (225) waarin niet zozeer 'Giacomo [haar] liefde had geschonken' (224), maar wel zij hem 'zelf liefhad' (225). Terwijl ze zich op de boot naar New York bevindt, schrijft ze haar 'geschiedenis' (230) neer. Het is gericht aan het ongeboren kind in haar buik, opdat die 'bij aanvang' al weet dat je niet lief moet '*hebben*, maar geven' (225-226)

Ten derde krijgt de idee van het verloren verleden in reisfictie regelmatig gestalte in het v*erlies van naasten* – vaak geliefden, vrienden of familieleden die gestorven zijn. Naast *Een schitterend gebrek* bleek dat bijvoorbeeld al in analyses van reisromans als *De goden moeten hun getal hebben* (Lampo 1969), 'De reis naar Osnabrück' (Polet 1983), *Bea* (Vanhole 2006), *Allerzielen* (Nooteboom 1998), *Portretten en een oude droom* (Abdolah 2003), *De goede zoon* (Van Essen 2018) en *Jacobi's tocht*

(Reisel 1986). De herinnering impliceert de doorwerking en de vitalisering van het verloren verleden en kan op die manier komen te staan tegenover het verwerken en vergeten van dat verleden.

Dat laatste zien we bijvoorbeeld ook in Arjen van Veelens *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (2017). In het boek reist een jonge Nederlandse schrijver naar Alexandrië. Dat het (boven)persoonlijke verleden in de roman belangrijk is, blijkt al in de openingspagina's. Terwijl de schrijver met de trein op weg is naar de Egyptische stad, bladert hij in zijn vroegere syllabus over het oude Alexandrië en verbeeldt hij zich hoe zijn jongere zelf hem rondleidt in de oude stad:

> Hij toont je eerst de nieuwe haven: de honderden schepen aan de kades, de graanopslagplaatsen, de pier. Op het puntje van de pier wijst hij naar de hemel: zo hoog zal de vuurtoren worden die nu nog in aanbouw is, minstens honderdtachtig meter. [...] En dan toont hij je het Museion. Hier zijn de laboratoria, de sterrenwachten en de dierentuin waar een ijsbeer gehouden wordt. Hier is ook de grote bibliotheek. Alleen al de gedachten aan de half miljoen boekrollen doet je duizelen. Hij fluistert over de grote geesten die hier aan het werk zijn. Kijk, daar zit Eratosthenes, hij berekent de omtrek van de aarde. Hé, daar is Aristarchus, die begrijpt dat de zon het centrum is van het heelal. [...] En waar die hoofdwegen elkaar kruisen houdt hij stil bij een mausoleum [...]. "De stad doet zijn naam eer aan," fluistert je gids terwijl hij de deur openduwt naar de kelder waar het zorgvuldig gebalsemde lichaam ligt van Alexander de Grote. (10-11)[590]

Dat laatste bezoek in het citaat is niet toevallig: in het heden is de schrijver zelf op zoek naar de tombe van Alexander de Grote. Niemand weet waar die tombe zich bevindt. Bovendien wordt Alexandrië geschetst als de stad van 'het geheugenverlies' (191) waar heel wat geschiedenis – zoals de vuurtoren, de bibliotheek en enkele obelisken ('De naalden van Cleopatra') – verloren gegaan is en vervangen is door 'nieuwbouwflats' (13): 'Alexandrië vernietigt herinneringen door er beton over te storten.' (192) Desalniettemin meent de verteller dat (de herinnering aan) Alexander nog aanwezig is in de stad die zijn naam draagt. Het is een gevoel dat hem niet toevallig het sterkst overvalt wanneer hij afdaalt in de historische catacomben van de stad: 'Ik ben alleen – alleen met Alexander.' (120)

Die zoektocht naar het verleden, en de spanning tussen herinneren en vergeten, heeft ook een meer persoonlijke dimensie, die de tweede beweegreden van de reiziger vormt. Een tijd geleden is de schrijver namelijk zijn beste vriend Tomas verloren.[591] Zijn dood was 'in [zijn] geheugen [...] gekrast' (80) en sindsdien 'was' hij 'zelf in het verleden gaan leven' (72). De herinneringen die in de roman worden ingelast, maken dat duidelijk. De twee hadden ooit afgesproken om in Alexandrië hun 'oeuvres' te 'schenken' aan 'de beroemde bibliotheek, daar waar ze thuishoren' (164). In het geval van de schrijver impliceert die beweegreden een poging om de dood van zijn vriend een 'plekje' te 'geven': 'Als je hem geen plek geeft, kun je niet verder met leven, zeggen ze.' (172) De schrijver meent echter ook dat die act een vorm van vergeten met zich meebrengt – 'Je moet het loslaten, je moet het vergeten' (237) – terwijl hij zijn vriend 'niet ook maar een beetje [wilde] vergeten' (172). In het verlengde van de spanning tussen de 'levendige' beweging en 'dode' stilstand beschouwt hij het plaatsen van het oeuvre in de

[590] Vgl. in dit verband de relatie tussen passagier en reflectie die ik in mijn tweede dimensie besprak.
[591] De dood verwijst naar die van de dichter Thomas Blondeau, Van Veelens vriend die in 2013 op jonge leeftijd overleed. In de roman is de teletekst-pagina ingelast waarin Blondeau's dood wordt aangekondigd (zie p. 137).

bibliotheek als een ‘tweede dood’ (172): hij beslist daarom de boeken in de oceaan te gooien zodat ze ‘eeuwig kunnen weg[...]zeilen’ (235).

Herinnering en verlies staan ook centraal in de laatste roman die ik hier wil bespreken: Miek Zwamborns *De duimsprong* (2013). Het boek vormt een goede afsluiter van mijn bespreking van het persoonlijke en bovenpersoonlijke niveau, en tegelijk een goede overgang naar de volgende paragraaf. Globaal gesteld is ook dit boek een paratactisch herinneringsverslag. Als ik-nu blikt een (vrouwelijke?) verteller terug op diverse reizen uit het verleden. De eerste reis is daarbij het belangrijkste: de verteller onderneemt met haar vriend Jens een trektocht door de Glarner Alpen. Na afloop van die tocht blijkt Jens echter verdwenen te zijn. De roman suggereert dat hij onderweg verongelukt is – er wordt erg nadrukkelijk op het ‘vallen’ (33) gealludeerd – wat zou betekenen dat de vertelster die noodlottige herinnering onderdrukt. In ieder geval gaat ze na afloop van die reis wel degelijk naar hem op zoek. Zo reist ze naar Engeland, waar Jens zelf nog gereisd heeft en waar ze hem dus hoopt te vinden. Ze treft hem er echter niet aan, waardoor de reis ‘alleen maar tot een grotere afstand tussen Jens en mij [had] geleid’ (60).

In de rest van het boek haalt de vertelster nog heel wat andere herinneringen op aan reizen met Jens – een dynamische aaneenschakeling die haar vriend in ieder geval in gedachten weer tot leven wekt. Daarnaast verhaalt de vertelster ook over de reizen van een historische figuur, door wie ze na Jens’ dood geobsedeerd geraakt is: de Zwitserse geoloog Albert Heim. Ze onderzoekt zijn leven en onderzoeksreizen in archieven én reist ook zelf naar plaatsen waar Heim geweest is of die met Heim te maken hebben. ‘Ik reisde al maanden achteruit’, stelt ze. ‘Heim achterna te reizen vulde de leegte in mij op.’ (123) Of elders: ‘Ik weet nog dat ik me in de auto realiseerde dat de nabijheid van Heim het missen van Jens ophief. Ik verdoezelde de leegte, verloor me in een achtervolging om aan het allerergste voorbij te gaan.’ (120)

Dat Heim een geoloog is, is niet toevallig. Zoals ik eerder aangaf, beschouwt geologie het ‘landschap’ als het ‘oog van de geschiedenis’ (168), als ‘een opstapeling van miljoenen jaren geschiedenis’ (16) Het is via die brede temporele blik dat voor geologen duidelijk wordt dat het landschap voortdurend in beweging is. Enerzijds is er sprake van ‘erosie’ (10), die uiteindelijk leidt tot het definitief verdwijnen van bepaalde bergketens – een idee dat gelieerd kan worden aan de mogelijke dood van Jens. Anderzijds kenmerkt het landschap zich door aardverschuivingen, die op verschillende plaatsen in het boek beschreven worden. Het is door zulke aardverschuivingen dat oudere geologische lagen alsnog bovenop jongere lagen komen te liggen. ‘Ik dool door een wereld vol puin die niet schroomt om de tijd op zijn kop te zetten. Lias, Trias, maakt het nog wat uit in welke volgorde de lagen liggen?’ (176) schrijft Heim zelf in zijn dagboek. De temporele variant van zo’n aardverschuiving is de herinnering: ook die gaat het lineaire verloop van de tijd te lijf.

4.4. De reis als herneming

Met het 'in het spoor reizen' van de verteller uit Zwamborns *De duimsprong* zijn we bij mijn laatste invalshoek beland: de reis als herneming. Zoals ik reeds in de inleiding van dit hoofdstuk aangaf, omvat de reis als herneming de fictionele pendant van een motief (of subgenre) dat binnen de internationale studie van contemporaine reis-non-fictie dezer dagen welbekend is. Het motief wordt door literatuurwetenschappers het vaakst aangeduid als het *footsteps*-procedé (Youngs 2013, 184-185; Keirstead 2013; Thompson 2016, 206-207; Beileen & Schaff 2020, 117-121; Leavenworth 2020). Hier en daar duiken echter ook andere labels op, zoals het 'ambulant gloss'-thema (Hulme 1997), 'reiterative travel writing' (Leavenworth 2020, 86), 'second journeys' (Leavenworth 2019), 'emulative journeys' (Blaer 2019) en de 'voyage sur les traces de' (Moura 2008, 54).

Algemeen gesteld wordt in de studie van non-fictionele reisliteratuur met de *footsteps*-idee gedoeld op een 'subgenre' van reisverhalen waarin reizigers een tocht ondernemen in de voetsporen van bepaalde (al dan niet illustere) voorgangers. Zoals Julia Beilein en Barbara Schaff (2020, 113-114) aangeven, zou je kunnen beargumenteren dat reisliteratuur 'an intrinsically intertextual genre' is, omdat reisschrijvers '[always avail] themselves of previous texts' en er 'hardly any travelogue' is 'which does not draw on a cultural repertoire of representation'. Echter, bij 'footsteps'-teksten komt de band met een reis uit het verleden centraal te staan – het wordt de 'raison d'être' van de tocht (Matos in: Leavenworth 2009, 13). Reizigers bezoeken bijvoorbeeld dezelfde locaties (herinneringsplaatsen) als die van hun voorgangers. *Footsteps*-reisboeken kunnen enigszins verschillen qua aanpak en toon (Thompson 2016, 206). Soms volgen reizigers met het reisboek in de hand de route die een eerdere reiziger heeft uitgestippeld, al dan niet met het oog op 'empirische' correcties (Leavenworth 2009); op andere momenten gaat het meer om een complexe queeste waarbij de reiziger de sporen van een vroegere reis wil vinden (Hulme 1997, 18). Sommige *footsteps*-teksten getuigen van een (literaire) *hommage* (Beileen & Schaff 2020, 117); soms gaat het om meer ironisch getinte reisverslagen (Thompson 2016, 207); en nog andere teksten richten zich vooral op ideologische (bijvoorbeeld postkoloniale) kwesties (Keirstead 2013).

Onderzoekers van reis-non-fictie geven aan dat er al *footsteps*-teksten te vinden zijn in de 19de eeuw (Hulme 1997; Thompson 2019, 121). Ze wijzen evenwel in het bijzonder op een *boom* van het subgenre in de laatste decennia.[592] Literatuurwetenschappers verklaren die *boom* voornamelijk vanuit de cultuurhistorische context van globalisering en toerisme. 'Globalization and the escalation in

[592] Internationale voorbeelden die die *boom* kenmerken (met de titels die voor zich spreken) zijn onder meer *One Dry Season. In the footsteps of Mary Kingsly* (1989), *La Bannière Étiolée. Voyage sur les Traces de Tocqueville* (Dupont 1993), *Auf den Spuren des Paulus. Eine Reise durch den Mittelmeerraum* (Faber 2002), *Podróże z Herodotem* (*Reizen met Horodotos* – Kapuściński 2004); *Downhill All the Way: Walking with Donkeys on the Stevenson Trail* (Wood & Macaskile 2006); *Expeditionen: Min kärlekshistoria* (Uusma 2013; zie Leavenworth 2020), *Auf den Spuren von Theodor Fontane durch die Mark Brandenburg* (Jung 2018) en *In the Footsteps of Anne Lister* (Lim 2021). Ook Daniel Mendelsohns prijswinnende *An Odyssey. A Father, a Son and an Epic* (2017), een *memoir* met een al een iets sterkere fictionele echo, kan als hernemingsreis beschouwd worden.

tourism', stelt Carl Thompson (2016, 206), 'have brough to recent travel writing a pervasive mood of belatedness.' In vroegmoderne tijden hielden de reizen van ontdekkingsreizigers een verkenning in van onbekende, nog door geen mens betreden (paradijselijke) gebieden op de wereldkaart. Vandaag de dag zijn er geen 'witte plekken' meer te vinden – integendeel. Toeristen reizen naar alle uithoeken van de wereld, en wie een reis wil ondernemen, treedt daarbij haast automatisch in de voetsporen van andere reizigers. Paradoxaal genoeg impliceert de veranderende wereld ook dat het exact hernemen van een eerdere reis geen vanzelfsprekendheid is. Diverse *footsteps*-teksten geven daarom blijk van een 'acute sense of nostalgia: a desire for a past time providing access to exclusivity and originality [...], in which "real" travel is thought possible' (Leavenworth 2020, 89). Meer in het algemeen is de 'dialectical tension' (Hulme 1997, 20) tussen het heden en verleden een inherent kenmerk van het genre.

Opmerkelijk is dat wat de Nederlandstalige reis-non-fictie betreft enkel Rudi Wester al in 1993 kort naar de aanwezigheid van zulke tochten 'in het voetspoor van' (64) verwees. Ze vermeldt evenwel slechts twee ietwat ongewone voorbeelden: Jan Brokkens *Goedenavond Mrs. Rhys* (1992), dat enkel in erg brede zin als *footsteps*-tekst zou kunnen gelden,[593] én Herman Portocarero's *Door de naamloze vlakte* (1985), dat – zoals ik reeds in mijn fictionaliteitshoofdstuk aangaf – het peritekstuele label 'roman' draagt. Dat neemt niet weg dat in de afgelopen decennia ook in het Nederlandse taalgebied diverse talloze non-fictionele *footsteps*-reizen zijn verschenen. Twee nadrukkelijke voorbeelden noemde ik al eerder in dit proefschrift: *Reizen zonder John* (2012), waarin Geert Mak in het spoor reist van John Steinbecks *Travels with Charley* (1962), en Auke Hulsts *De eenzame snelweg* (2007), waarin Auke Hulst met de tekenaas Raoul Deleo in het spoor reist van Jack Kerouac.[594]

Literatuurwetenschappers merken op dat het *footsteps*-motief de literaire non-fictionele tekst overstijgt. Je kan het bijvoorbeeld ook terugvinden in televisiedocumentaires als *In the Footsteps of Alexander the Great* (Wood 1998) en bij websites zoals *Literarytraveler.com* (vgl. Leavenworth 2009, 14-15). De potentiële reikwijdte van het procedé werd echter nog niet verkend voor het imaginaire reisverhaal – noch internationaal noch in de Nederlandstalige literatuur.[595] De idee dat daar mogelijkheden zouden kunnen liggen, wordt niet alleen versterkt door mijn fictionaliteitshoofdstuk,

[593] In het boek onderzoekt de auteur het ontstaan van Rhys' roman *Wide Sargasso Sea* (1966), maar reist hij niet in spoor van Rhys of het boek.

[594] Ook Lieve Joris' *Terug naar Congo* (1987), dat ik eveneens al eerder vermeldde, zou je met het *footsteps*-motief kunnen verbinden. Joris reist immers haar heeroom achterna, die als missionaris naar Congo reisde. Andere recente voorbeelden zijn Frank Albers' *Beatland. In het spoor van Jack Kerouac's On the Road* (2007), Kris Clercks *Reizen in het spoor van Leopold II. Van Koekelberg naar Hong Kong* (2009), Pascal Verbeken en Herman Selleslags' *Tranzyt Antwerpia. Reis in het spoor van de Red Star line* (2013), Karel Strobbe, Pieter Serriens en Hans Boers' *Van onze jongens geen nieuws. De dwaaltocht van 300 000 Belgische rekruten aan het begin van de Tweede Wereldoorlog* (2015) en Rudi Meulemans' *Een ander leven. Mijn reis in de voetsporen van Vita Sackville-West, Harold Nicolson en James Lees-Milne* (2020).

[595] Opnieuw blijkt de aanwezigheid ervan slechts indirect uit specifieke tekstanalyses in secundaire studies. In de inleiding (paragraaf 3.4.2) lichtte ik bijvoorbeeld Aliki Varvogli's *Travel and Dislocation in Contemporary American Fiction* (2012) toe, waarin onder meer Dinaw Mengestu's *How To Read The Air* (2010) wordt geanalyseerd. De Ethiopische protagonist uit dat boek herneemt er in het heden de *road trip* die zijn ouders eerder ondernamen, van Peoria naar Nashville. Door die tocht krijgt de reiziger volgens Varvogli inzicht in zijn eigen verleden en identiteit, 'how lives and histories interconnect' (126).

waar de grens tussen reisfictie en -non-fictie dynamisch geconceptualiseerd werd, maar ook door mijn reishoofdstuk, met de idee van de reismultipliciteit. Als reisromans meerdere reizen kunnen bevatten en bijvoorbeeld hypotactisch inbedden, dan hoeft het niet te verbazen dat je ook fictionele varianten van het *footsteps*-motief in de (naoorlogse, Nederlandstalige) literatuur kan herkennen.

Het is niet mijn bedoeling om in wat volgt alle non-fictionele inzichten over *footsteps*-teksten stap voor stap na te speuren in fictionele reisromans. Wel bespreek ik, naast enkele internationale referenties, een aantal teksten uit mijn corpus die net als de non-fictionele *footsteps*-literatuur de basale idee van de reis als een herneming van een eerdere tocht nadrukkelijk naar voren brengen. De algemene dialectiek tussen (herinneringsplaatsen in) het heden en (de reis uit) het verleden is daarbij in principe aanwezig – in sommige romans is die intensiever dan in andere. Hoewel ook hier dus geldt dat er een zekere variëteit aan hernemingsreizen bestaat, probeer ik zoals steeds enige eenheid in verscheidenheid te brengen. Concreet bespreek ik drie groepen teksten:

- Het eerste type noem ik *literair-discursieve* hernemingsreizen. Het zijn allemaal teksten die sterk interageren met mijn generische dimensie van de literatuur. De reizigers die er in voorkomen zijn schrijver en/of de hernemingsreis is gebaseerd op een tekst uit het verleden (waaruit vaak geciteerd wordt). Niet zelden bevinden deze boeken zich wat meer op de grens tussen reisfictie en reis-non-fictie, al is dat niet noodzakelijk.
- Het tweede type noem ik *familiaal-ancestrale* hernemingsreizen. In deze romans treedt een reiziger in de voetsporen van een persoon met wie hij/zij een familiale, vaak genealogische band heeft. De geografische band tussen de reis uit het heden en de reis uit het verleden is hier soms wat vrijer/ subtieler zijn dan bij het vorige type het geval is.
- Het derde type noem ik *idiosyncratische* hernemingsreizen. Hier gaat het om teksten waarin de protagonisten niet de reis van iemand anders hernemen, maar die van hunzelf. Ze treden in hun eigen voetsporen, al dan niet bewust of intentioneel. Dit type sluit sterk aan bij de terugkeerreis uit de vorige paragraaf, met dat verschil dat hier steevast sprake is van (minstens) een reis in het heden en een reis in het verleden. Het belang van de persoonlijke herinnering is hier in ieder geval vaak het grootst.

Ik zal in mijn bespreking indirect verwijzen naar nog een ander ‘onderscheid’, dat betrekking heeft op de beweegreden/ functie van de hernemingsreis. In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur kunnen een viertal functies van de hernemingsreis ontwaard worden, die met elkaar gecombineerd worden. De reis kan, ten eerste, een zoektocht *naar inzicht of (‘empirische’) waarheid* omvatten. Die zoektocht is evenwel vaak van een sterke gevoelsmatige aard, bijvoorbeeld doordat de idee van de ervaring wordt beklemtoond. De reis kan, ten tweede, gestalte krijgen als een vorm van *hommage*. Ten derde kan de tocht expliciet de vorm van een *aemulatio* aannemen, van een *voortzetting, voltooiing en/of overtreffing* van een reis uit het verleden. Ook het in de voetsporen treden van de illustere traditie sluit daarbij aan.

Tot slot kan de reis nadrukkelijk getuigen van een *nostalgische poging* een (verloren) verleden in het heden te herhalen of te verlevendigen.

Ik bespreek drie (zo je wil vier) Nederlandstalige voorbeelden van literair-discursieve hernemingsreizen – op een ander voorbeeld, Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* (2016), kom ik aan het einde van dit proefschrift terug. Ik begin met het door Wester genoemde boek van Herman Portocarero, *Door de naamloze vlakte* (1985), dat voor tot de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal behoort. Het is meteen een eigenzinnige hernemingsreis. De hoofdrol is weggelegd voor een naamloze ik-verteller, die je eventueel als alter ego van auteur zou kunnen lezen. Aan het begin van het verhaal blijkt die verteller een lang verloren manuscript in handen te hebben gekregen, meer bepaald een poëtisch vervolg op Arthur Rimbauds gedichtencyclus *Une saison en enfer* (1873), dat nog meer geënt is op 'de materiële wereld' (11) en dat de Franse dichter schreef toen hij in Oost-Ethiopië verbleef en er rondreisde.

Er zijn weinig 'exacte gegevens over Rimbauds zwerversleven' (99). Desalniettemin bestudeert de verteller de 'plaatsnamen en beschrijvingen' van 'landschappen' (12) in zowel Rimbauds gedichtencycli als zijn brieven en dagboeken. Op die manier vat hij naar eigen zeggen 'Rimbauds tochten door oostelijk Ethiopië samen[...] in één traject' door het Afrikaanse land, langs plaatsen die voorkomen 'in verzen van het manuscript' (15). Door op die manier 'het spoor van een verloren Fransman' te volgen (74) hoopt hij in de eerste plaats het manuscript beter te begrijpen, zijn 'geheimen' te 'ontcijferen' (41). Meer dan om een zoektocht naar een of andere objectieve waarheid gaat het om een persoonlijke ervaring in die Ethiopische, materiële, natuurlijke wereld. Hij hoopt zich 'zozeer met de omstandigheden van het manuscript te identificeren' dat hij 'de inhoud ervan [...] als een noodzakelijk gevolg van [z]ijn eigen ervaring kan doorgronden' (16). Gezien Rimbauds voorkeur voor 'het excessieve en het extreme' (101) zal zijn reis ook van een letterlijke en figuurlijke 'overschrijding' van 'grenzen' (89) getuigen, wat zowel kan uitmonden in 'het ontdekken van de totaliteit in [de] leegte' als in 'het verdwijnen [...] in een fata morgana aan een oostgrens van de wereld, waar een afgrond gaapt' (16).

In de loop van de tocht verbindt de verteller op diverse momenten de reisgebeurtenissen, -haltes en -omgevingen met de gedichten van Rimbaud (waaruit hij citeert), en ook meer indirect gaat zijn reis de belevenissen van de Franse dichter echoën. Vier herinneringsplaatsen zijn erg belangrijk. Ten eerste is er de vulkaan Fantalle, die 'een bepalende rol speelt in het manuscript' (36) en 'een stenen bewijs' is 'van het voortduren van het vroegste leven in onze gedachten' (36). Als bij 'toeval' vindt, wanneer de reiziger er langskomt, een maansverduistering plaats, net als in Rimbauds manuscript. 'Tussen zoveel mogelijke kruispunten in de diepte van de omstandigheden', stelt de verteller, 'lijkt het me plots dat ik één identieke voetstap met Rimbauds schaduw deel.' (43) Ten tweede is er het dorpje Awash 'waarvan herinneringen overal in het tweede en derde gedicht van de cyclus meeklinken' (40). 'Zag hier de dichter zichzelf zitten toen hij de grenzen van het abjecte onderzocht?' vraagt de verteller zich af. Nadat hij er samen met meisje Aïsha (met wie hij een seksuele relatie start) een uitstap gemaakt heeft in de

verwilderde omgeving buiten de grenzen (!) van het dorp, overvalt hem een dagenlange koortsdroom, als was hij zelf Rimbaud.

Die lichamelijke en mentale uitputting gaat nog verder wanneer de verteller zich, ten derde, door de Naamloze vlakte begeeft, een plaats waar 'elke daad en elke gedachte op zichzelf mogelijk' (98) is en hij 'schipbreuk [lijdt] in de oneindige deelbaarheid van ruimte en tijd' (85) – in die mate dat de 'woorden' van het manuscript 'niet veel langer meer tot leidraad [kunnen] dienen' (87). Tegelijkertijd ervaart hij de ultieme 'leegte' (85) als een 'bijna bereikte volledigheid' (85) en beseft hij dat net in 'de ontregeling van alle zintuigen bruikbare waarheden' (98) liggen. Aan het einde, ten vierde, bezoekt de verteller het huis in Harrar waar Rimbaud verbleef en waar hij ook zelf een tijdje zijn intrek neemt. Hij komt er tot de ontdekking dat Aïsha waarschijnlijk Rimbauds achterkleinkind is. Zoekende naar 'het spoor van de dichter, het punt waar de echo van zijn woorden en mijn eigen blik zouden samenvallen' heeft hij dus Rimbaud 'in het bloed zelf ontmoet' (107). Dat neemt niet weg dat er aan het einde nog heel wat vragen resten. Meer nog, er wordt gesuggereerd dat het manuscript zelfs een vervalsing zou kunnen zijn. In het verlengde van de rimbaudiaanse redeloosheid beslist de verteller echter om de 'ultieme twijfel' (111) en 'het definitief onbegrip' (107) te laten bestaan en het manuscript te verbranden.

Een tweede voorbeeld van een literair-discursieve hernemingsreis is Koen Peeters *De mensengenezer* (2017). Ook hier krijgt die voornamelijk gestalte als een ervaringsqueeste naar inzicht. In tegenstelling echter tot *Door de naamloze vlakte* speelt het boek zich af in twee tijdlagen, waarbij we in alternerende hoofdstukken zowel de reis in het heden als die in het verleden volgen. In de tijdlijn uit het verleden, waarin we reeds echo's van de hernemingsreis waarnemen, volgen we de jongen Remi, die opgroeit in de Vlaamse Westhoek. In de openingszinnen van het boek wordt de Westhoek geassocieerd met

> een geest, een daimon, een genius, die niet bestaat als lichaam maar toch sluipt en heerst in het West-Vlaamse landschap. Altijd opnieuw lijkt deze geest te verschijnen: in de huizen, de dorpen en langs de wegen. Het is alsof die geest de hele tijd opstijgt en neerdaalt in het vlakke landschap. [...] Men kan hem horen hijgen tussen de woorden die de mensen zeggen, in het corpus van zinnen en verhalen die men elkaar vertelt. (9)

De daimon overschrijdt ook spatiale en temporele (levens)grenzen. Niet alleen krijgt hij gestalte in de vele 'droevige geheugensporen' (10) en de sluimerende 'adem van dode soldaten' (13) die in het landschap voortleven (de begraafplaatsen, de monumenten...) en die net als de oorlogsverhalen en -souvenirs van Remi's oom Marcel herinneren aan de Eerste Wereldoorlog; de daimon is ook een 'kracht die iemand verrukt of rusteloos op pad stuurt over de grenzen van generaties, continenten of zelfs beschavingen heen' (9). Zoals het citaat suggereert, vertaalt het daimonisch overstijgen van grenzen zich in de roman in het belang van familie(traditie)s.[596] De geest is ook 'de geest van de familie': die 'beïnvloedt jou je leven lang, genetisch maar ook door gesprekken en oude familiehistories die rondom je je worden verteld' (291).

[596] Vgl. in dit verband de ancestrale hernemingsreis.

Remi, in wiens naam zijn dode oom doorleeft,[597] meent dat hij zelf van de geest doordrongen is ('Ik zit in jou' (71), hoort hij). In eerste instantie wordt hij 's nachts bezocht door 'kwade dromen' (41), die hij met de raad van zijn nonkel Marcel tracht te bezweren – of beter, met een bezweringsformule die Marcel van een (ondertussen gestorven) Congolese soldaat tijdens de oorlog leerde.[598] Later, wanneer een priester hen bezoekt, overvalt hem de drang in te treden in het klooster. Hij wil 'mensen genezen' (100), zoals de geest hem influisterde, en ook alle 'kwade geesten' in zijn eigen 'ziel' (127) doen verdwijnen. Hij zocht 'helderheid' (112), wil zichzelf '[terug]vinden' (107) en uiteindelijk '[z]ijn eigen pad' (112) bewandelen.

Tijdens zijn periode in de abdij van Drongen en later het klooster van Heverlee komt hij opnieuw met de Congolees-Afrikaanse cultuur in contact – in het bijzonder via de relicten en verhalen van de missionaris Maurice en de filosofieprofessor Vanhove, die zelf nog in Congo verbleven. Remi beslist dan ook zelf naar het Afrikaanse land te reizen. Daarmee treedt hij in hun voetsporen én maakt hij de omgekeerde reis die de Congolese soldaat tijdens de oorlog maakte.[599] In een weerspiegeling van zijn 'onrust' en voortdurende 'vlucht vooruit' (242) op zoek naar zichzelf, verblijft Remi achtereenvolgens in Kinshasa, Popokabaka en een Yakadorp. 'Ik wil gewoon verder', zegt hij. 'Ik heb het gevoel dat ik er al dichterbij ben, en toch ben ik er nog veraf.' (247-248) In het Yaka-dorp raakt hij doordrongen van de oude Congolese cultuur met trances, fetisjen en rituelen – een procedé dat per definitie generaties overstijgt. Hij komt ook voor het eerst met echte genezers in contact. Een dergelijke ervaring impliceert echter eveneens een sterkere bezetenheid door de daimon, die als het ware vanuit de Westhoek tot in Congo is meegereisd. Net als de reiziger bij Portocarero krijgt Remi koortsdromen, en pas nadat hij 'genezen' is, is zijn 'ziekelijke drang om alsmaar te vluchten eenvoudigweg verdampt' (293).

In de verhaallijn in het heden volgen we een schrijver, die veertig jaar na zijn studententijd zijn studie antropologie wil afwerken en met dat doel aan een scriptie werkt over de krokodil in de Congolese cultuur te Popokabaka. Zijn promotor is zijn oud-professor Remi, met wie hij over Congo in gesprek gaat. Al snel wordt dat onderzoek echter ook (en vooral) een onderzoek naar de figuur van Remi zelf, een 'onderzoek naar Remi's zelfonderzoek' (52), de 'zoektocht naar de zoektocht van Remi [...]. Of ook hoe verhalen mensen drijven en begeesteren, en zelfs resoluut hun leven kunnen sturen' (303). Niet toevallig begint de schrijver, vooruitgestuurd door zijn eigen 'daimon' Remi, in diens spoor te reizen,

[597] De 'lievelingsbroer' (33) van Remi's moeder heette ook zo, maar hij is op 32-jarige leeftijd gestorven aan een 'tumor' (33). 'In onze familie,' vertelt de moeder aan Remi, 'geven wij altijd de voornamen door [...] omdat voornamen onverslijtbaar zijn.' (33) Remi vindt het eerder een onheilspellende gedachte – 'Het was alsof ik plots een dode tweelingbroer had gekregen' (34) – maar beseft: 'We geven de namen door omdat dierbare doden dan zachter uit ons leven kunnen verdwijnen.' (34)

[598] Remi en Marcel bezoeken ook het graf van die soldaat, Pius, een 'stone of remembrance' (64) die als herinneringsplaats fungeert.

[599] Vgl. in dat opzicht de idee van de hernemingsreis als herhaling en voltooiing: de Congolese soldaat heeft in de Westhoek ooit 'obussen' achtergelaten, maar is ze 'nooit komen ophalen' (58). 'Wat niet af is, moet afgemaakt worden', lezen we elders (41).

op zoek naar ‘een schim in het verleden’ (296).[600] ‘De ander imiteren en hem zo van binnenuit ontdekken, dan zou ik misschien ontvankelijk zijn voor het echte leven’ (265), lezen we elders in het boek. En: ‘Soms raken mensen elkaar aan, omdat plotseling blijkt dat ze zich in dezelfde stroom bevinden. Zelfs door één enkel gesprek raken levens voorgoed vermengd.’ (292)

De schrijver begint zijn ervaringsonderzoek in de Westhoek, waar hij zich kon ‘verbinden met een andere plaats’ en ‘een andere tijd’ (54). Het persoonlijke verleden van Remi – de schrijver bezoekt ook de grafstenen van Remi’s moeder, vader en oom – interageert er met de bovenpersoonlijke ‘herinnering’ (60) aan de oorlog. Later trekt hij naar de abdij van Drongen en het klooster van Heverlee, waar hij naar de verhalen van de paters luistert. En uiteindelijk reist ook hij naar Congo. Daar raakt Remi’s persoonlijke verleden aan nog een andere, bovenpersoonlijke geschiedenis: die van het koloniale en postkoloniale verleden. ‘Op een bepaald moment’, stelt de verteller over de aanzet van die reis, ‘had ik die intentie toevallig uitgesproken, maar soms voelde het alsof Remi mij die woorden in de mond had gelegd.’ (178) Wanneer hij het archief van Servico bezoekt, meent hij: ‘In mijn tijdscapsule leek het alsof ik daar de jonge Remi zelf zag zitten [...]. Ik bedoel: ik zag hem zitten zoals ik mezelf zag zitten.’ (221) En wanneer hij op weg is naar Popokabaka, rijdt hij zo snel dat hij ‘het gevoel had dat [hij] hem zelfs voorbij zou steken en voorsprong kon nemen’ (233). Via de verhalen van de mensen ter plaatse, leert hij Remi nog wat beter kennen. Het boek dat hij uiteindelijk aan de lezer achterlaat, is zijn eigen daimonisch (boven)persoonlijk verhaal over de herinnering aan de oorlog, over Congo en over Remi – een verhaal dat volgens het laatste hoofdstuk ook het ‘verhaal’ (317) is van Peeters’ antropologieprofessor Renaat Devisch. Zo wordt het gehele boek ook een hommage, waarin een ‘vergane eeuw’ (21) wordt opgeroepen en die op zijn beurt de lezer kan sturen.

In mijn derde voorbeeld van een literair-discursieve hernemingsreis staat geen schrijver centraal, maar wel een lezer. Ik besprak het boek reeds in het kader van mijn vorige dimensie: Leon de Winters *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978). We zagen dat in die roman de jonge Dürer in het spoor reist van ‘de jonge, onderweg vioolspelende Nietsnut’ (30) uit Joseph von Eichendorffs *Aus dem leben einen Taugenichts* (1826), een boek dat hij in de gevangenis gelezen heeft. Hij maakt die reis uit een nostalgische hoop die schijnbaar ideale wereld uit het verleden in het heden terug te vinden en net als de Nietsnut wat ‘geluk’ (82), ‘vrijheid’ (66) en ‘solidariteit’ (110) te vinden. De Romantische ‘warme wereld’ (66) die Von Eichendorffs novelle schetst, is ‘eenvoudig, het geluk lag overal op de loer’ (30). De Nietsnut werd bovendien ‘uiteindelijk [gelukkig] met het meisje op wie hij onderweg verliefd was geworden [...] zodat [hij] op het einde van het verhaal kon zeggen: *En alles, alles was goed*.’ (23) Misschien, zo bedenkt Dürer zich, overkomt hem wel hetzelfde met zijn eigen mooie ‘jonkvrouw’ (30) Joyce.

Met het boek in de hand vertrekt Dürer op reis. In eerste instantie neemt hij de wereld waar vanuit een romantische blik – in een brommerrijder ziet hij bijvoorbeeld een ‘ruiter’ die ‘zijn onstuimige

[600] Vgl. wat de herhaling betreft ook het motief van het ritueel: rituelen impliceren immers handelingen die op speciale tijdstippen herhaald worden.

ros [bedwingt]' (44). Op diverse momenten leest hij in of citeert hij ook uit het boek, om met de gelukzalige, 'machtige woorden' (92) de wereld te 'bedwingen' (44). Maar Von Eichendorffs 'ideale beeld' (127) van Italië komt dus bij Dürers passage in Duitsland onder druk te staan. Daar is enkel nog sprake van een industriële, onttoverde, 'desillusionerende' (119) wereld. Hij begint er op dat moment zelfs aan te twijfelen of de reis van de Nietsnut wel zo rooskleurig was: want heeft die laatste niet ook Italië weer verlaten, wat suggereert 'dat het land geen van de verlangens bleek in te lossen die hij stil, of luid zingend in een woud, heeft gekoesterd' (140)?

Bijzonder illustratief voor die groeiende desillusie én de hernemingreis is dat Dürer uiteindelijk zijn tocht niet langer als een herneming beschouwt van Von Eichendorffs novelle, maar wel van de reis uit een ander Duitstalig, moderner boek: Peter Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970).[601] Het boek gaat over 'de monteur en ex-doelman Josef Bloch' (170) die 'zijn werk verliet en na de moord op een cassière' (170) eenzaam en doelloos rondzwerft 'in een afstotende wereld' (171). 'Hij kwam tot de slotsom', lezen we,

> dat zijn tocht meer leek op die van Josef Bloch dan op die van de Nietsnut [...]. Hij was geschrokken van diens reis, maar kon niets anders doen dan de beschrijvingen beamen en onthutst denken dat de wereld, die hier onverhuld werd weergegeven, inderdaad zo verschrikkelijk was als hij dagelijks ervaarde. [...] Hij bedacht dat het daarom juist zou zijn als hij zei dat in *De angst van de doelman voor de strafschop* de werkelijke werkelijkheid beschreven werd en in *Uit het leven van een Nietsnut* de ideale werkelijkheid. (171)

Het hoeft, in het verlengde van die 'nieuwe' aard van zijn herneming, nauwelijks te verbazen dat Dürer, net als Bloch, ook een moord pleegt en om die reden weer gevangen komt te zitten. Dürers slotwoorden echoën die uit Von Eichendorffs novelle: 'alles is goed' (187) – al is het maar de vraag of dat niet al te idealistisch is voorgesteld.

Je zou nog in andere boeken echo's van de literair-discursieve reis kunnen herkennen. Zo is er Cees Nootebooms *De ridder is gestorven* (1963), waarin de vier genoemde beweegredenen – het onderzoek, de hommage, het verlevendigen van het verleden en de voltooiing – samenkomen. Een schrijver reist af naar een Spaanse eiland, dat 'stinkt van de goden en de geschiedenis' (61). Hij doet dat in het spoor van zijn overleden vriend, de schrijver André Steenkamp. Lang geleden was die zelf naar het eiland gereisd om er een boek te schrijven dat hij vanwege een *writer's block* nooit voltooid heeft. Het boek ging 'over een schrijver die gestorven is', waarbij 'een andere schrijver [...] het boek van de gestorvene afmaakt' (7). De schrijver in het heden is dan ook van plan het boek van zijn vriend te vervolledigen tot een verhaal over Steenkamp die aan zijn boek werkt – 'een eenvoudig [Droste]principe' (7) waarbij het onderscheid tussen schrijver en personage enigszins vervaagt. Hij maakt dat 'portret' (28) aan de hand van door Steenkamp achtergelaten documenten – een 'onvoorstelbare chaos' (7) met herinneringen waarin waarheid en fictie moeilijk van elkaar te scheiden

[601] De openingsscène van het boek, waarin Dürer vanuit de bus ziet hoe bij 'een voetbalveld [...] een speler de witte bal die vanuit het doel terug in het veld rolde nogmaals hard tegen het net trapte' (7), wijst reeds vooruit naar Handkes doelman-verhaal.

zijn en die ook bij de schrijver tot ‘een warwinkel van leugens en bedrog’ (191) nopen. Met dat boek wil hij uiteindelijk voor zijn overleden vriend een ‘standbeeld’ (28) en ‘[graf]teken’ (8) oprichten, waarbij Steenkamps ‘wankelende schim’ nog eenmaal ‘opstaat’, ‘zichzelf herkent en herdenkt’ en daarna ‘voorgoed verdwijnt naar het land van de helden’ (9). *De ridder is gestorven* krijgt wat minder nadrukkelijk gestalte als een hernemingsreis (de klemtoon ligt op het verhaal van Steenkamp). In gedachten volgt de schrijver wel het ‘traject’ (20) van Steenkamp en ‘door de stappen heen en terug in de tijd’ (44) vloeien het heden en verleden enigszins in elkaar over. ‘Wat kan het de tijd schelen?’ lezen we. ‘Alles gebeurt altijd, voortdurend.’ (186)

Ook internationaal zou je naar zulke voorbeelden van literair-discursieve hernemingsreizen op zoek kunnen gaan. Ik noem er een intrigerende: Nathaniel Hawthornes humoristische kort verhaal ‘The Celestial Railroad’ (1843). In het verhaal maakt een ik-verteller een cognitieve reis in het spoor van de Christen uit John Bunyans reisroman *The Pilgrim’s Progress* (1678), dat twee eeuwen eerder gepubliceerd werd. Onder leiding van zijn gids ‘Mr. Smooth-it-away’ (185) onderneemt hij zelf een tocht naar ‘the Celestial City’ (185). De setting van de reis is evenwel sterk gemoderniseerd en geïndustrialiseerd. Er is immers een treinspoor aangelegd tussen het dorp van de Christen en de Hemelstad: in plaats van de last op de rug te dragen kan die tegenwoordig gewoon in ‘the baggage-car’ (187). Bunyan’s Evangelist zit aan het ‘ticket office’ (187); het huis van de ‘Interpreter’ (189) is niet langer een halte (die laatste was geen fan van de komst van het treinspoor); en de ‘Hill Difficulty’ (190) hoeft niet langer beklommen te worden, aangezien er een tunnel gebouwd is. Toch blijkt er aan het einde nog maar van weinige gelukzaligheid sprake: Mr. Smooth-it-away is in werkelijkheid immers afkomstig uit de hel, waardoor het boek niet alleen een satire op religie maar ook op de industriële moderniteit wordt.

Hawthornes keuze voor *The Pilgrim’s Progress* heeft, wat de reis als herneming betreft, indirect nog een extra echo. John Bunyan schreef namelijk zelf ook een hernemingsreis. In een vervolg op de reis van de Christen (dat in 1684, zes jaar na het eerste deel, verscheen), onderneemt namelijk diens vrouw Christiana met hun zonen een soortgelijke reis naar de Hemelstad. Je kan dat verbinden met de tweede groep hernemingsreizen die ik hier wil behandelen: de familiaal-ancestrale *footsteps*-reis. In zulke verhalen herhalen personages een reis van iemand met wie ze (genealogisch) verwant zijn. Niet zelden is het metaforisch in de voetsporen treden van die eerdere reiziger belangrijker dan het letterlijk navolgen van een tocht uit het verleden.

Een eerste Nederlandstalig voorbeeld van zo’n *footsteps*-reis behandelde ik in mijn reishoofdstuk, als een tekst die zich wat meer aan de rand van de generische ruimte van de reisroman bevindt: Frans Kellendonks *De nietsnut. Een vertelling* (1979). In het boek reist Frits Goudvis met de auto van Amsterdam naar Hotel Eden in Mohrbach-St.-Hubert. Met die tocht treedt hij enerzijds in zijn eigen voetsporen, aangezien hij in het Belgische dorpje vroeger regelmatig op vakantie ging (vgl. infra: de idiosyncratische reis). ‘De auto spoorde precies in de juiste groef van mijn geheugen’ (88), lezen we,

> Zonder mankeren vond hij de weg van Malmédy naar Mohrbach, via een wit huis, een met glasscherven ingelegd kapelletje, een boerderijgevel die schuin op de weg stond, allemaal herkenningspunten die ik me vast niet zo feilloos herinnerd zou hebben als ik volledig bij mijn positieven was geweest. Ik zat erbij. Ik kéék ernaar, bijna weer die jongen van zeven jaar, die door zijn moeder naar Mohrbach werd gereden. (89)

Dat hij op een van die vakanties bijna in het meer verdronken is maar door zijn vader ternauwernood gered werd, is veelzeggend. Zijn vader heeft ooit een zelfmoordpoging ondernomen in bad; aan het begin van het verhaal is hij gestorven. Vlak voor zijn dood was de vader zelf naar Mohrbach-St.-Hubert gereisd vanuit een misleidend gevoel van 'nostalgie' (100): hij hoopte er zijn vrouw, die hem verlaten had, terug te vinden. In het vakantiehuis heeft hij uiteindelijk zelfmoord gepleegd of is hij vermoord door een kennis uit de psychiatrische instelling waar hij verbleef.

Frits reist dus niet alleen in zijn eigen voetsporen maar ook in die van zijn vader. Al aan het begin van het boek beseft hij 'dat er sprake was van symmetrie, dat dit traject een paar weken daarvoor ook al was afgelegd.' (11) Meer nog, 'daarom had [hij] ook een lifter meegenomen, alleen om de symmetrie te vervolmaken' (11). De reis getuigt niet alleen van een streven om het leven en de dood van zijn vader beter te begrijpen, maar, paradoxaal genoeg, ook van een poging zich identitair los te weken van zijn verleden en zijn vader. Met die laatste was hij zich, getuige de hernemingsreis, na diens dood alsmaar meer gaan identificeren. 'Het werd volstrekt onduidelijk waar hij ophield en ikzelf begon.', zegt hij. 'In feite veranderde ik in mijn vader' (7), als was er sprake van 'een zielsverhuizing' (64). Die imitatie en identificatie komen tot een hoogtepunt bij zijn aankomst in het vakantiehuis. Op dat moment laat de vertelling een snelle afwisseling zien tussen de ik-Frits en de hij-vader: 'Ik ging naar binnen. Mijn vader gaat naar binnen. [...] Ik liep naar boven. Mijn vader loopt naar boven' (100-101). Het is pas na die ervaring dat Frits zich autonoom 'herboren' (104) voelt:

> Doordat ik mijn voetstappen in mijn vaders spoor had gedrukt was zijn spoor verdwenen. Doordat ik mijn ervaringen over de zijne had geschoven had zijn tocht naar Mohrbach nooit plaatsgevonden. Door in die krijtomtrek te gaan liggen had ik hem uit zijn eigen silhouet gedrukt en degene die uit het aldus ontstane gat was opgestaan was ikzelf, Frits Goudvis. Eén ding wist ik nu zeker: ik wilde niet meer vertoeven in de eenzaamheid van de ziel [...]. Mijn vader had zich daar te veel opgehouden; daarom was hij nu zo volslagen dood. Ik moest mijn leven maar eens met anderen gaan delen. (106)

Die hernemingsreis-met-zielsverhuizing komen we in de Nederlandse literatuur nog tegen, bij een vroeger voorbeeld dat ik hier niet onvermeld wil laten: J. Slauerhoffs roman *Het verboden rijk* (1932).[602] Zoals *De mensengenezer* (Peeters 2017) heeft het boek twee verhaallijnen, die zich afspelen in verschillende tijdlagen. De ene verhaalt over de reis van de 16de-eeuwse Portugese schrijver Luís de Camões, die per schip als eenzame banneling uit Portugal naar de Portugese kolonie Macau in het Oosten reist. De andere verhaallijn vertelt over een naamloze, 20ste-eeuwse Ierse marconist, die eveneens op zee richting het Chinese vasteland reist. Intrigerend is dat de verhaallijnen niet alleen geografische

[602] Voor volgende bespreking, zie: Pierrart (2018).

parallellen vertonen, maar ook temporeel geleidelijk aan samenkomen – iets wat je, zoals Jane Fenoulhet (2001, 119) aangeeft, met de idee van reïncarnatie kan verbinden. In het begin 'droomt' De Camões nog van de gebeurtenissen die de 20ste-eeuwse marconist beleeft, terwijl die laatste zich de lotgevallen van De Camões herinnert. Maar wanneer de marconist in een graf kruipt 'dat de poort [was] waardoor ik mijn eigen leven verliet en het verleden binnenging' (164-165), beseft hij dat 'de twee waarvan ik niet meer wist wie ikzelf was, zouden samenvallen' (165). De zielsverhuizing vindt plaats als een (cognitieve) tijdreis van de 20ste eeuw naar de 16de eeuw, waar de marconist een 'spookachtig gevecht' (176) van De Camões (her)beleeft:

> Zijn geest had zijn deerlijk lichaam daar zoolang laten liggen en was zelf op verkenning uitgegaan in de stad, die al een eeuw geleden begonnen was te sterven en nu nauwelijks meer bestond. En zoo vond hij gemakkelijk den weg naar het verleden. Het was of hij in een mijn afdaalde, de boven elkaar liggende lagen in vaal licht ziende. Eindelijk kwam hij terecht bij den tijd, waarin het kasteel en de eerste kathedralen werden gebouwd en Guya zijn licht uitstraalde over de baai om de schepen den weg te wijzen, een onbekend schijnsel in Azië. (173)[603]

Terug naar de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur dan. De vaderfiguur duikt immers niet alleen bij Kellendonk op, maar ook nog in twee andere teksten die je als hernemingsreis kan lezen: Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016) en Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966). In beide gevallen gaat het om reizen die de idee van voortzetting en voltooiing centraliseren.

Bij Hermans is de initiële 'geografische' link tussen de reis in het heden en die in het verleden iets subtieler dan de voorbeelden die ik tot nu genoemd heb. Bij de bespreking van de activiteit-passiviteitsdialectiek zagen we al de queeste van de geoloog (!) Alfred Issendorf een poging is om, onder impuls van zijn moeder, de carrière van zijn vader te voltooien – een carrière die abrupt ten einde was gekomen op een van diens expedities. 'Mijn vader was een veelbelovend botanicus,' lezen we, 'maar hij is verongelukt, net toen ik zeven jaar werd. Hij is in een spleet gevallen, in Zwitserland. [...] Mijn moeder heeft mij opgevoed in het denkbeeld dat ik de carrière die hij niet heeft kunnen afmaken, moet voltooien.' (107) Net als zijn rugzak torst Alfred die last van het verleden met zich mee. Daarbij gaat hij op zoek naar waardering. 'Soms,' stelt Issendorf, 'lijkt het of ik dingen doe waarvan ik onderbewust hoop dat mijn vader ze ziet. Misschien omdat ik niet wil erkennen dat ik ze doe met het oog op mijn moeder.' (168) De interactie tussen de twee reizen blijkt het sterkst wanneer Issendorf zelf ten val komt. 'De val die ik heb gemaakt', bedenkt Issendorf zich dan, 'is een repliek van de fatale val die mijn vader maakte. Dezelfde kwade geest die hem in de afgrond geworpen heeft, heeft mij voortgestuwd naar soortgelijke avonturen als de zijne, om mij een soortgelijke dood te doen sterven.' (174)[604]

---

[603] Zoals het citaat laat zien, beschrijft Slauerhoff de tijdreis op een erg spatiale wijze (het afdalen in een mijnschacht). Het lijkt in dat opzicht niet toevallig dat Slauerhoffs biograaf Wim Hazeu wijst op Slauerhoffs kennis van einsteiniaanse tijdruimte-theorieën (Fenoulhet 2001, 118).

[604] Vgl.: 'Als een kaakslag treft mij de gedachte: is misschien ook mijn vader niet zo'n bijzonder behendige klimmer geweest? Was ook hij misschien al een paar keer gevallen voor hij doodviel? Hadden zijn tochtgenoten misschien al bij zichzelf gedacht: dit is de brekebeen van de expeditie, die bezorgt ons niets dan last en oponthoud?' (226)

Belangrijk in *Nooit meer slapen* is dat die idee van de reis als herneming/voltooiing diametraal staat tegenover Issendorfs andere beweegreden, waardoor zijn reis – net als die van zijn vader – gedoemd is te mislukken. In zijn zoektocht naar het stuk meteoriet benadrukt Issendorf immers dat het om een unieke verwezenlijking van 'iets nieuws' (181) moet gaan, die getuigt van 'oorspronkelijkheid' (122). 'Ik wil geen stenen vinden', zegt hij, 'die al eerder op aarde zijn geweest. Ik zou het liefst een meteoriet vinden, een brok afkomstig uit de kosmos en ik zou willen dat het uit een materiaal bestond, dat op aarde nog nooit was aangetroffen' (49). In het algemeen zou je kunnen zeggen dat het boek de 'cultuurhistorische' spanning verkent die ik eerder toelichtte, tussen het oorspronkelijke reizen en het noodzakelijk in de voetsporen treden van voorgangers, alsook de dialectiek tussen het vinden/ voortleven en verdwijnen van 'sporen'.

Enerzijds ziet Issendorf op zijn reis in het verwilderde Noorse natuurlandschap dat er 'van al die miljarden dingen die er op aarde gebeurd zijn en gebeuren, op den duur geen spoor overblijft' (232) en dat ook van zijn eigen onderneming 'geen spoor' zal 'overblij[ven]' (148). Anderzijds beseft hij dat er, niettegenstaande zijn drang te 'ontdekken', op aarde 'niets te vinden [is] dat niet al eens eerder gevonden is' (209) en dat er 'weinig plaatsen op de wereld overgebleven [zijn] waar nog niemand geweest is' (212). Illustratief daarvoor is niet alleen dat Issendorf tijdens de reis steevast in het spoor van zijn medereizigers loopt ('Voor ik besef wat ik doe, volg ik zijn voorbeeld' (135)). Het boek geeft ook blijk van een bijzondere, veelvoudige reismultipliciteit. Het zit vol verwijzingen naar andere reizen – niet zelden van noodlottige aard, zoals de gefaalde Himalaya-expeditie van Issendorfs vriend Brandel of Thor Heyeldahls tocht per vlot naar Hawai dat 'al lang [was] ontdekt' (171). Een veelbetekenende verwijzing in dat opzicht is die naar Vergilius' *Aeneis* (19 v.Chr.). Aeneas is immers 'de held die vluchtte met zijn vader op zijn rug. Zwaarder nog dan mijn rugzak' (133).[605] Dat Issendorf aan het einde van de roman een meteoriet in handen krijgt die zijn vader ooit voor hem gekocht heeft, vormt misschien nog het meest schrijnende bewijs van het gebrek aan oorspronkelijkheid dat zijn queeste kenmerkte.

Het hernemingskarakter van Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016) kwam indirect bij de bespreking van de activiteit-passiviteitsdialectiek aan bod. Alco van Puffelen reist vanuit Nederland naar Vlaanderen 'in de voetsporen van [z]ijn vaders vader vader vader vader [...]' (17), Adriaen Jans. In de 16de eeuw was die gesneuveld, strijdend voor de Verenigde Nederlanden tijdens het beleg van Antwerpen. Alco wil de strijd van zijn voorvader voortzetten en op die manier enige 'lof' (165), 'trots' (266) en 'erkenning' (127) verwerven – niet alleen van zijn voorvader maar ogenschijnlijk ook van zijn echte vader. Wanneer hij in Antwerpen gearriveerd is, herinnert hij zich de vakantiereizen met zijn vader door Vlaanderen –al gingen die significant genoeg nooit naar Antwerpen. Dat Alco desalniettemin het gevoel heeft al eens in Antwerpen geweest te zijn, beschouwt hij als 'een resterende herinnering [...] van [z]ijn verre voorvader. Adriaen Jans en ik delen een stukje ziel. Transcendentale

[605] Ook zijn moeder geeft blijkt van een gebrek aan oorspronkelijkheid. In haar recensies schrijft ze immers 'over alle boeken min of meer hetzelfde' (179). 'Wie zou eerlijk durven zeggen dat hij altijd alleen maar aan de kost is gekomen door oorspronkelijk te zijn?' (180), lezen we.

dingen gebeuren' (57). Niet veel later heeft hij zelfs het gevoel dat hij even naar de 16de-eeuwse oorlog en zijn vechtende voorvader getransporteerd wordt, en zijn dood werkelijk wreekt:

> De kogels vliegen langs mijn oren en ik kan niets doen om mezelf in veiligheid te stellen. [...] De oorlog is op zijn hoogtepunt. De schim komt dichterbij en, als hij voor mij tot stilstand komt, herken ik hem. 'Adriaen Jans', fluister ik. Ik noem hem zelfs papa. [...] Ik schreeuw naar hem, vecht, vecht heer Jans. [...] Alexander Farnese twijfelt niet, daar is hij de man niet voor. Hij boort zijn zwaard door de adamsappel van mijn voorvader. [...] Dit is een opdracht van de goden om hun zoon te testen. Ik spring op en druk mijn knie tegen de wang van de hertog van Parma. (113-114)

Het spreekt voor zich dat in *De verovering van Vlaanderen* de persoonlijke en bovenpersoonlijke geschiedenis nauw met elkaar verweven worden. Alco, die op zijn tocht diverse historische plaatsen bezoekt (bijvoorbeeld het Gentse Gravensteen) wil met zijn queeste in de voetsporen van een illustere voorganger ook zelf in 'de geschiedenisboeken' (17) belanden. Echo's van een dergelijke variant van de reis als herneming, waarbij de reiziger zich in de voetsporen van beroemde voorgangers plaatst, zien we in reisfictie wel vaker – ook die van een oudere datum. In klassieke (zee)reisverhalen, bijvoorbeeld, wordt typisch verwezen naar vroegere, mythologische reizigers, in wier sporen de helden letterlijk en figuurlijk treden – niet zelden mét overtreffing. In Apollonios' *Argonautika* (3de e.v.Chr.) komen de reizigers voorbij 'het graf van Sthelenos, / zoon van Aktor, die, toen hij terugkwam uit / de onverschrokken oorlog met de Amazonen [...]/ hier op de oever aan een pijlwond was bezweken' (134). En in Lucianus' *Alēthē diēgēmata* (2de eeuw) vormt de eerste stop van de reizigers een rots met 'twee voetstappen' en een 'gedenkteken' met significante 'Griekse inscriptie': 'Tot hier zijn Herakles en Dionysos gekomen' (10-11). In de naoorlogse Nederlandstalige literatuur zagen we een dergelijke invulling van de reis als herneming in Paul Claes' historische roman *Psyche* (2006). Met zijn reis naar Egypte wil Hadrianus in de voetsporen treden van diverse historische en mythologische voorgangers, om op die manier zijn onsterfelijkheid te verwezenlijken. Zo lezen we:

> Alle veroveraars van Egypte waren voor hem van Gaza naar Peluison gereden. Hij volgde in het spoor van Sardanapalos, Kambyses, Alaeander de Grote en Antiochos Epiphanes. Zij hadden op de spiegelende einder naar dezelfde oasen gespeurd, waren tussen dezelfde wandelende duinen verdwaald en hadden uiteindelijk dezelfde zon zien dalen in de zouttuin van het strandmeer. (8)

En elders:

> De geschiedenis was de echo van een mythe. Zoals de Trojaan Aeneas met zijn mannen op de kust van Noord-Afrika was gestrand, zo was hijzelf nu met zijn gevolg op Egyptische bodem beland. Zoals zijn voorganger in het paleis van Carthago was ontvangen, zo was hijzelf nu te gast in het paleis van Alexandrië. Zoals Aeneas met zijn zoontje Ascanius op jacht was gegaan, zo trok hijzelf nu aan de zijde van Antinoös de woestijn in om een leeuw te achtervolgen. Zou hij evenals de held weldra met zijn geliefde in een grot schuilen? (103)

Een goede overgang naar het laatste type hernemingsreizen is Stephan Enters roman *Grip* (2011). In die reisroman houden vier vrienden annex alpinisten – Martin, Lotte, Vincent en Paul – twintig jaar nadat ze samen een trektocht ondernamen richting de Noorse Lofoten, een reünie in Wales. Twee van hen (Martin en Lotte, ondertussen een koppel) wonen daar. Het boek is opgedeeld in vier delen. In het eerste

deel volgen we Paul en Vincent die samen met de trein vanuit Brussel richting Wales rijden, waarbij we het perspectief van Paul te lezen krijgen. In het tweede deel zien we hoe Martin samen met zijn dochter Fiona met de bus richting het station rijdt om Vincent en Paul op te halen. In delen drie en vier, dat we respectievelijk vanuit het perspectief van Vincent en weer Paul volgen, reist het viertal met de bus en te voet richting het huis aan zee waar Lotte wacht. In de getriggerde herinneringen die binnen de verschillende perspectieven worden ingelast, lezen we over de trektocht door de Lofoten twintig jaar eerder. We vernemen er niet alleen hoe het viertal op een van de bergtoppen de opperste gelukzaligheid bereikt – 'zo gelukkig worden we nooit meer' (121). We lezen bijvoorbeeld ook hoe Lotte bijna zelfmoord pleegde, en hoe Vincent door een samenloop van omstandigheden zijn kans verkeek met haar een relatie te beginnen.

Zoals de vele herinneringen suggereren, speelt tijd een belangrijke rol in *Grip*. Naast de spanning tussen kloktijd en subjectieve tijd waarop ik eerder al alludeerde, wordt veelvuldig over onsterfelijkheid gereflecteerd: 'Je haalt de essentie uit het voorbijgaan van de dingen wanneer het meeste dat je doet herhaalbaar en herstelbaar is. Je leven wordt minder waard – of tijd wordt minder waard, die devalueert want je hebt er ineens een onuitputtelijke voorraad van.' (40) En: 'Als je zo lange leefde [...] kwam er dan niet een moment waarop elk nieuw mens die je leerde kennen je deed denken aan iemand van vroeger en werd je daar dan niet verschrikkelijk melancholisch van?' (148) De reünietocht vormt voor de reizigers ook een aanleiding om met een hedendaagse blik hun persoonlijke verleden te 'bestuderen', over de aard van hun vriendschap en onderlinge relaties te reflecteren, en na te denken over de impact van de reis op hun toekomst. Het boek ademt daarbij een zekere sfeer van nostalgie: sinds de bergtocht is alles immers 'totaal veranderd' (46); het enige wat rest zijn herinneringen. 'Tussen vandaag en de Lofoten', lezen we met een van de vele spatiotemporele metaforen, '[gaapte] een kloof waarin het tussentijdse verduisterde.' (68)[606] Net als bij de reis als herinnering vertaalt die zich ook in een melancholie naar de jeugd, naar 'de koestering' van de 'kindertijd' (101) – de wonderlijke Noorse bergen 'leken [...] op een kinderfantasie' (134). 'Je hebt uiteindelijk maar één jeugd', staat er, 'hoe onsterfelijk je ook bent.' (32)

Hoewel het op het eerste gezicht niet voor de hand ligt, is het net vanwege die verandering en nostalgie interessant om *Grip* vanuit het perspectief van de hernemingsreis te bekijken. Het viertal dat in het heden op reis is en het viertal uit het verleden verschilt namelijk slechts op één cruciaal punt. Lotte, die in de herinneringen van de mannen een belangrijke rol speelt, ontbreekt. Haar perspectief volgen we ook niet, al horen we wel dat ze zodanig 'veranderd' is dat 'de Lotte van vroeger' niet meer 'bestond' en 'nooit meer [zou] bestaan' (159). Aansluitend bij de jeugdige melancholie wordt haar plaats in het heden veelzeggend ingenomen door haar dochtertje Fiona, die met haar 'magistrale kinderbrein' (89) de groep vervoegt.

[606] Vgl.: 'Als je zo voortschoot, met de schok van de wielen als de tik van een metronoom.' (126); 'Hij stelde zich een moment voor dat Martin helemaal niet bestond – dat ze dadelijk zouden aankomen bij het huis en dan zonder een woord over twintig jaar heen zouden stappen.' (136)

De interactie tussen de reis in het heden en de reis in het verleden wordt vooral in het laatste stuk van de roman geïntensifieerd, wanneer het nieuwe viertal samen over het strand naar Lottes huis reist. Ze komen bijvoorbeeld 'op het dertig, veertig meter hoge klif' waar Paul, net als bij de Lofoten, een adembenemende 'schoonheid' in het landschap ontwaart – 'Die moest wel de mooiste dag van het jaar zijn' (151). Niet veel later beklimt Vincent nog een andere klif:

> Het was er weer, meteen – het intense dat het klimmen destijds had gegeven, de overweldigende sensatie van vrijheid en geluk, waarin niet je voeten en handen de berg beklommen maar waarin de rots en de hemel en de zuivere lucht je leken mee te nemen – mee, mee omhoog. [...] De sensatie werd nog verhoogd door het contact van zijn blote vingers en voeten met de kale steen, die trouwens helemaal niet zo warm aanvoelde maar juist bij elke aanraking warmte uit hem leek te zuigen – en ook dat paste precies in zijn herinnering. (174)

Terwijl Vincent zelf in de problemen komt, komt de herinnering aan Lotte terug. Op die manier worden tijd en ruimte nog een laatste keer overbrugd:

> Hij zag Lotte. Niet de Lotte van het nieuwe huis [...] – Lotte als twintigjarige. Misschien, sprak iets in hem, was dat het meest eigene aan hem geweest – zijn trouw aan de herinnering, de plekken waar haar schaduw had bestaan. En door die gedachte brak als een vlam door dun papier de zekerheid dat ergens waar ze samen waren geweest, misschien op de Lofoten, die in zijn herinnering ook altijd waren gebleven zoals hij ze had gezien, onveranderd zonovergoten, zacht gloeiend in middernachtlicht – dat ergens daar nog een voetafdruk bestond, altijd zou blijven bestaan, van die Lotte, de Lotte van de nutteloze cadeautjes en de felle discussies, de Lotte die hij had gekend. (178)

Daarmee zijn we bij mijn laatste type hernemingsreis gekomen: de idiosyncratische hernemingsreis, waarbij reizigers bewust of onbewust in hun eigen voetsporen reizen. Zoals *Grip* (Enter 2011) en *De nietsnut* (Kellendonk 1979) al lieten zien, is dit type nauw verwant aan de terugkeerreis uit de vorige paragraaf, alleen is hier nadrukkelijk sprake van reismultipliciteit.

Een goed voorbeeld van zo'n idiosyncratische reis zagen we in mijn vorige dimensie: Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991). Mussert belandt vanuit Amsterdam plots in een hotelkamer in Portugal, maar die ruimtelijke verplaatsing krijgt meteen temporele echo's. 'Ik was', zegt hij, 'in een kamer waar ik volgens de wetten van de logica [...] niet kon zijn. En die kamer kende ik, want ik had er ruim twintig jaar geleden overspel gepleegd' (18). Concreet echoot Musserts zwerftocht door Lissabon nadrukkelijk de vakantiereis die hij er in het verleden met zijn minnares, Maria Zeinstra, ondernam. Musserts zogenaamde 'pelgrimage [...] naar die dagen' voert dan ook 'langs alle plaatsen uit [z]ijn korte heiligenleven, alle staties waar het verleden een gezicht had' (45) – herinneringsplaatsen dus. Hij reist via 'de kleine pastelaria waar zij zich volstopte met dooierkleurige kleine brioches' (26), langs de Taag die ze samen aanschouwen, 'dezelfde [rivier] van ooit en toen' (28) naar de eerder genoemde klokken, het spiegelrestaurant Tavares waar ze samen dineerden en het Praço do Comércio ('Ik ging zitten waar ik met haar gezeten had' (47)). Die hernemingsreis sluit aan bij Musserts nostalgische verlangen naar het heden, maar bevestigt ook dat het verleden voorbij is. In Tavares hoopt hij Zeinstra terug te zien, 'maar zij is er niet. Niets kunnen spiegels, niets kunnen ze vasthouden, geen levenden en geen doden' (46).

Als tweede voorbeeld van zo'n idiosyncratische hernemingsreis, waarin de geografische band wat vrijer is, zou je Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* (1959) kunnen noemen. Norman Corinths reis naar Dresden in het heden wordt verbonden met zijn belegering van de stad in het verleden – een belegering die in de ingelaste 'zangen' wordt verhaald. In algemene zin sluit dat dubbele tijdskader aan bij het belang van de bovenpersoonlijke geschiedenis in het boek en de doorwerking van de (persoonlijke) herinnering aan de Tweede Wereldoorlog. Tegelijkertijd zijn er ook sterkere parallellen te trekken tussen de reis uit het heden en die uit het verleden. Het bombardement op Dresden krijgt bijvoorbeeld sterke erotische connotaties ('Hij kreeg een begin van een erektie en ging zwetend in positie liggen achter zijn kanon', 35), waarbij de stad nadrukkelijk als vrouw wordt beschreven: 'De stad naderde, zij waren alleen met haar.' (170) De verwoesting van Dresden wordt in het heden gespiegeld in Corinths verovering van de gids Hella, wier naam die van de Griekse 'Helena' (en zo het verwoeste Troje) echoot. Gedreven door 'een gevoel als honger' (43) en met een 'wil als een ijzeren wapen [...] in zijn lichaam' (83), wil Corinth Hella 'hebben' (20) en 'overrompelen' (86), en 'zij wist dat zij er aan overgeleverd was' (91).[607]

Ook in andere romans vinden we echo's terug van de idiosyncratische hernemingsreis.[608] Zo is Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015). De Afrikaanse bootexcursie die Tin in het tweede deel onderneemt, wordt direct gelieerd aan de oversteek van de rivier uit het eerste deel. In de boot wordt Tin overvallen door de herinnering aan vroeger en aan zijn vader, die ook in het heden doorleeft:

> Zodra de boot wiebelig het water op glijdt, weet Tin het weer. Het is een kennen van het lichaam meer dan van het hoofd. Hij hoort het slissen van de stroom; het plassen van het water, als de vaarboom omhoog wordt gehaald, het spetteren. Hij kan er niets aan doen, hij begint te rillen, zijn hele lijf komt in opstand. Ook toen was het zijn lichaam dat voor hem dacht. Het begreep tot in zijn haarvaten de ernst van de situatie, de onaanvaardbaarheid ervan. [...] Plotseling hoort hij zichzelf spreken over de rivier. Niet deze, maar de nachtrivier van vroeger. [...] Zijn vader is ineens heel dichtbij, hij is hier, hij voelt het gewoon, hij voelt zijn wonderbaarlijke aanwezigheid, ergens tussen twee talen in. Als een onderwaterzwemmer is zijn vader het hele eind met hem meegezwommen, jaar in jaar uit en nu dus van het ene continent naar het andere. Wat ergens ondergaat, moet ook ergens bovenkomen. [...] Het is de onbevattelijke gewaarwording dat zijn vader helemaal hiernaartoe is gezwommen om hem op te wachten in het troebele water van deze Afrikaanse modderrivier. (92-94)

Ook in een boek als *Rupert* (Pfeijffer 2002) zou je een echo van de idiosyncratische reis kunnen onderscheiden. Tegenover de juryleden die hem ondervragen, verhaalt Rupert namelijk over zijn tochten door de stad. Het is een herinneringsverslag dat expliciet beschreven wordt als een vorm van 'nagaan'

[607] De eigenlijke seksscène met Hella vloeit aan het einde van het derde hoofdstuk naadloos over in de flashback naar (/zang over) het bombardement te Dresden: 'Snikkend, roepend gleden zij in elkaar. De nacht brak, ikonenen begonnen te glanzen en de kamer *blakert. Zoals in het paleis kristallen luchters en schitterende kronen* [...]' (97). Op de mannelijke verovering van de vrouw en het beeld van de vrouwelijke stad, dat we bijvoorbeeld eerder ook bij *Aankomen in Avignon* (Robberechts 1970) gezien hebben, kom ik in mijn dimensie van de maatschappelijke reflectie nog even terug.

[608] Internationaal zou je kunnen denken aan Samuel Becketts *Molloy* (1951). We volgen er twee reizigers – Molloy en de detective Jacques Moran (die met zijn zoon reist) – die niettegenstaande hun verschillende naam vrijwel lijken samen te vallen. Beide verhaallijnen vertonen dan ook de nodige (spatiale) echo's.

(10), van ‘een wandeling door de stad langs de plaatsen van [z]ijn geheugen’ (17). ‘Wandelen’, zo stelt de verteller dan ook, ‘is een vorm van herinneren.’ (10) En retorisch vertellen lukt het best dankzij een mnemotechnische wandeling:

> De redenaar memoriseert zijn betoog door zich een stad voor te stellen die hij goed kent. In zijn verbeelding wandelt hij door de stad langs een route die hij in de werkelijkheid vele malen heeft afgelegd en die rijk is aan markante herkenningspunten, zoals monumenten, openbare gebouwen, bijzondere cafés, pleinen, fonteinen, bibliotheken of kerken. Deze herkenningspunten dienen als loci, als topoi, als gemeenplaatsen. Tijdens zijn mentale wandeling repeteert de redenaar de hoofdpunten van zijn betoog waarbij hij elk punt associeert met een bepaalde geheugenplaats. Elke episode van zijn verhaal wordt als het ware vastgeklonken aan een specifiek herkenningspunt op de geselecteerde route door de stad. Wanneer de redenaar dan ten slotte opstaat en het woord neemt ten overstaan van zijn publiek, hoeft hij niets anders te doen dan al sprekend dezelfde wandeling af te leggen in zijn hoofd en de punten van zijn betoog op te rapen van de geheugenplaatsen die hij op zijn weg tegenkomt. (16-17)

Ik vermeld zulke minder nadrukkelijke voorbeelden, omdat het voor het imaginaire reisverhaal van belang is de idee van de reis als herneming niet te beperken tot verhalen waarin dergelijke reizen centraal staan. Soms kan een reis ook minder direct een of meerdere reizen uit het verleden echoën. We zagen in dat opzicht ook al de treinreis uit Kamiel Vanholes *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002): die werd beschreven als ‘een soort Wiedergutmachung voor de transporten van vroeger’ (145), waardoor het thema van de migratie in de roman een extra dimensie kreeg. Soms kan de aanwezigheid van het *footsteps*-motief ook interessant zijn met het oog op de cultuurhistorische ontwikkeling die ik eerder beschreef, het verdwijnen van de ‘witte plekken’. In Willem Bilderdijks *Kort verhaal van eene aanmerkelijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking* (1813) leidt de reiziger met zijn luchtballon schipbreuk op een ‘ondermaan’ (45) in de ruimte. Het lijkt vanzelfsprekend dat het om een onbekende, nooit-betreden wereld gaat. Echter, in bomen vindt de reiziger inscripties die erop wijzen dat al een andere waaghals, ‘de Noordelijke Reiziger Abaris (65), hem voor is geweest. Ook Robinson Crusoe ontwaart op zijn schijnbaar onbewoonde eiland in het zand de voetstappen van onbekenden. Het zijn voetstappen die Robinsons hoop verlevendigen eindelijk weer een medemens te zien, maar die tegelijkertijd indirect, aan het begin van de 18de eeuw, reeds het bewijs leveren dat het stilaan ijdele hoop wordt in de moderne wereld nog onbetreden reisgebieden aan te treffen.

Synthese:

Temporalisering

Algemeen:

- Temporalisering = temporele inbedding van reis op een persoonlijk en bovenpersoonlijk niveau, i.h.b. verleden
  Cf. dialectiek tussen tijd en ruimte: o.a. herinneringsplaatsen
- Cultuurhistorische context: temporalisering dominant vanaf (eind) 18de eeuw
- Interacties met andere dimensies, o.a.:

- *Beweegreden*: reis gestimuleerd door verleden
- *Activiteit/passiviteit*:
  - actieve/passieve herinnering
  - passieve kracht tijd
- *Stilstand/beweging*: i.h.b. tijd als beweging: (fysieke) verandering + (cognitieve en dynamische) herinnering
- *Buitenstaander:* tijd = verlies naasten
- *Blik*: temporeel inzicht + zien van 'verborgen' verleden achter de (oppervl.) ruimte
- *Maatschappelijke reflectie*:
  - temporalisering ~ bovenpersoonlijke geschiedenis
  - toerisme
- *Literatuur*: inzichtelijke bewaring van verleden + lit.-disc. hernemingsreis

Drie invalshoeken:

1. *Reis als bovenpersoonlijke geschiedenis*: temporalisering overstijgt persoonlijke niveau
   - Temporalisering van locatie (cf. herinneringsplaats)
     - ruimte = 'tijdsbeladen' (bv. *Kamer in Oostende*)
     - 'koloniale' reis naar het verleden (bv. *De val van Bali*)
     - geschiedenis van wereld (bv. *Na ons de monsters*)
       Cf. toekomstdenken = utopie (bv. *Reis naar Utopia*)
       Cf. tijdloosheid (bv. hellevaarten als *Bea*)
   - Algemenere implementatie (bv. *De reis naar Kíthira*)
     Cf. tijdreizen type *Het vloekhout*
   - Reflectie over geschiedenis
     - logische/doelgerichte vs. chaotische/toevallige geschiedenis (bv. *De vleespotten van Egypte*)
     - objectieve vs. subjectieve geschiedenis(constructie) (bv. *Allerzielen*)

2. *Reis als persoonlijke herinnering*: persoonlijke aanzet + herinneringen
   - Verschillende echo's: nostalgie naar verloren verleden; zoektocht naar inzicht/overzicht/waarheid/identiteit; verwerken traumatisch verleden
   - I.h.b. terugkeerreis
     - naar geboortegrond (bv. *Angst op Java*), al dan niet met klemtoon op jeugd (bv. *Wachtend op de dag van morgen* en *Een winterreis*)
     - andere/specifieke plaatsen uit jeugd/verleden (bv. *J. Kessels: the novel*)
     - roots-reis: (bv. *Terug naar Walden*)
       Cf. tijdreizen type *Malva*
   - Overige:
     - overzicht en inzicht (cf. stilstaan-bij-beweging in bv. *Een schitterend gebrek*)
     - traumatische herinnering (bv. *De tocht van de dronken man*)
     - verlies van naasten (bv. *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken*) cf. vitaliseren en (literair) bewaren van verleden

3. *Reis als herneming*: reizen in de voetsporen van eerdere reizigers
   - Cf. *footsteps*-motief in reis-non-fictie
   - Functies: inzicht (ervaring!), hommage, *aemulatio* (cf. illustere traditie), nostalgische vitalisering
   - Types
     - literair-discursief (bv. *Door de naamloze vlakte* en *De mensengenezer*)
     - familiaal-ancestraal (bv. *De nietsnut* en *Nooit meer slapen*)
     - idiosyncratisch (bv. *Het volgende verhaal*)
   - Maar: ook echo's (bv. *Rupert* en *O Heer, waar zijn uw zijstraten*)

Dimensie 5
De reiziger als buitenstaander

5.1. Inleiding

'Ieder reisverhaal gaat over het buitenstaander-zijn.' Het is een stelling van de reisschrijver Jonathan Raban, afkomstig uit een interview dat op 18 mei 1988 verscheen in *NRC Handelsblad*. Het artikel werd gepubliceerd naar aanleiding van Rabans pas in het Nederlands vertaalde reisboek *Coasting* (1986), waarin de Britse schrijver door zijn eigen thuisland reist en zichzelf in de rol van outsider verplaatst. Rabans stelling is opvallend te noemen. De notie van de buitenstaander of outsider wordt in secundaire studies over non-fictionele reisliteratuur immers zelden nadrukkelijk met dat genre verbonden. In de talloze overzichts-*companions* (*The Cambridge Introduction to Travel Writing*, *The Routledge Companion to Travel Writing*, *The Cambridge History of Travel Writing*...) krijgt het concept bijvoorbeeld nooit een afzonderlijke bespreking. In secundaire studies wordt wel indirect op facetten van het buitenstaanderschap gealludeerd, wanneer de praktijk van en de literatuur over het reizen geassocieerd worden met (Engelstalige) termen als *alienation* (Levin 2008),[609] *displacement* (Kaplan 1996), *strangeness* (Akehurst & Cain Van D'Elden 1997) en *the Other* (Said 1978).

Ik meen dat Rabans stelling ook van toepassing is op imaginaire reisverhalen – en zeker op reisfictie uit de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur.[610] Enkele citaten uit de reisromans die tot mijn eigen corpus behoren, kunnen die bewering alvast onderbouwen: 'Dit [is] onmiskenbaar Buenos Aires en [...] zijzelf [is] onmiskenbaar – net als in Parijs, Londen en Berlijn – de buitenstaander' (Noordervliet 2014, 190); 'Ik begrijp dat ik een outsider was en dat ik dat moest blijven' (Hermans 1966, 300); 'Met bitterzoete, ietwat geamuseerde trots zei hij tegen zichzelf dat zijn buitenstaander-zijn een bewijs van intellectuele superioriteit was' (Haasse 1957, 189); 'Hij voelde zich een lastige buitenstaander die haar stilte, waarin ze naar vroeger afdaalde, niet kon verdragen.' (De Winter 1982, 31); 'Het besef, een

[609] Zie mijn inleiding, paragraaf 3.3.2.
[610] Raban is een van de reisschrijvers die het onderscheid tussen fictie en non-fictie danig nuanceert. In het geciteerde interview meent hij bijvoorbeeld dat 'een reisboek [...] meestal veel meer geconstrueerd [is] dan sommige lezers wel denken' en dat een 'onderscheid maken tussen een roman en een reisboek [...] vooral iets [is] waarmee critici zich bezighouden'.

buitenstaander te zijn, iemand, die er niet bij was, gaf me het gevoel van een veroordeelde' (Van de Walle 1959, 114); 'Potter was een buitenstaander, een jansenistisch bleekgezicht' (Brakman 1997, 7); 'Hoewel ze Frans spraken, werd hij weer teruggeworpen in het gevoel een buitenstaander te zijn' (De Loo 2008, 141).

De begrippen buitenstaander en outsider (die ik hier als synoniemen zal gebruiken) roepen tegelijkertijd erg diverse en erg specifieke echo's op. De term 'outsider' zal heel wat cultuur- en literatuurwetenschappers bijvoorbeeld meteen doen denken aan Colin Wilsons (1956) beroemde (en beruchte) reflectie over de outsiderfiguur in de (literaire) moderniteit. Algemeen gesteld impliceert de idee van de buitenstaander dat iemand buiten een bepaalde groep, buiten een maatschappelijk-sociale constellatie valt, of in ieder geval dat gevoel heeft. Zoals onder meer de sociologen Anthony King (2002, 436-441) en Chris O'Riordan et al. (2019, 12-22) aangeven, kunnen diverse factoren aan dat buitenstaanderschap ten grondslag liggen: iemand kan ongewild buiten een bepaalde groep vallen vanwege zijn afkomst, huidskleur, religieuze voorkeur, of kan er bewust voor kiezen (letterlijk en figuurlijk) afstand te nemen van de maatschappij. Het buitenstaanderschap wordt met uiteenlopende gevolgen en connotaties geassocieerd: vrijheid, autonomie, authenticiteit, uniciteit, eenzaamheid, (afstandelijke) objectiviteit. En wie een buitenstaander is of wordt, kan daar op allerlei manieren op reageren: buitenstaanders kunnen hun buitenstaanderschap bijvoorbeeld cultiveren of net proberen het op te heffen.

Op basis hiervan zou je een aantal parallellen kunnen trekken tussen de idee van de buitenstaander en het reizen. In mijn reishoofdstuk, bij de bespreking van het topografische reconstructieniveau, zagen we dat iedere reis een vorm van dyadische transgressie impliceert, waarbij de reiziger zijn oorspronkelijke wereld verlaat en een andere wereld bereist. Dat maakt van de reiziger haast per definitie een figuur die constellaties (in dit geval: werelden) overschrijdt en zich op terreinen begeeft waar hij 'niet thuishoort'. Aansluitend bij mijn (im)mobiliteitshoofdstuk kan je stellen dat sociale constellaties een vorm van stilstaande orde genereren die door de (voortdurende) beweging van de reis automatisch geproblematiseerd wordt. Of, anders gesteld, de beweging van de reis suggereert al dat de reiziger een figuur is die losgeweekt is van zulke constellaties. De idee van de buitenstaander geeft bovendien inherent blijk van een dialectiek tussen micro en macro. Het microniveau van de reiziger-buitenstaander komt er immers te staan tegenover het macroniveau van de groep/ de (bereisde) wereld.

In wat volgt hang ik mijn bespreking op aan vijf manifestaties van de outsider die voor het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhaal van belang zijn. Op hun eigen manier voegen ze specifieke betekenis- en spanningenslagen toe aan het buitenstaanderschap, en aan de relatie tussen de reiziger en de (bereisde) wereld. Net als bij de (im)mobiliteitsdialectiek gaat het hier niet om manifestaties die een één-op-éénrelatie onderhouden met specifieke teksten. Reizigers uit imaginaire reisverhalen kunnen (echo's van) verschillende manifestaties met elkaar combineren. Ik stel ze opnieuw eerst kort voor, en werk ze dan verder uit:

- De eerste manifestatie noem ik *de cultureel-epistemische buitenstaander*. Ze vertrekt van de idee dat een reiziger, door het oversteken van (geografische, politieke...) grenzen, terechtkomt in andere streken (een nieuw land, bijvoorbeeld) die afwijken van zijn oorspronkelijke wereld en waarmee hij in principe minder vertrouwd is. Deze manifestatie hangt in het bijzonder samen met een culturele spanning – via de reiziger treden verschillende culturen in 'interactie' – en een epistemische spanning – vanwege het gebrek aan kennis van de reiziger.[611]
- De tweede manifestatie is die van *de sociaal-eenzame buitenstaander*. Het betreft reizigers die worstelen met gevoelens van eenzaamheid. Soms is de eenzaamheid een effect van de reis, die bijvoorbeeld impliceert dat de reiziger zijn thuis en vertrouwde sociale contacten achterlaat; soms is ze al aanwezig voor de reis. In ieder geval gaan sociaal-eenzame buitenstaanders (op hun reis) vaak op zoek naar gezelschap – een queeste die niet altijd even eenvoudig is.
- De derde manifestatie noem ik *de bewuste buitenstaander*. De reiziger-buitenstaander is hier een figuur die zich bewust losweekt van sociale en maatschappelijke constellaties. Daarbij is hij op zoek naar wat die constellaties onmogelijk maken: vrijheid, autonomie, authenticiteit, individualiteit, zelfreflectie. De spanning situeert zich hier vaak op een deontisch en axiologisch niveau, omdat (het doorbreken van) normen en (het evalueren van) waarden centraal staat. Bewuste buitenstaanders zijn regelmatig ook sociaal-eenzame buitenstaanders: vrijheid en eenzaamheid vormen niet zelden de positieve en negatieve zijde van dezelfde medaille.
- De vierde manifestatie noem ik de *lichamelijke buitenstaander*. Het betreft hier reizigers die in lichamelijk opzicht verschillen van hun omgeving – qua gestalte (reuzen in lilliputterland), qua huidskleur, vanwege lichamelijke aandoeningen.
- De vijfde manifestatie noem ik de *psychische buitenstaander*. Deze reizigers verschillen op geestelijk vlak van hun omgeving, bijvoorbeeld doordat ze 'gek' zijn, psychisch gestoord. Ze kijken met een fantastische (verbeelde) blik naar de wereld, een blik die in sommige gevallen ook voordelen kan hebben.

---

[611] Ik ontleen de term epistemisch, net als de begrippen deontisch en axiologisch die ik zo meteen vermeld, aan Lubomír Doležels *Heterocosmica* (1998), een studie die zich – zoals in mijn reishoofdstuk aangegeven – op het terrein van de mogelijke werelden bevindt. In een van de hoofstukken stelt Doležel dat je iedere (verhaal)wereld kan beschrijven aan de hand van zogenaamde 'modalities', 'rudimentary and inescapable constraints, which each person acting in the world faces' (113). Hij noemt vier modaliteiten: de epistemische, die betrekking heeft op de verdeling van kennis in wereld; de deontische, die gerelateerd is aan 'proscriptive or prescriptive norms' (120), wat verboden is en toegelaten in een wereld; de axiologische, die 'transform[s] the world's entities [...] into values and disvalues' (123), in goed en kwaad dus; en de alethische, die bepaalt wat (fysiek) mogelijk en onmogelijk is in werelden (bijvoorbeeld: kunnen mensen vliegen?). Doležel suggereert dat binnen elke modaliteit een 'alien' kan gedefinieerd worden, die afwijkt van de rest van de wereld. Zo is er bijvoorbeeld de 'epistemic alien' (128), een figuur die op vlak van kennis afwijkt van de norm van een bepaalde groep of wereld. De cultureel-epistemische buitenstaander is vaak zo'n 'epistemic alien' (vgl. infra).
Merk op dat in de secundaire literatuur over reisverhalen het begrip 'epistemisch' ook opduikt in Bart Vervaecks *Literaire Hellevaarten*. Hij spreekt er namelijk van de 'epistemische functie' in hellevaartliteratuur. Daarmee doelt hij echter in de eerste plaats op het feit dat 'hellevaarten vaak [tonen] wat ware kennis is' (207). In prototypische hellevaarten als die van Vergilius en Dante 'leert de hellevaarder' bijvoorbeeld 'dat kennis nooit voorbij de tijdruimtelijke grenzen mag gaan' (208).

5.2. De cultureel-epistemische buitenstaander

De eerste manifestatie van het buitenstaanderschap is de cultureel-epistemische outsider. Je zou die eenvoudiger kunnen omschrijven als die van de 'vreemdeling' in andere streken, landen, culturen. Het is de meest algemene en misschien wel meest voor de hand liggende interpretatie van de reiziger-buitenstaander. Ze haakt direct in op de dyadische transgressie die ik daarnet in herinnering bracht. De reiziger kan in eerste instantie verbonden worden met een bepaalde oorspronkelijke wereld: in algemene zin gaat het om de wereld waarmee hij vertrouwd is; in specifieke zin bepaalt die zijn spatiotemporele verankering en socio-culturele identiteit – de culturele geplogenheden die hij gewoon is, zijn nationaliteit, de taal die hij spreekt...[612] Door zich te verplaatsen en (politieke, geografische...) grenzen te overschrijden, belandt de reiziger als vreemdeling op plaatsen (1) die op diverse vlakken anders zijn dan de oorspronkelijke wereld waarvan hij een representant is, waardoor een *culturele* spanning ontstaat,[613] en/of (2) waarmee hij niet of minder vertrouwd is, waardoor een *epistemische* spanning ontstaat tussen de onwetende reiziger en de nieuwe wereld.

Diverse literatuurwetenschappers verbinden de idee van de vreemdeling met canoniek-internationale imaginaire reisverhalen. Peter Roberts (2013, 355) noemt Homeros' Odysseus het prototype van de 'stranger' in 'strange lands'. F.R.P. Akehurst en Stephanie Cain Van D'Elden verwijzen in de inleiding van het door hen geredigeerde *The Stranger in Medieval Society* (1997) expliciet naar de literaire tochten van 'knight-heroes seeking adventure or the Grail' en 'voyagers [...] to the other world' (viii). En Donna Isaacs Dalnekoff (1973) wijst op de prominente aanwezigheid van 'the outsider in a foreign land' (121) in 18de-eeuwse satirische reisverhalen als *Gulliver's Travels* en *Candide*.

Dalnekoffs bijdrage is interessant, omdat ze indirect laat zien hoe de idee van de cultureel-epistemische buitenstaander kan interageren met twee andere dimensies die ik later nog bespreek, namelijk de blik en de maatschappelijke reflectie. De cultureel-epistemische buitenstaander presenteert zich niet zelden als een passieve observator. Via diens blik kunnen de 'manners, customs, institutions, and behavior' (Dalnekoff 1973, 124) van een ander land of een andere cultuur geschetst worden. Zowel vanop een (objectieve) afstand als in interactie met 'insiders' (126) kan de cultureel-epistemische reiziger 'differences and similarities' (124) belichten tussen de nieuwe wereld en 'his own land' (124), wat kan leiden tot 'an indirect yet comprehensive criticism of the latter' (124). 'The literary figure of the outsider', schrijft Dalnekoff, 'must come to terms with the phenomena before him.' (130) Zijn 'outlook is characterized by openness and simplicity, as well as a readiness to learn' (123).

[612] Op de idee van de huidskleur kom ik terug wanneer ik de lichamelijke buitenstaander bespreek.
[613] Vgl. wat dat idee van culturele spanning betreft, niet alleen het eerder vermelde concept van de Ander, maar ook Mary Louise Pratts (1991) concept van de 'contact zone', 'social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths' (34). Ietwat kort door de bocht gesteld zou je kunnen zeggen dat iedere wereld waarin een cultureel-epistemische buitenstaander zich bevindt, zo'n *contact zone* wordt.

Die laatste citaten zorgen voor een belangrijke nuance bij de idee van de cultureel-epistemische outsider. Het buitenstaanderschap, met daarbij aansluitend de culturele en epistemische spanning, kan immers (ten dele) opgeheven worden. Het wegwerken van de culturele spanning impliceert dat de reiziger op een of andere manier de gebruiken en gewoonten overneemt van een andere wereld of cultuur: hij gaat zich bijvoorbeeld anders kleden, neemt deel aan bepaalde rituelen...[614] Een goed literair voorbeeld vinden we in Paulo Coelho's *O Alquimista* (1988), meer bepaald de passage van de Andalusische Santiago in het Marokkaanse Tanger. In eerste instantie omschrijft Santiago zichzelf als 'een vreemdeling op vreemd gebied' (58). De Arabische cultuur, waarbij veelvuldig thee gedronken wordt en waarbij 'mannen een reusachtige pijp [roken]', komt erg 'raar' (53) over. Santiago gaat echter een tijdje aan de slag in een plaatselijke kristalwinkel, waardoor een culturele opheffing optreedt. Onder impuls van zijn baas drinkt hij al snel zelf 'hete thee' en 'rookt[...]' hij 'in zijn eentje de nargileh' (78). Aan het einde van zijn verblijf in Marokko stelt hij dan ook: 'Tanger was geen vreemde stad meer.' (80) Belangrijk wat (de opheffing van) die culturele spanning betreft is trouwens dat Santiago Arabisch leert. In de Nederlandse voorbeelden die volgen zullen we namelijk zien dat het cultureel-epistemische buitenstaanderschap regelmatig weerspiegeld wordt in de taal.[615] Voor Santiago betekent het leren van het Arabisch een eerste stap in het leren van de ultieme 'taal zonder woorden' (63) die de 'taal van de geestdrift' is, 'van de dingen die je doet' (80) en waarmee je de hele 'wereld' kan 'ontcijferen' (63).

Het zich eigen maken van culturele gebruiken impliceert vaak eveneens een opheffing van de epistemische spanning. Algemener gesteld kan die spanning niet alleen verdwijnen doordat de reiziger de plaats verkent waar hij terechtkomt, er een tijdje verblijft en er zo mee vertrouwd raakt. Ook door in gesprek te gaan met de 'bewoners' van een bepaalde locatie kan de reiziger kennis over de andere wereld vergaren.[616] Kenmerkend voor die kennisoverdracht tussen personages is de eerder genoemde figuur van de gids. Die laatste is ook een verbindingsfiguur 'tussen' constellaties/werelden en is inherent vervlochten met de idee van de cultureel-epistemische buitenstaander. Bij de activiteit-passiviteitsdialectiek verwees ik in dat opzicht onder meer naar de interactie tussen Juan de Posos en de Garbon in *Krinke Kesmes* (Smeeks 1708). Het is mede door de duiding van de gids dat De Posos meer over de kesmesiaanse maatschappij te weten komt.[617]

---

[614] Dat neemt niet weg dat in ieder geval op een 'macroniveau' de culturele spanning in de tekst aanwezig blijft.

[615] Meer in het algemeen geldt dat communicatie een belangrijke invloed heeft op het buitenstaanderstatuut van de reiziger. We zullen dat bijvoorbeeld ook nog zien wanneer ik de sociaal-eenzame buitenstaander bespreek.

[616] Je zou die epistemische interactie als een illustratie kunnen beschouwen van de *curiositas* van de reiziger, de nieuwsgierigheid waarvan we in de inleiding zagen dat ze onder meer door Sylvie Requemoras-Gros (2012, 335-348) nadrukkelijk met de (vroegmoderne) literatuur over het reizen ('cabinets de curiosité textuels' (335)) verweven werd. Vgl. tevens Richard Smiths (2013) analyse van 'alterity and knowingness' in Charles Dickens' *David Copperfield* (1850). 'We seek', schrijft Smith, 'to have *knowledge* of the Other, attempt to define and fix their identity, rather than simply [...] to *acknowledge* them' (374).

[617] Zo vertelt de Garbon bijvoorbeeld over het bestaan van 'twee algemene kloosters' annex 'eilanden' in het koninkrijk – 'Poele Nemnan' (voor de mannen; de naam is een anagram van 'mannen') en 'Poele Wonvure' (voor de vrouwen; een anagram van 'vrouwen') – waarvan de Posos ook een uitgebreide schriftelijke beschrijving ontvangt (135-149).

De epistemische interactie hoeft echter niet noodzakelijk via een gidsfiguur plaats te vinden. Ze hoeft ook niet betrekking te hebben op de macro-eigenschappen van een wereld. De reiziger kan bijvoorbeeld meer te weten komen over de persoonlijke levens en lotgevallen van de personages met wie hij in contact komt. Illustratief in dat opzicht is een interactie zoals die tussen de reiziger Brandaan en de kluizenaar in *De reis van Sint-Brandaan* (Anoniem 12de eeuw):

> Toen vonden ze in de zee / een rots, die was zo hoog / dat hij zich onttrok aan het oog. / En op die puntige klomp steen / daar zat een man, alleen, / die ruig was als een beer. / Lucht en zee zag hij. / Niets meer. / Het was een kluizenaar. / Hoe hij daar kwam en vanwaar, / vroeg hem Sinte Brandaan. / Hij antwoordde: 'Neem van mij aan / dat ik bij het klooster hoor, / dat u bezocht hebt, kort hiervoor. / Ik heb gezeten heel alleen / op deze hoge steen / een jaar minder dan honderd jaar. / [...] Toen vroeg Sinte Brandaan / hoe 't hem in zijn leven was vergaan / voor zijn lang verblijf aldaar. / Toen sprak de kluizenaar: / 'Ik zeg het u heel eerlijk: / ik was een koning en schatrijk. / Eén land van mij was Pantifilia, / een ander Capidocia. / [...] Toen zei Sinte Brandaan: / 'Heer, hoe moet dit gaan: / als u de kou komt deren, / hoe kunt u zonder kleren / in de kou hier overleven? [...] (Wilmink 1994, 59-60)

Ik leg hier de klemtoon op de reiziger als een kennis-ontvangende instantie. De epistemische spanning kan echter ook in de omgekeerde richting opgeheven worden. In Homeros' *Odysseia* (8ste e.v.Chr.) maakt Odysseus, als 'een vreemdeling uit verre landen' (465), niet alleen kennis met talloze nieuwe plaatsen, waaronder het wonderlijke paleis van Alkinoös. Op verzoek van die laatste verhaalt hij ook zelf uitvoerig over zijn 'droevige lotgevallen' (487): 'Geef ons een omstandig verhaal [...]. Welke schoon gelegen steden hebt ge gezien? Wat voor mensen, vijandig en wild en gemeen of gastvrij en godvrezend van aard? En zeg me, waarom ge toch schreit en heimelijk treurt?' (486)

Er zijn nog twee andere nuances van belang met betrekking tot de culturele en epistemische spanning. Ten eerste impliceert deze manifestatie van het buitenstaanderschap niet dat de betreden wereld volledig afwijkt van de oorspronkelijke wereld van de reiziger. Zelfs als reizigers nog nooit op een bepaalde plaats geweest zijn, dan nog kunnen bepaalde aspecten vertrouwd aanvoelen omdat de personages ze 'herkennen'.[618] Vanuit het perspectief van de reiziger schipperen locaties gradueel tussen een 'herkenbare' en 'exotische' pool. Het spreekt in dat opzicht voor zich dat voor een Nederlandse reiziger de (letterlijke en) figuurlijke cultureel-epistemische afstand ten opzichte van een onbekende, planetaire alienmaatschappij of een Afrikaanse volksstam waarschijnlijk groter zal zijn dan wanneer die naar Vlaanderen reist. Een roman als Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016) laat evenwel zien dat ook daar de cultureel-epistemische buitenstaander aanwezig is.[619] Omgekeerd geldt dat een

[618] In extreme en negatieve zin zagen we dat al eerder bij de beweging-als-stilstand. Vanuit cultuurhistorisch opzicht kan zo'n herkenning een signaal zijn van de moderne globalisering, die regelmatig met een proces van homogenisering (zo je wil, Amerikanisering) geassocieerd wordt. 'Globalization', schrijft Carl Thompson (2016, 204), 'has unsettled, or at least complicated, the traditional binarisms of "home" and "abroad", "them" and "us", that we tend to assume are fundamental to travel writing. [...] Travellers now frequently encounter an "abroad" that does not match conventional expectations of foreignness and exotic difference. [...] Many travel writers depict globalization as a negative and tragic phenomenon, productive of an irreversible loss of cultural diversity and so leading to the homogenization and banalization of the world.' In sommige imaginaire reisverhalen is die globaliseringsecho aanwezig, maar het is zeker niet noodzakelijk.

[619] Ik kom op dat boek niet in deze dimensie terug, wel wanneer ik de maatschappelijke reflectie bespreek.

bepaalde plaats waarmee de reiziger ogenschijnlijk denkt vertrouwd te zijn, alsnog vreemd kan aanvoelen. Dat zal vooral belangrijk zijn voor reisverhalen waarbij reizigers terugkeren naar plaatsen uit hun eigen verleden, zoals ik die bij mijn vorige dimensie toelichtte.

Een tweede punt sluit daar bij aan. Reizigers hebben vaak bepaalde verwachtingen en veronderstellingen, zeker wanneer ze naar streken reizen waar ze nog nooit geweest zijn (vgl. Missinne 2014). Op dat vlak interageert het cultureel-epistemische buitenstaanderschap met mijn zesde dimensie (de blik) en achtste dimensie (de literatuur). Niet zelden baseren reizigers hun verwachtingen immers op 'literaire' documenten zoals reisgidsen of reisbeschrijvingen van andere reizigers. Op zo'n moment krijgt de epistemisch-culturele interactie (ook) gestalte als een spanning tussen de 'verbeelde' en 'empirische' kennis, en tussen werkelijkheid en fictie. Hoewel we in mijn bespreking van Nederlandstalige voorbeelden zullen zien dat die regelmatig opduikt in moderne, geografisch-realistische reisverhalen, hoeft ze daar niet toe beperkt te blijven. In *De reis van Sint-Brandaan* leest Brandaan bijvoorbeeld 'bij het onderzoeken / van oude en geleerde boeken' over de 'wonderen van Onze Here' (33). Het is omdat hij die vertelsels niet gelooft, dat hij erop uit wordt gestuurd 'na[te]gaan: wat is waar / en wat kunnen slechts leugens zijn' (35). Wanneer hij op het water een reusachtige menigte vissen ontwaart, beseft hij: 'Dit moet de Leverzee wel wezen, / waar ik veel heb over gelezen.' (89)

Nog een laatste opmerking, die de cultureel-epistemische buitenstaander in een extraliterair, cultuursociologisch perspectief plaatst. De manifestatie doet, behalve aan de vroegmoderne ontdekkingsreiziger, het meest denken aan twee modernere reiziger-types: de immigrant en de toerist. De immigrant heeft per definitie een andere origine dan het land waar hij of zij naartoe gereisd is, en wordt er door die transgressie als een (soms ongewenste) vreemdeling beschouwd.[620] De toerist is dan weer iemand die onbekende streken bezoekt en daarbij op zoek is naar een exotische authenticiteit – een buitenstaanderszoektocht die tegelijkertijd door het collectieve en artificiële karakter van het toerisme geproblematiseerd wordt. Ik bespreek migratie en toerisme wanneer ik de maatschappelijke reflectie in reisromans belicht; echo's van beide thema's zullen we in wat volgt echter reeds terugvinden.

Met het oog op een ietwat gestructureerde voorstelling bespreek ik enkele Nederlandstalige voorbeelden in drie groepen: (1) meer 'fantastisch' georiënteerde reisverhalen, waarin reizigers op plaatsen belanden waar zij nog nooit geweest zijn en die ook voor de lezer onbekend terrein zijn; (2) geografische reisverhalen, waarbij reizigers over het aardoppervlak reizen naar plaatsen (een ander land, bijvoorbeeld) waar ze nog niet eerder geweest zijn; (3) en reisverhalen waarin reizigers naar locaties reizen waar ze al eens geweest zijn en waarmee ze dus denken vertrouwd te zijn.

Een voorbeeld van die eerste groep is Jozef Versou's *Nieuwe reis naar Utopia* (1946). De reiziger Lode Simoens is in de 'vreemde', ondergrondse 'weereld' (14) waar hij belandt duidelijk een

[620] Dat zagen we bijvoorbeeld al bij de buitenstaander-migrant René uit Kamiel Vanholes *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002), dat ik bij de (im)mobiliteitsdialectiek besprak. Ik kom op die tekst nog terug bij de bespreking van mijn zevende dimensie.

vreemdeling. Dat blijkt onder meer uit het feit dat hij expliciet ‘een buitenlander’ uit de ‘buitenwereld’ (52) genoemd wordt. In het licht van de epistemisch-culturele spanning zagen we al eerder dat Simoens door zijn gidsen voortdurend ingelicht wordt over het reilen en zeilen in de ‘onderwereld’ (85), en daarenboven ook zelf aan zijn gidsen verhaalt over de toestand in de bovenwereld. De talige dimensie van het vreemdelingstatuut krijgt hier een opvallende echo. Simoens’ gids praat immers ‘in een taal die veel gelijkenis biedt met Nederlandsch maar desondanks moeilijk te begrijpen valt’ (18). Je zou dat kunnen verbinden met de vroegmoderne afstamming van de onderaardse bewoners of, wat minder voor de hand liggend, als een weerspiegeling van de ideologische verschillen die de reiziger en de wereld kenmerken.

De flatgebouwbewoners uit Simon Vestdijks *De kellner en de levenden* (1949) kunnen als tweede voorbeeld gelden. Ze worden meegesleurd in een ‘onbegrijpelijk[...] avontuur’ (25) en als ‘uitgestotenen’ (19) met een ‘touringcar’ (13) naar een ‘schel verlichte bioscoop’ (30) gebracht: die fungeert als ‘nieuwe wereld’ (67) en hiernamaals. In tegenstelling tot de ondergrondse wereld bij Versou bestaat er wel degelijk een tekst waarin het hiernamaals ter sprake wordt gebracht: de Bijbel. Veelzeggend loopt de tocht van de zielen door een bibliotheek, waar ze een Bijbel moeten meenemen. De protagonisten vergeten dat echter te doen – een indirecte weerspiegeling van de seculiere maatschappij uit de ‘negentiende en twintigste eeuw’ (64), die zich in het hiernamaals klaarblijkelijk wel vaker ‘slecht[...] gedraagt’ (64).

De aankomst van de reizigers in het spoorwegemplacement, waar het grootste deel van het verhaal zich afspeelt, zorgt aan de ene kant voor een cultureel-epistemische ‘schok’ (71): ze zien er bijvoorbeeld een ‘in de rondte draaiende locomotief [...] die zich onder het draaien een eindje in de lucht verhief en naar alle kanten vuur begon te spuwen’ (71). Aan de andere kant merken de reizigers ook dat ‘de beambten, de machinisten, stokers, conducteurs en chefs niet af[weken] van de gebruikelijke levende garnituur van zulke stations’ (72). Dat bezorgt het hiernamaals een hedendaagser karakter. Paradoxaal genoeg versterkt de ‘rationele’ herkenning van de spoorwegen ook het buitenstaandersstatuut van de reizigers, die zich als levenden onder de doden bevinden.[621] De werkelijk gestorven zielen in het spoorwegemplacement laten eerder een verdwaasde, ‘waanzinnig[e]’ (71) indruk na.[622]

Ook in tijdreisverhalen duikt de cultureel-epistemische buitenstaander op. Neem bijvoorbeeld Bob den Uyls ‘De grote klap’ (1980), een kort verhaal waarin de ik-verteller vanuit 1980 honderd jaar verder reist, naar het toekomstige Rotterdam. Al snel krijgt hij er een krant in handen:

---

[621] Het outsiderstatuut wordt nog op heel wat andere manieren zichtbaar. Zo dragen de reizigers bijvoorbeeld nog hun eigen kleren, in tegenstelling tot de gestorven zielen.

[622] Vgl.: ‘Zij [...] reageerden op de verse indrukken met een kinderlijke gretigheid, die aan hun gedesoriënteerdheid in tijd en ruimte geen twijfel liet bestaan. Naïeve opmerkingen over het wonderbaarlijke der locomotieven, der stoomwolken, waren niet van de lucht; sommigen wisten niet eens de passende bewoordingen voor deze technische mirakelen, vreesden, dat de locomotieven zouden verbranden, speurden naar menselijke stuwkracht àchter de locomotieven, of naar paarden en een koetsier of postillon met een zweep. Bij anderen weer hadden angst en schrik de overhand; groepen vielen op de knieën, gebeden aanheffend tot God en Christus of de heiligen; anderen beproefden het met psalmgezang, waartoe niet zelden de Bijbels opengeslagen werden, die iedereen bij zich droeg.’ (52)

> Toen ik de koppen van de artikelen doornam bleken ze te handelen over gebeurtenissen en onderwerpen waar ik totaal niets van afwist. Ook de namen die werden genoemd en de personen op de foto's waren me volkomen vreemd. [...] Ik keek rond, maar in mijn huis was alles nog bij het oude, het uitzicht uit het raam ook nog hetzelfde – hoewel, wat liepen de mensen er eigenaardig gekleed bij en wat hadden de auto's een rare vorm! (83)

'Ik zou me maar beter aan het jaar 2080 kunnen aanpassen', bedenkt de verteller zich, 'anders zou ik in de grootste moeilijkheden kunnen raken.' (84) Zo wil hij bijvoorbeeld 'eigentijdse kleren' kopen 'om niet op te vallen' (85). Die poging tot culturele opheffing wordt echter meteen geproblematiseerd: hij merkt immers dat hij in winkels met de 'euro' moet betalen – een begrip dat hem vreemd in de oren klinkt (net als Bob den Uyls toenmalige lezer). Later komt de reiziger met nog talloze andere woorden in contact die hem doen 'duizelen' (93): 'kwint', 'Euroknor', 'fluoritis', 'Chinazië' en 'kletsen' (91). De reiziger doet altijd alsof hij die woorden begrijpt en hij gebruikt ze ook zelf in gesprekken – 'Toch is het vervelend dat je een paar maanden niet kan klatsen als je fluoritis hebt.' (93) In die gesprekken wordt hij echter steeds weer met nieuwe woorden geconfronteerd, wat een in de eerste plaats een humoristisch effect heeft.

Typisch voor reizen naar de toekomst is wel dat er toch nog zaken uit het heden in de toekomst bewaard zijn gebleven en voor de reiziger dus vertrouwd aanvoelen. Bij Den Uyl lezen we in dat opzicht hoe de Coolsingel er voor de reiziger 'nog vrij vertrouwd uit [zag ...] alleen was de tram verdwenen' (88). In de plaats blijken 'bloembakken' gekomen te zijn. Die weerspiegelen klaarblijkelijk de Rotterdams-Nederlandse plantenliefde . 'Van deze kwaal', concludeert de verteller, 'was men nog steeds niets verlost.' (88-89)

Een tijdreisverhaal als Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010), waarin niet naar de toekomst maar naar het (verre) verleden gereisd wordt, kent een complexer cultureel-epistemisch buitenstaanderschap. Ten eerste, algemeen gesteld, heeft iedere reiziger bepaalde veronderstellingen over (zo je wil, kennis van) het verleden, die hij bijvoorbeeld via geschiedenisboeken verkregen heeft of die voortkomt uit een zekere epistemologische traditie. Die verbeelde kennis kan echter net door de tijdreis ontkracht worden – een spanning tussen mythische overlevering (de 'religieuze mythe' (23)) en feitelijke geschiedenis (het 'nuchter feitenrelaas' (23)) die in *Het kraaien van de haan* centraal komt te staan. Ten tweede, specifieker, wordt Joe net naar de Klassieke Oudheid gestuurd omdat hij er minder een buitenstaander is dan zijn tijdgenoten. Hij heeft immers een opleiding 'klassieke talen' (13) genoten. 'Het [was] een heel andere wereld', stelt Joe, 'waarvan je wel een beetje voorkennis moet hebben om er uit de voeten te kunnen. Daarom was ik een geschikte kandidaat.' (21) Toch verschilt, ten derde, de kennis van Joe nog steeds met die van de figuren die hij in het verleden ontmoet – zij het op een andere manier dan bij de eerdere reisverhalen het geval is. Omdat hij van de toekomst afkomstig is, weet hij immers méér dan *locals* als de apostelen. Illustratief in dat opzicht is hoe Jezus op een bepaald moment tegenover Joe opmerkt: 'Iedereen heeft altijd van alles te vragen. Waarom vraag jij me nooit iets?' (48)

Ook in meer realistisch-geografische verhalen kunnen reizigers cultureel-epistemische buitenstaanders zijn. Dat is zeker zo wanneer ze een ander land betreden waar ze nog nooit geweest zijn. Een goed voorbeeld is Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987). In de roman reizen Harry en Isabelle naar Pakistan. Het land wordt op diverse plaatsen geschetst als een voor de reizigers onbekend, paradijselijk stukje natuur. De cultureel-epistemische afstand met de eigen wereld wordt daarbij in het bijzonder benadrukt. 'Alles is zo nieuw, zo onbekend, zo ongeordend', stelt Harry, 'hier krijgen vertrouwde begrippen een nieuwe inhoud, hier betekent water iets anders dan thuis, en fruit, en winkelen en hitte en tijd.' (16). Of elders: 'Waar je hier ook je blik laat rusten, zie je landschappen die uniek zijn.' (122)[623]

Het hoeft, gezien die cultureel-epistemische spanning, niet te verbazen dat in de roman op diverse plaatsen sprake is van een 'spelletje vraag-en-antwoord' (119) tussen het koppel en de plaatselijke Pakistanen. Dat is echter geen vanzelfsprekendheid: ook hier krijgt het buitenstaanderschap een communicatieve vertaling. Op het ene moment begrijpt Harry 'geen jota' van een Pakistaan die 'een articulatieloos mengtaaltje van Engels en Urdu [spreekt] in een zinsbouw die [...] aan een plaatselijk dialect ontleend is' (19); op andere plaatsen kan het koppel met de 'gastheer' van hun hotel 'jammer' genoeg 'geen gesprek voeren', aangezien 'zijn Engelse woordenschat [...] tot enige formules beperkt is' (120). Dat weerspiegelt en versterkt de passiviteit die hun gehele reis kenmerkt.

Desalniettemin slagen Harry en Isabelle er op bepaalde tijdstippen toch in om gesprekken met Pakistani aan te knopen, waardoor ze meer over het land en de cultuur te weten komen. Die gesprekken schetsen niet zelden een wat minder 'gelukzalig' beeld van het land. Zo blijkt de (moslim)cultuur gepaard te gaan met een conservatief vrouwbeeld. Een van de Pakistani doet bijvoorbeeld uitschijnen dat hij 'de vrouw beschouwt als een speelpop, als een gedachtenloos en willoos gebruiksvoorwerp ten behoeve van de heer en meester die man heet' (77) – een stelling waarop Isabelle slechts 'spits en bits' (77) kan reageren.[624]

Op die manier wordt de Pakistaanse paradijselijke mythe in de werkelijkheid genuanceerd. Illustratief in dat verband is dat Harry en Isabelle op voorhand heel wat dingen over Pakistan gelezen hebben. Ze dragen niet alleen een Pakistaanse reisgids bij zich, de *Travel Survival Guide*, maar ze hebben ook geleerd over 'de legendarische gezondheid van de Hunzakuts' (28), die suggereert dat er 'geen ziekten zijn' (29) in de streek. Het is een 'mythe' die 'werd opgeklopt door reizigers, journalisten, filmers, schrijvers' (28) maar waarvan Harry en Isabelle zelf ondervinden dat ze niet strookt met de werkelijkheid: beiden worden op hun tocht immers zwaar ziek.

[623] Belangrijk voor de thematiek van de roman is dat de ongereptheid van het land (en bij uitbreiding de gehele Pakistaanse cultuur) bedreigd wordt door westerse toeristen – een groep mensen waartoe ook Harry en Isabelle behoren. Dat sluit aan bij de evolutie die ik onder meer bij de vorige dimensie, de temporalisering, uitgebreid besprak. Ik kom er nog op terug wanneer ik bij de maatschappelijke reflectie het toerisme behandel.

[624] Vgl. bijvoorbeeld: 'Ook nu is het straatbeeld, op Isabelle na, vrouwloos. Ik vraag me hardop af wanneer de vrouwen komen winkelen, en als antwoord wijst Isabelle op een kraam waar stoffen worden verkocht: een man is bezig stof te kopen voor zijn vrouw!' (178)

In P.F. Thoméses *Het bamischandaal* (2012) blijkt de werkelijkheid die de reizigers in het buitenland aantreffen nog problematischer te zijn – in die mate dat hun vreemdelingstatuut veel minder vanzelfsprekend is. In het boek, dat als een soort 'vervolg' kan beschouwd worden op het eerder besproken *J. Kessels: the novel* (2009), reist de schrijver Thomése, samen met Peer 'Peerke' Sonnemans, vanuit Nederland naar Shanghai. Ze gaan daar J. Kessels zoeken, Thoméses vriend en meest geliefde personage. Azië lijkt op het eerste gezicht een erg exotische bestemming te zijn, waar bijvoorbeeld de Nederlandse taal 'voor de gemiddelde Chinees toch net een brug te ver' (390) was. Desalniettemin wordt die (letterlijke en figuurlijke) afstand/ spanning tussen Nederland en Shanghai in *Het bamischandaal* al snel geproblematiseerd. Niet alleen bevindt nabij J. Kessels' woning in Tilburg een 'afhaalchinees' met 'verrektes goeie bami' (234); Shanghai lijkt ook op Nederland:

> Het mooie van China is, merkte ik, dat het helemaal niet lijkt op het China dat je kent. Als je naar de wegen kijkt, de industrieterreinen, die hele woestijn van beton en asfalt, dan kan het hier net zo goed het Ruhrgebied zijn of Rotterdam. [...] 'Als ik m'n ogen dichtdoe, is 't hier net Tilburg,' beweerde Peerke. Maar ook als je ze open had, kon het Tilburg zijn. Alleen iets groter. Een stuk groter. (269-270)

De dingen die Aziatisch aanvoelen, doen de vreemdelingen vooral denken aan literatuur en films. In het bijzonder wordt gerefereerd aan *Kuifje en de Blauwe Lotus* – 'Hij begeleidde een riksja. Ik herkende het van Kuifje. In *De Blauwe Lotus* is het een komen en gaan van dit typisch Aziatische vervoermiddel' (267) – en aan de karatefilms van Jackie Chan – 'daar staan ze ook altijd zo onverstaanbaar te schreeuwen' (288). Die literaire blik suggereert dat het China dat Thomése en de zijnen denken te kennen, misschien nog het meest 'een verzinsel' (275) was. Dat blijkt in het bijzonder uit hun bami-ervaringen: in Tilburg zijn ze immers dikke bamislierten gewoon; in Sjanghai zijn de slierten (noedels) 'te dun' (301). 'Meer dan een miljard Chinezen', stelt de verteller, '[krijgen] het met zijn allen niet voor elkaar [...] om ook maar één fatsoenlijke bak normale afhaalbami op tafel te zetten. Daarvoor moet je kennelijk in Tilburg zijn.' (452-453) Peerke vermoedt dan ook dat ze in Nederland 'iets in de bami stopten' (396) – een mythisch complot dat aan het einde een grond van werkelijkheid blijkt te bevatten.

De spanning tussen (verbeelde) vertrouwdheid en het nieuwe wordt in *Het bamischandaal* nog op andere manieren zichtbaar. In het bijzonder is er Thoméses fascinatie voor 'de billen' (474) van Mei Lan, de knappe Chinese die in de Tilburgse afhaalchinees werkt en met wie J. Kessels naar Shanghai is vertrokken. 'In mijn gedachten', stelt de schrijver, 'had [ik de kont] samengesteld uit allerlei oneindige rondingen die ik nog van vroeger kende. Oude, trouwe heerlijkheden uit het paradijs van de herinnering die ik voor de gelegenheid tot een nieuw geheel had samengebald.' (337) Wanneer hij haar ontmoet, ziet hij meteen 'dit ongekende en toch vertrouwde billenlandschap waar de ogen als onvoorbereide toeristen in verdwaalden.' (473) Mei Lan is iemand die hij 'niet kende en kende tegelijk', 'steeds hetzelfde, steeds anders' (463).

Ook de aankomst van Andreas en Robijns in New York, in Marnix Gijsens *De vleespotten van Egypte* (1952), raakt aan de spanning tussen verbeelde (literaire) kennis en empirische werkelijkheid:

> Op een morgen vroeg, dook New York uit een gulden mist. De Amerikanen rond ons geraakten onmiddellijk in een soort vaderlandse zielsverrukking die hun aanspoorde voor alle vreemde passagiers ongevraagd als gids op te treden en hun raad te geven. [...] Onze reisgezellen werden lyrisch, maar enkele onder hen, die ons op de hele reis niet hadden toegesproken, meenden ons practische inlichtingen te moeten geven. [... Ik] zoog het vreemde en plechtige schouwspel met heel mijn wezen in. Al was mij het profiel van New York natuurlijk uit photo's en uit de film bekend, toch voelde ik dat de kennismaking met de stad zelve mij een derde dimensie schonk die geen document kan oproepen in den geest. Ten slotte, wat de lens weglaat is in laatste instantie van meer belang dan wat zij weergeeft. (71-72)

Het is een voorafname op de maatschappijgerichte dimensie van het boek, waarin het beeld van Amerika en de verhouding tussen het continent en Europa centraal komen te staan. Beide reizigers hebben daar een andere kijk op, die zichtbaar wordt in de manier waarop ze met het cultureel-epistemische buitenstaanderschap omgaan. Voor Andreas, een 'zoeker naar exotisme' (251), zijn de Verenigde Staten het land waar het uitgestrekte landschap een 'opperste schoonheid' en 'harmonie' uitstraalt (146) en waar 'de veiligheid van de moederschoot' in de vorm van 'het matriarchaat' (164) regeert – in tegenstelling tot het Europese 'patriarchaat' dat hij als een 'ongewettigde dwingelandij, een brutaal machtsmisbruik' (165) beschouwt. Naarmate de reis vordert groeit dan ook zijn 'geestdrift om al wat Amerikaans was te begrijpen en te doorgronden' (171) en gaat hij zich steeds meer met het land, een nieuw 'geestelijk vaderland' (185), associëren. Die culturele opheffing wordt nog versterkt wanneer hij de Amerikaanse Vivian leert kennen, die hem nog Amerikaanser maakt – ze 'hervorm[t]' bijvoorbeeld zijn 'westers[e tafelmanieren]' (194). Met haar zal Andreas uiteindelijk in de VS blijven wonen.

De historicus Robijns ziet weliswaar de mogelijkheden van het Amerikaanse 'elysees bestaan' (259), maar is tegelijkertijd kritischer dan Andreas en kan maar moeilijk echt ontsnappen aan zijn westerse buitenstaandersblik. Zo weet hij bijvoorbeeld niet zo goed wat hij van Vivian moet denken, wier 'exotisme' hem misschien wel 'bekoor[t]' (209) maar die een wel erg sterke 'feministische ondernemingsgeest' (197) bezit. Hij beseft ook dat hij niet gemaakt is voor 'grootse landschappen en [...] romantische gewesten' (243), die al te vaak 'leeg' aanvoelden (265). Uiteindelijk blijft hij een buitenstaander, die 'niet bereid' en 'onbekwaam' is om 'de hele nieuwe beschaving volledig te [...] aanvaarden' (257; 259). 'Ik [wist] zeker', zegt hij, 'dat ik nooit in dit land zou aarden.' (243) Toch impliceert de terugkeer naar huis geen einde van zijn buitenstaanderschap. Teruggekeerd naar huis beseft hij immers dat ook hijzelf en zijn blik op Europa veranderd zijn. Daardoor heeft hij het gevoel 'nergens' meer 'volkomen thuis' te zijn, 'aan deze noch aan gene zijde van het grote water' (267).

Dat laatste citaat suggereert een (negatief) gevoel van ontworteling dat aansluit bij het sociaal-eenzame buitenstaanderschap dat ik later nog bespreek. Het vormt als het ware de overtreffende trap van het cultureel-epistemische buitenstaanderstatuut: de reiziger zweeft niet tijdelijk maar eeuwig tussen twee landen/ culturen. Dat schipperen tussen culturen, met een biculturele identiteit, is voor de derde groep teksten eveneens van belang. We zien er ook echo's van terug in een voorbeeld dat als overgang naar die derde groep kan dienen: Tessa de Loo's roman *Harlekino* (2008). In het boek reist de jongen Saïd naar Marokko. Hij is geboren in Nederland, maar zijn vader was van Marokkaanse origine. Naar

dat land zou zijn vader lang geleden zijn teruggekeerd, en Saïd gaat hem er bijgevolg zoeken. Die zoektocht weerspiegelt ook een andere zoektocht, namelijk naar het antwoord op de identitaire vraag die Saïd maar moeilijk kan beantwoorden: 'Wie was hij?' (131) In Nederland, waar zijn naam reeds een 'anders-zijn' suggereert (29), heeft hij immers 'het gevoel [...] door een absurd misverstand in het verkeerde leven terecht' te zijn 'gekomen.' (36) Hij spreekt van een 'Marokkaans alter-ego' (36) en meent dat 'de helft van [z]ijn genen uit de islamitische wereld afkomstig is' (389).

Om die reden gaat hij er aanvankelijk van uit dat hij zich in Marokko 'automatisch op zijn gemak zou voelen, omdat het land met zijn andere helft verbonden was' (324). Bovendien heeft hij in de atlas reeds veelvuldig 'imaginaire bergen' (71) verkend. Aangekomen in het land blijkt echter 'alles anders [...] te zijn dan hij verwacht had' (63), en ervaart hij al snel een culturele afstand en spanning tot Marokko: allerlei handelingen 'bestempelden [hem] tot iets wat hij juist niet wilde zijn: een buitenstaander' (49). Die afstand staat in schril contrast met zijn reisgenoot Hassan, 'een volbloed Marokkaan' (72) die in tegenstelling tot Saïd 'een Berbertaal' (40) spreekt. Tijdens de reis probeert Saïd zich aan Marokko aan te passen: hij 'verkleed[t]' (52) zich bijvoorbeeld als Marokkaan en aan het einde van de reis bekeert hij zich zelfs tot de islam. Dat geloof, dat in essentie een 'kwestie van verbeelding' (408) is, wordt uiteindelijk zijn middel om om te gaan met zijn 'identitaire gebrek' – in een dergelijke extreme mate dat Saïd aan het einde van de roman een fundamentalistische aanslag pleegt.

Mijn derde groep teksten betreft reisverhalen waarin reizigers terugkeren naar plaatsen waar ze zelf al eens geweest zijn – een type verhaal dat ook in mijn temporaliseringshoofdstuk aan bod kwam. Ik vermeld zulke teksten hier afzonderlijk omdat ze op een eigenzinnige manier vorm geven aan het cultureel-epistemische buitenstaanderschap en aan de spanning tussen vertrouwd en onbekend. Concreter veronderstelt het terugkeren naar een bekende plaats op het eerste gezicht dat de reiziger geen vreemdeling is. Net in zulke verhalen komt echter vaak de cultureel-epistemische spanning centraal te staan, omdat de bereisde wereld niet langer vertrouwd aanvoelt. Zeker wanneer het een (diasporische) *return narrative* betreft, waarbij een reiziger terugkeert naar een land van origine, dan wordt dat personage geschetst als een cultureel-epistemische buitenstaander wiens 'nieuwe' oorspronkelijke wereld komt te staan tegenover het (ondertussen veranderde) moederland. Niet zelden identificeert de reiziger zich niet helemaal met zijn of haar oorspronkelijke wereld, waardoor hij het gevoel heeft 'thuisloos' tussen culturen te schipperen..

In Yasmine Allas' *Een nagelaten verhaal* (2010) wordt Torretje bij haar terugkeer naar Somalië al snel op haar cultureel-epistemische buitenstaanderschap gewezen door een van de plaatselijke bewoners: 'Dit land, dit milieu, hoe het er ook voor staat, het is niet meer jouw land. Je bent er te gast en je hoort je als gast te gedragen.' (19) Ook later wordt ze nadrukkelijk als een 'westerling' (235) afgeschilderd, die erg 'gemakkelijk in een andere cultuur [is] opgegaan' (247). Tegelijkertijd beseft ze zelf dat Nederland nooit volledig 'het [hare]' is geweest (140). Na haar reis meent ze dan ook dat ze haar 'liefde' voor 'Nederland' zal moeten 'hervinden' (267). Het motief van de buitenstaander is

trouwens ook nadrukkelijk aanwezig in de verhaallijn uit het verleden. Torretjes moeder wordt immers verliefd op een 'onbekende Zuiderling' (28) die ze 'de Vreemdeling' (51) noemt. Door die ontmoeting ontvlamt in haar de 'nieuwsgierigheid' over 'de onbekende wereld' (127), wat haar er uiteindelijk toe brengt te breken met haar familiale banden – een echo van het bewuste buitenstaanderschap dat ik later nog bespreek.

In *Wachtend op de dag van morgen* (Van de Walle 1959) wordt Thijs van Dijk tijdens zijn passage in Nederland eveneens als buitenstaander beschouwd. 'Onwetend' over de gebeurtenissen tijdens en na de oorlog wordt hij 'een soort Rip van Winkle' (171) genoemd 'die honderd jaar heeft geslapen' – een referentie aan het bekende tijdreisverhaal van Washington Irving (1819). Die buitenstaandersidentiteit sluit aan bij 'de individualist' die tegenwoordig 'in [hem] stak' (60). Vroeger was evenwel het 'collectivisme' (60) zijn 'ideaal' (60) geweest – een collectivisme zoals dat ook bij jongere generatie in Nederland blijkt en met wie Thijs in gesprek gaat. Noch die gesprekken noch zijn terugkeer naar huis zorgen echter voor een volledige opheffing van zijn buitenstaanderschap. Hij identificeert zich immers ook niet volledig met Suriname. 'Evenals aan de overkant van de oceaan' voelt hij er zich 'een buitenstaander' (200). 'Het is wel vreemd', concludeert hij,

> dat mensen zoals ik, geboren in Europa, maar werkzaam onder de tropenzon, twee vaderlanden hebben die ze om beurten verzaken en toch niet missen kunnen. Je voelt je nergens thuis. In Europa niet. In de tropen niet. Overal draag je je eigen eenzaamheid met je mee. (17)

Een derde voorbeeld, dat ik nog niet eerder als terugkeerreis vermeldde, is Wim Hazeus *De helm van aarde* (1970). In het bijzonder is er het in het boek ingelaste 'verhaaltje' (69), dat door de ik-verteller uit de 'hoofdvertelling' geschreven is. De protagonist is Marc, die vroeger Peter heette. In het verleden is hij als Jood uit Praag naar New York gevlucht om te ontkomen aan antisemitisme. In New York wordt hij als Tsjechische vluchteling echter niet geaccepteerd. We lezen bijvoorbeeld over 'organisaties die probeerden vluchtelingen te dwingen om terug te keren naar hun vaderland' (137). Algemeen heeft Marc een 'ontwortelde indruk' (72). Om die reden keert hij tijdelijk terug naar Praag. Hij wilde 'weer een beetje Praag [...] worden' (84) en weer 'Peter [...] worden' (92). Zo wil hij ook 'een beetje dichter bij Vera [...] komen' (84), zijn voormalige geliefde die hij met zijn vlucht in Praag achterliet. Met een Amerikaans 'vreemd paspoort' (73) is hij echter 'een vreemdeling in zijn geboortestad' (73), een 'uitgestotene' (82), en het eigenlijke 'kontakt [...] met Praag' (106) en met Vera blijft dan ook het hele verhaal uit. Op die manier is Marc een cultureel-epistemische buitenstaander die eeuwig schippert tussen twee landen en culturen.

Met bovenstaande uiteenzetting doe ik misschien uitschijnen dat een dergelijke representatie van het cultureel-epistemische buitenstaanderschap beperkt is tot verhalen binnen de migratie- en (post)koloniale context. Dat is echter niet het geval. Ook in andere teksten kunnen reizigers een vertrouwde plek als buitenstaander beleven. Het non-fictionele voorbeeld waarmee ik dit hoofdstuk opende, illustreert dat al: in *Coasting* (1986) verkent Raban immers zijn eigen land als buitenstaander. In mijn corpus zagen we iets soortgelijks in Dirk van Weeldens *Mobilhome* (1991). Vanuit een dubbel

verlangen naar een ontregelde, dynamische blik en een thuis besliste de verteller daar zijn eigen 'stad' te 'verkennen zoals een kind een rommelzolder' (9). Hij presenteert zich dan ook in de roman als 'buitenstaander' (88), als 'vreemde' (84), als 'buitenaards bezoeker' (171).[625]

Om deze paragraaf af te sluiten, bespreek ik nog drie voorbeelden, die een goede overgang vormen naar mijn bespreking van de bewuste en sociaal-eenzame buitenstaander. Een eerste voorbeeld is Ewald Vanvugts *De val van Bali* (1987). Het is een boek dat ook op een bijzondere wijze gestalte geeft aan de idee van de vreemdeling als passieve observator. In de roman reist de reiziger Van Dedem naar Bali. Het gaat in de eerste plaats om 'een plezierreis' (78), waarbij Van Dedem zich 'in een exotische hoek van de wereld' (177) 'op de hoogte' wil 'stellen van de plaatselijke samenlevingen, talen en culturen in hun vele facetten' (31). Als vreemdeling en 'toerist' (119) bezoekt hij talloze 'onbekende' (15) dorpen en steden. Om meer over het land te weten te komen leest hij onderweg het reisboek *Zwerftochten op Bali* van de 'schilder-schrijver W.O.J. Nieuwenkamp' (56) – een figuur die Van Dedem ook ter plaatse ontmoet.[626]

Thuis is Van Dedem een bewuste buitenstaander, iemand die zich 'op[sluit]' in zijn Amsterdamse appartement, 'geobsedeerd door zijn geheugen en dat van anderen in boeken' (144). 'Het heden' wordt daarbij 'een futiliteit' (144). In het verlengde daarvan weerspiegelen zijn reizen de 'exclusieve droom van de onbepaalde reiziger' die 'geen lid [is] van enige maatschappelijk lichaam, aangesloten bij geen enkel bedrijf of instituut' (160) en die ook ontsnapt aan 'de verschrikkelijke twintigste eeuw' (160). Tijdens zijn reis op Bali komt Van Dedem echter in contact met Nederlandse koloniale militairen. Het is op dat moment dat hij zich afvraagt of 'hij zich [kon] blijven afkeren van de gebeurtenissen van zijn tijd' (160). 'Het trof hem als een absurditeit', lezen we, 'om in de aandacht voor een exotische cultuur blind te zijn voor de eigen barbarij.' (268) Door omstandigheden raakt hij betrokken bij een bijzonder bloedige 'oorlog', 'het spektakel bij uitstek van elke tijd' (211). Hij vecht niet mee en observeert alleen, want zelfs 'verdwaald in de oorlog [bleef hij] krampachtig een toerist' (268). Paradoxaal genoeg beschouwt hij zichzelf, net omdat hij een 'ooggetuige' (297) is geweest, niet langer als een werkelijke outsider. Wanneer een van de militairen hem zegt dat hij als 'buitenstaander' eenvoudig kan neerkijken op zulke oorlogsdaden, antwoordt Van Dedem veelzeggend: 'Ik ben geen buitenstaander. Ik ben ooggetuige geweest. Ik zal nooit meer een buitenstaander kunnen zijn.' (284)[627]

Een tweede, complexer voorbeeld is Anton Haakmans roman *Liberty of Een Nederlandse Amerikaan* (1982). Aan het begin van het boek beslist Ben Dieben om naar IJsland te reizen. Hij heeft

[625] Je zou hetzelfde kunnen zeggen van J.M.A. Biesheuvels *Reis door mijn kamer* (1983): in plaats van 'naar Sjanghai' te 'vliegen' (325) of met de 'auto' naar 'Parijs' te 'rijden' (325), verkent Biesheuvel uiteindelijk, als een soort cultureel-epistemische buitenstaander, zijn eigen kamer.

[626] Zijn cultureel-epistemische buitenstaanderschap krijgt hier en daar ook sociaal-eenzame echo's. Het is immers 'om zijn ontheemde leven een passend decor te geven' dat hij 'vaak op reis was' (165), waar het logisch is om 'zich misplaatst te voelen' (268).

[627] Dat sluit aan bij de vervaging tussen actief handelen en passief observeren, die ik toelichtte bij de bespreking van mijn activiteit-passiviteitsdialectiek.

met die reis twee concrete doelen voor ogen. Het eerste doel sluit aan bij de bewuste buitenstaander. Ben hoopt hij op zijn 'maand alleen' (8) 'tot [zich]zelf [te] komen' (9), 'afstand' te 'nemen' (71) en op die manier 'niets anders' te 'doen dan nadenken' (8). Van nature heeft Ben een 'grote behoefte aan alleen zijn' (87). Zijn reis is bijgevolg ook een 'vlucht' naar 'vrijheid' (71), weg van de sociale constellaties waarin hij naar eigen zeggen 'verstrikt' is geraakt: 'de goedbetaalde slavernij' van zijn werk bij een uitgeverij en zijn relatie met Julia (160).[628] IJsland is een geschikt land voor dat buitenstaanderschap: hij is de taal niet machtig, en omdat hij 'met niemand [zal] kunnen spreken' (11) zal hij 'er alleen met [zich]zelf kunnen praten' (11). Toch is IJsland geen volstrekt vreemd land, wat blijkt uit de tweede beweegreden. Ben wil namelijk ook 'gaan kijken hoe het vale IJsland van de reisverslagen en het zelfgemaakte IJsland van Jules Verne zich verhouden tot het land dat [hij] zal aantreffen.' Hij wil 'verifiëren of de Snaefels, de berg waar Vernes Reis naar het Middelpunt der Aarde aanvangt, inderdaad toegang biedt tot onderaardse ruimten' en zo 'onderzoeken [...] of het er bij voorbeeld [sic] werkelijk iets toe doet of Jules Verne al dan niet ter plaatse is geweest' (9).

Door omstandigheden wordt de bestemming van Bens reis gewijzigd van IJsland naar de Verenigde Staten. Het is een locatie die op haar eigen, veelzijdige manier interageert met het cultureel-epistemische buitenstaanderschap en de spanning tussen verbeelde en empirische kennis, tussen vertrouwd en vreemd. Om te beginnen heeft Ben het gevoel dat Amerika lijkt op Europa 'als een dubbelganger' (38), waarbij hij zich moet 'oefenen in het ontdekken van verschillen' (38). 'Alles is hier tegelijk vreemd en vertrouwd' (48), stelt hij. De vertrouwdheid wordt nog versterkt doordat Ben Amerika kent van boeken, van 'foto's, en vooral [... van] films' (38) – 'dit land is toch één grote cowboyfilm' (111). Hij twijfelt bijgevolg regelmatig 'aan de echtheid van het schouwspel' (38) en concludeert al snel – net als Thoméses reizigers in *Het bamischandaal* – dat Amerika 'niet echt [bestaat].' (37) Het is 'een heel continent, pas ontdekt en toch niet wezenlijk anders dan Europa.' (37) Wanneer hij een tijdje in de Verenigde Staten verbleven heeft en eraan heeft kunnen 'wennen' (179), draait hij die conclusie om: 'Vanmorgen kreeg ik het gevoel dat Amerika het origineel is en Europa de afspiegeling, de schim, de droom.' (179)

Ben kent Amerika niet alleen van boeken, foto's en films, maar ook 'uit de brieven van [z]ijn lang geleden naar Californië geëmigreerde familie' (11). Met name zijn oom Sjaak en diens zoon Rob trokken met het 'Libertyschip' (36) naar Amerika, op zoek naar vrijheid. In het verlengde van het dubbelgangermotief vertoont het boek op die manier echo's van de hernemingsreis, waarbij Ben in een poging 'hen na te bootsen' (213) eveneens hoopt een 'Nieuw Leven' te 'beginnen' (219).[629] Net als zijn

[628] Het is Julia die hem mede aanzet tot dat 'twijfelachtige tot-[zich]zelf-komen' (9): 'Het idee is van Julia uitgegaan, ook al heb ik er meer dan eens op gezinspeeld' (8). Die deels passieve beweegreden sluit aan bij de idee van het verstrikt zijn in de relatie, alsook bij de externe invloed die Ben op zijn reis zal ondergaan: de wijziging van de bestemming en het (actief en passief) beleven van de herinneringen aan zijn verleden (vgl. infra).

[629] Vgl. tevens: 'Mijn aankomst [...] met een kleiner schip dan bij voorbeeld [sic] dat waarmee mijn familie uit Rotterdam is vertrokken' (36); 'Lijk ik op Rob?' (161); 'Ik ben nu even oud als hij toen hij [oom Sjaak] vertrok.' (161 & 180)

familie is Ben een ‘vreemdeling’-buitenstaander (138), die bij aankomst langs de ‘Immigration office[...]’ (31) moet passeren en in de Verenigde Staten niet ‘thuis[hoort]’ (133) – zeker in zijn op IJsland voorziene kledij. Paradoxaal genoeg, zo bedenkt Ben zich, maakt dat buitenstaanderschap hem misschien wel des te Amerikaanser: in historisch opzicht zijn ‘alle Amerikanen [...] immigranten’ (40).

Die paradoxale spanning geldt nog sterker voor Bens neef Rob. Nog voor die naar de Verenigde Staten trok was die ‘eigenlijk al een Amerikaan’ (88). Tegelijkertijd, en misschien net omdat hij ‘Amerikaanser’ was dan de gemiddelde ‘Amerikaan’ (194), bleek hij in Amerika zijn cultureel-epistemische buitenstaanderschap niet ten volle te kunnen opheffen, wat hem er uiteindelijk toe zou brengen zelfmoord te plegen. Niettegenstaande zijn naamsverandering in ‘Bob Hack’ was Rob ‘zo’n totaal mislukte Amerikaan. Hij had het gevoel dat hij hier niet thuishoorde. Hij bleef een vreemdeling.’ (195). De roman spreekt in dat opzicht van een ‘Nederlandse Amerikaan’ (195), een uitdrukking die goed beschrijft hoe Rob schippert tussen twee culturen. Bens conclusie is, in het verlengde van zijn eerdere constatering, iets anders. Net doordat ‘Rob [...] zijn draai niet [kon] vinden’, werd hij

> een echte Amerikaan, een almaar verder trekkende immigrant, een drop out, op de vlucht voor het ingewikkelde van het bestaan, en zich bevrijdend door de zon achterna te lopen, met achterlating van een huis vol activa, passiva, mensen, spullen, schulden, garantiebewijzen en gebruiksaanwijzingen. (214)

Een derde voorbeeld is Elisabeth de Jong-Keesings roman *Wennen aan de wereld* (1959). In het boek, waarvan de titel reeds aan het buitenstaanderschap doet denken, speelt een eigenzinnige Robinsonfiguur de hoofdrol. Aan het begin van het verhaal wordt een jongen door Amerikaanse militairen gered van een eiland waar jaren geleden, tijdens de Tweede Wereldoorlog, een boot schipbreuk leed. De jongen, die zichzelf Jack noemt, woont er al zijn hele leven. Over de precieze identiteit, de naam en de nationaliteit van de jongen wordt door de militairen meteen geredetwist. Daarbij aansluitend komt ook de plaats waar de jongen dient ondergebracht te worden, ter discussie te staan. Is hij John Freedom, die als Amerikaanse zoon van Alan Freedom op het eiland geboren is? Is hij Jacob ‘Jaap’ Waardendam, die met zijn Nederlandse moeder als pasgeboren baby op het eiland aanspoelde? Of is hij de jongen Freddy, die zich eveneens op het schip bevond? Alleen al door die identiteitsproblematiek bevindt de jongen zich als outsider tussen verschillende culturen. Die identiteit wordt nog versterkt wanneer blijkt dat de Amerikaanse familie Freedom in feite het Joodse gezin ‘Galudski’ is.

Terwijl Jack achtereenvolgens onderdak vindt in het Nederlandse Wassenaar, in Amsterdam en in het Amerikaanse Massachusetts, maakt hij voor het eerst kennis met de wereld. Zijn moeder heeft hem op het eiland veel over ‘de wereld [...] verteld’ (18), bijvoorbeeld ‘wat maanden en weken en dagen waren’ (26), en hem ‘de gewoonten van de Europese wereld [geleerd]’ (26). Tegelijkertijd blijkt al snel dat hij ‘nog niet alles wist van de wereld’ (45). Later stelt zijn omgeving dat ‘als er iets is dat Jacob niet

weet, dan is het zo gewoon dat wij er ook niet aan denken' (67). Op die manier worden in de roman via de blik van Jack enkele vanzelfsprekendheden in de maatschappij 'ontrafeld' (vgl. infra).[630]

Meer in het algemeen toont Jack, een 'vreemdeling' en 'wilde in de wereld' (33; 90), zich erg 'nieuwsgierig' (56). Hoewel 'de meeste mensen' hem 'gek' vinden omdat hij 'anders doe[t] dan ze gewend zijn' (133), tracht hij zich met behulp van zijn omgeving geleidelijk aan de nieuwe wereld en haar 'beschaving' (56) eigen te maken, en er aan te 'wennen' (121). Het opheffen van dat buitenstaanderschap blijkt echter niet eenvoudig. Om te beginnen is de wereld overweldigend, veel drukker dan het eiland. 'Ik zag te veel, ik hoorde het lawaai, het krioelde van de mensen' (43), stelt Jack in een terugblik. 'In alle jaren dat ik in de beschaving ben heb ik niet kunnen wennen aan het zien van veel mensen en beweging tegelijk' (62). Bovendien is de wereld voor een buitenstaander complex te noemen, 'vol inwendige tegenspraak en inconsequenties' (92). Jack begrijpt bijvoorbeeld niet waarom applaus, het 'scherpe geluid [...] na het vloeiende van de muziek', zo 'lelijk' klinkend een vorm van 'waardering' (109) moet uiten. Evenmin begrijpt hij de (schijnbaar vanzelfsprekende) 'ingewikkelde vijandschappen' (132) die tussen verschillende mensen en culturen heersen. Ze zijn 'overal en telkens' weer 'anders' (133), even wispelturig als menselijke oordelen over 'goed of slecht' (78).

Ook de taal wordt geproblematiseerd. Niet alleen zijn er diverse woorden die Jack niet kent (zoals het woord 'officieus'); hij ontdekt bijvoorbeeld ook reclame, waarbij 'woorden [...] iets anders betekenen dan ze zeggen' (66), en het liegen, waarbij woorden met slechte bedoelingen worden gebruikt. Communicatie kan daarenboven ook gelieerd zijn aan taboes die in de wereld heersen en die in *Wennen aan de wereld* onder meer met genderrelaties te maken hebben. Zo moeten 'bepaalde woorden [...] in gezelschap van jongens en mannen' gebruikt worden, maar gelden 'in gemengd gezelschap [...] andere termen en soms moest ik helemaal niets zeggen.' (72)[631] Ook los van de taal bestaan zulke taboes: Jack ontdekt bijvoorbeeld dat het 'niet-mogen-huilen' (81) voor mannen een taboe is, en dat 'veel dingen die eigenlijk niet mogen, wel mogen als ze geheim blijven' (144). Als outsider wordt Jack op die manier iemand die (onbewust) zowel juridische 'wetten en voorschriften' (175) als maatschappelijke taboes en gedragsregels blootlegt en doorbreekt. Dat verhoogt de maatschappijreflecterende dimensie van het boek.

Je kan in Jacks taboedoorbekende status een weerspiegeling lezen van de bewuste buitenstaander die ik in de volgende paragraaf bespreek. Niet toevallig echoot de naam Freedom 'de vrijheid van een zeeman' (128) en komt Jack terecht bij Oswald, een van zijn potentiële vaders die als zo'n bewuste buitenstaander leeft. Hij is een 'bohémien' (95), en alles wat in de beschaafde wereld 'taboe was, moest bij de bohémiens [...] juist gebeuren. [...] Oswalds vrienden moesten veel roken en drinken, laat naar bed gaan en elkaars vrouwen zoenen' (93). Oswald meent dan ook dat 'niemand [...]

[630] Zijn moeder heeft bovendien ook veel 'vermooid' (19), wat deels te wijten is aan haar hoop op een betere wereld na de Tweede Wereldoorlog. 'Soms klopte het beeld dat ik gekregen had, soms niet', stelt Jack. 'De wereld na de oorlog, waar ze naar vooruit verlangde, zou volmaakt zijn. Dat was niet zo.' (19)
[631] Vgl. wat de taalproblematiek in *Wennen aan de wereld* betreft: Pierrart (2019a).

ooit aan de wereld gewend [is]. We nemen een houding aan, als een zieke in bed. We leven zo dat we de minste last van het leven hebben. Maar er aan wennen, er in vrede mee leven, dat kan geen mens' (121). Dat Jack zich zo graag wil aanpassen aan de wereld, valt dan weer te wijten aan het sociaal-eenzame buitenstaanderschap. Als vreemdeling 'in een wereld zo vol mensen dat ze niet te tellen zijn' (23) voelt Jack zich 'alleen' (23), net als op het 'eenzaam eiland' (189) waar hij opgroeide. Wennen aan de wereld, het opheffen van het buitenstaanderschap, betekent deel uitmaken van een sociale constellatie om op die manier het solitaire isolement teniet te doen. Jack maakt in het boek wel degelijk vrienden, waaronder Michael en Sjanurwan. Het is echter veelzeggend dat zijzelf ook cultureel-epistemische buitenstaanders zijn. Michael is een Jood en Sjanurwan een Indonesische jongen. Net omdat ze bij 'deze wereld en de vroegere' horen, zijn ze voor Jack niet 'vreemd' (175). Een dergelijke 'groepering' van buitenstaanders is inherent aan het statuut van de outsider – getuige ook Oswalds groep van bohémiens.

5.3. De sociaal-eenzame buitenstaander en de bewuste outsider

De cultureel-epistemische buitenstaanderidentiteit die ik in de vorige paragraaf toelichtte, is, in de woorden van de socioloog Anthony King (2002, 438), in essentie geen 'emotionally charged' outsiderstatuut. Daarmee bedoel ik dat de reiziger die naar onbekende streken reist, zijn vreemdelingenstatus niet noodzakelijk ziet als iets wat goed is en dat in stand gehouden moet worden, en evenmin als iets wat slecht is en moet opgeheven worden. Voor de twee manifestaties van de buitenstaander die ik hier zal toelichten, de sociaal-eenzame en de bewuste outsider, is die emotionele geladenheid belangrijker. Ik behandel ze samen: ze zijn immers wel vaker de positieve en negatieve zijde van dezelfde medaille.

Ik begin met die tweede manifestatie. Het sociaal-eenzame buitenstaanderschap vertrekt van de idee dat het deel uitmaken van sociale constellaties – in het bijzonder persoonlijke groepen zoals familie, vrienden en geliefden – impliceert dat je relaties onderhoudt met anderen die voor een vorm van (positieve) geborgenheid, saamhorigheid, solidariteit, genegenheid en een gevoel van 'erbij horen' zorgen. De sociaal-eenzame buitenstaander mist die (persoonlijke) sociale relaties, wat gepaard gaat met gevoelens van eenzaamheid.

In het licht van het reizen is dit gevoel sterk gerelateerd aan de dynamische en melancholische thuisloosheid van de reiziger die ik bij mijn (im)mobiliteitsdialectiek besprak.[632] Het sociaal-eenzame buitenstaanderschap kan in sommige gevallen dan ook als een direct gevolg beschouwd worden van de ondernomen reis. De reiziger is iemand die zijn vertrouwde thuis en (vaste) sociale contacten achterlaat. Onderweg ontmoet hij nieuwe mensen, maar als vreemdeling is het niet altijd eenvoudig diepgaande sociale verbindingen aan te knopen. Als zulke sociale relaties tot stand komen, dan zijn die vaak tijdelijk

[632] Zoals gezegd ligt de 'ontworteling' van cultureel-epistemische buitenstaanders in dezelfde lijn.

omdat de reiziger voortdurend verder reist. Het sociaal-eenzame buitenstaanderschap hoeft echter niet noodzakelijk een gevolg van de reis te zijn. In sommige reisromans is ze bijvoorbeeld ook voor aanvang van de reis aanwezig, doordat de persoonlijke banden van personages zijn doorgeknipt (onder meer door het verlies van naasten) of doordat personages zich onthecht en vervreemd voelen (denk aan de ontwortelde figuren die ik in de vorige paragraaf besprak). De reis die ze ondernemen kan dan een symptoom zijn van die vereenzaming.

Ook het sociaal-eenzame buitenstaanderschap kan, zoals het cultureel-epistemische, opgeheven worden. Typisch is immers dat de reiziger, vanuit een verlangen naar hechting, op zoek gaat naar (nieuwe) sociale contacten om de eenzaamheid te lijf te gaan – getuige bijvoorbeeld de zoektocht van de eenzame reiziger naar de ware liefde. Niet zelden knoopt de reiziger relaties aan met andere buitenstaanderfiguren, omdat hij zich met zulke mensen verwant voelt. Eerder in dit proefschrift liet ik al zien dat een dergelijk genereren van sociale relaties vaak een vorm van passieve onderwerping vraagt of weerspiegelt. Daarmee is echter niet gezegd dat het opheffen van het outsiderschap vanzelfsprekend is. De taal kan daarbij opnieuw een rol spelen: communicatie is het middel bij uitstek om relaties aan te knopen, terwijl een problematisch verloop ervan die relaties bemoeilijkt.[633]

Ik ga meteen over naar enkele voorbeelden uit de naoorlogse Nederlandstalige literatuur – wanneer ik de bewuste buitenstaander bespreek zullen we nog ‘eenzame’ echo’s zien in internationaal-canonieke teksten. Naast voorbeelden uit de vorige paragraaf, zoals de eenzame Jack uit *Wennen aan de wereld* (De Jong-Keesing 1959) en de tussen culturen schipperende Marc in *De helm van aarde* (Hazeu 1970) is er bijvoorbeeld Cees Nootebooms *Philip en de anderen* (1955). Philips liftreis door Europa suggereert een verlangen naar hechting en solidair geluk – of, anders gezegd, ze weerspiegelt een ‘eenzaamheid’ (121), een afstand tot en verlangen naar de medemens die ook in de titel van de roman benadrukt wordt. Philip is iemand die ‘gelukkig’ is als hij ‘er bij hoorde’ (119). Dat verlangen naar de ander krijgt in de roman gestalte in de zoektocht naar Marcelle, het ‘meisje met een chinees gezicht’ (102) waarover de mysterieuze Maventer hem verteld heeft. Illustratief wat de talige dimensie van het sociaal-eenzame buitenstaanderschap betreft, is dat Philip in de eerste plaats met het meisje wil ‘praten’ (142). In het verlengde van het cultureel-epistemische buitenstaanderschap versterkt de exotische Marcelle ook de aanwezigheid van ‘het vreemde’ (22) in het verhaal: ze staat symbool voor het bestaan van een andere, paradijselijke wereld, ‘een weerschijn der goddelijkheid, die oneindige scala van mogelijkheden, waaronder het vreemdste’ (24).[634]

Philips eenzaamheid wordt tijdens de reis aanvankelijk echter versterkt. Hoewel hij bij enkele meisjes een zekere vorm van geborgenheid vindt (in het bijzonder Fey en Vivien) merkt hij dat reizen

[633] Vgl. in dat opzicht Pierrart (2019a), waarin ik het (sub)genre van de robinsonade vanuit talig perspectief bespreek. Op het eiland van Daniel Defoe’s Robinson Crusoe wordt de interactie tussen eenzaamheid en de (problematische) communicatie danig versterkt. Ik bespreek in de bijdrage bijvoorbeeld J. Bernlefs *Verloren zoon* (1997) vanuit dat perspectief.

[634] Vgl. wat dat vreemde betreft: ‘Wat heb ik met deze mensen te maken? dacht ik – het is alsof ze van een andere aarde komen, een vreemd land.’ (142)

ook een voortdurend ‘afscheid [...] nemen’ (38) impliceert. Voor iemand die zich maar wat graag ‘aan de mensen’ wil ‘hechten, en aan plaatsen’ (161), is de act van de reis niet onproblematisch. Wanneer Philip met Vivien, haar vriendin Ellen, het Amerikaanse meisje Geneviève en twee Australiërs beslist een liftwedstrijd te houden, stelt hij veelzeggend:

> Eigenlijk wilde ik helemaal niet naar Calais [...] maar ik dacht, dat als Vivien weg zou zijn er niemand meer was die ik kende. Dat is altijd zo gebleven, op al mijn reizen, want ik ben altijd een verliezer, omdat ik mij teveel aan dingen hecht, of aan mensen, en zo is reizen geen reizen meer, maar afscheid nemen. Ik heb mijn tijd doorgebracht met afscheid nemen en herinneren, en het verzamelen van adressen in mijn agenda's als kleine grafstenen. (93)

Aan het einde van de roman lijkt hij het Chinese meisje gevonden te hebben – een ontmoeting die evenwel ook kan zijn gedroomd. Dat contact blijkt echter eveneens tijdelijk: Marcelle is iemand die ‘alleen’ wil ‘blijven’ (164), wat haar ten dele tot een bewuste outsider maakt. Haar afscheid symboliseert de tijdelijkheid en de onbereikbaarheid van het (volmaakte) geluk. ‘Ik hield haar vast’, zegt Philip aan het einde, ‘alsof dit haar kon beletten weg te gaan, want ik wist dat ze zou gaan, ik wist het; dat ik haar gezien had, en gevonden, dat ze bij mij hoorde, en dat ze toch weg zou gaan, alleen.’ (163)

Ook in Rob van Essens *De goede zoon* (2018) illustreert de reis het sociaal-eenzame buitenstaanderschap van de verteller en zijn ‘verlangen naar hechting’ (205), naar ‘deel [...] uitmaken van deze wereld’. (216) Al in zijn studieperiode had hij het gevoel dat hij in de kring van kunstgeschiedenisstudenten ‘niet [...] thuishoorde’ (218). Hij werd door hen beschouwd als een ‘botte hond’ (217), en in zijn ‘kamertje’ te Amsterdam ‘vereenzaamde’ hij (218) dan ook. Het tijdelijke karakter van zijn relatie met de uitwisselingsstudente Emmy – zijn ‘grootste’ (274) liefde – versterkte dat isolement. In het heden van de vertelling duurt het sociaal-eenzame buitenstaanderstatuut van de verteller voort: hij voelt zich ‘eenzaam’ (316) en afgesloten van de werkelijkheid. ‘Tussen mij en de wereld’, zegt hij, ‘lijkt steeds *minder* verband te bestaan.’ (182)

Het (geïntensifieerde) buitenstaanderschap kan niet alleen verbonden worden met het recente verlies van zijn moeder, maar ook met de invloed van de snel veranderende maatschappij en de technologie. ‘Ik wil iets vasthouden’, stelt de reiziger, ‘wat niet verandert nadat ik het heb opgepakt.’ (43) Hoewel hij op zijn reis de nodige gesprekken aanknoopt met de ‘receptierobo’s’ (179) of met zijn zelfrijdende wagen, kunnen zulke machines moeilijk als volwaardige vervangers van werkelijk intermenselijk contact worden beschouwd. Concreter hoopt de reiziger, zoals ik eerder liet zien, door zich aan Lennox vast te klampen en met zijn reis (weer) volwaardig deel te worden van (de activiteiten van) de ‘geheime’ groep rond het Archief, het Klooster en Harry De Meester, zijn eenzaamheid op te heffen. Zoals gezegd wordt die drang naar waardering niet alleen met de idee van passieve onderwerping verbonden, maar ook met het motief van het ‘bekeken worden’. Die metafoor zou je als de voornaamste interactie kunnen beschouwen tussen het sociaal-eenzame buitenstaanderschap en de dimensie van de blik die ik later nog bespreek.

Een derde voorbeeld is Connie Palmens *I.M.* (1998). In dat boek is het sociaal-eenzame buitenstaanderschap eveneens aanwezig, maar wordt het tegelijkertijd nadrukkelijk opgeheven. Het boek gaat immers over de relatie en de reizen van de ik-verteller Connie en haar man Ischa. De twee beschrijven zichzelf als twee 'Verloren Zielen', een verwijzing naar de rivier de 'Rio de las Animas Perdidas' (114) die ze op hun tocht door het Amerikaanse Colorado tegenkomen. De vertelster is van nature een eenzame, 'ontheemd[e]' (164) figuur. Maar hoewel de Verenigde Staten het land is van de solitaire gokkers en cowboys meent de schrijfster dat ze zich, tijdens haar relatie en reizen met Ischa, 'nog nooit eerder [...] zo niet-eenzaam had gevoeld', of beter: 'niet [...] helemaal zonder eenzaamheid, maar toch nagenoeg' (36). Wanneer ze voor het eerst alleen naar New York reist, wordt ze dan ook meteen gekweld door de ogenschijnlijk 'pontificale eenzaamheid' en bedenkt ze zich: 'Ik ben het liefst samen. Ieder uur zonder hem is minder waard dan een uur met hem.' (209) Ischa zelf, zo blijkt uit de columns over 'De Dikke Man' die hij schrijft, is eveneens een 'eenza[me]' (17) figuur. Tegelijkertijd heeft hij minder nadrukkelijk dan Connie het verlangen zich te 'hechten' (62), waardoor hij ook een soort bewuste buitenstaander is. 'Ik wil me niet hechten', meent hij, 'maar bij jou moet ik wel, het gaat vanzelf, ook al is het tegen mijn zin in.' (62)

Zoals de citaten illustreren, wordt de hechting ook hier nadrukkelijk verbonden met de passieve onderwerping. Interessant is dat die verweving van de passieve afhankelijkheid met het sociaal-eenzame buitenstaanderschap in de roman verbonden wordt met het motief van de verslaving. Connie staat op het punt een boek over dat onderwerp te schrijven, dat de veelzeggende titel draagt *De vriendschap*. Ze noemt verslaving dan ook een zoektocht naar 'contact' (122), naar 'intimiteit' (122), naar 'verbintenissen' (152) – of 'het onvermogen daartoe' (122). Iedere verslaving heeft 'te maken [...] met een verhouding tot anderen' en 'het [is] ook die verhouding die op het spel gezet wordt of die op zijn minst beïnvloed wordt door de drank en de dikte' (248). Aansluitend bij de communicatieve dimensie van het sociaal-eenzame buitenstaanderschap, heeft verslaving ook 'iets te maken [...] met wat je wilt zeggen, met hoe je gehoord wilt worden' (248).

Connies eigen liefde kan een vorm van verslaving genoemd worden. Ook Ischa zelf lijdt aan talloze verslavingen, waaronder een rookverslaving. Naar aanleiding van dat roken stelt Connie:

> Verslaving is een vriendschap zonder vriend. Je zoekt wat vlakbij is en voor het grijpen ligt. Een sigaret is een houvast, een houvast dat opbrandt. Het grootste voordeel van een pakje Marlboro is dat het je niet kan bedriegen, je niet kan verlaten, dat het nooit zal ophouden van jou te houden en natuurlijk dat het niet dood kan gaan. Dat is de essentie van verslaving, geloof ik. Je ontloopt de risico's die je noodgedwongen bij een liefde of vriendschap wel loopt en ook moet lopen, omdat je anders geen vriendschap of liefde hebt. (249)

Het is uiteindelijk via de taal dat Connie het verlies van haar liefdesverslaving, Ischa's dood, en haar hernieuwde sociaal-eenzame buitenstaanderstatuut zal verwerken: ze schrijft het boek *I.M.*. Aan het slot van de roman treedt ze via 'het mechanische schrijfbloc' (312) opnieuw in gesprek met hem:

> Voordat die ene zin op het scherm verschijnt die me iedere dag weer in haar volle betekenis raakt, hoor ik een piep. Het is mijn animistische ziel die deze piep beschouwt als een begroeting

> en dan groet ik terug, dan begroet ik de Ischa die ik aan het maken ben. 'Press any key to continue', is die zin en het antwoord dat ik Ischa aan mij laat geven. En dat doe ik dan ook. (312)

Zo meteen behandel ik nog enkele andere Nederlandse sociaal-eenzame buitenstaanders. Eerst wil ik de derde manifestatie van het buitenstaanderschap toelichten: de bewuste outsider. Je kan die verbinden met wat de eerder vermelde King (2002, 441) de 'tactical outsider' noemt, 'the person who [...] *chooses* to play the role of the outsider' (vgl. O'Riordan et al. 2019, 14-15). In eerdere voorbeelden was de reiziger 'automatisch' een buitenstaander, iemand die daar niet voor gekozen heeft. Dat is bij de bewuste buitenstaander anders. De verschijningsvorm impliceert dat een reiziger zich actief buiten sociale constellaties plaatst, buiten de groep, buiten de maatschappij. Vanuit letterlijk-spatiaal oogpunt kan dat betekenen dat iemand zich bewust afzondert van anderen en de buitenwereld, en bijvoorbeeld verlaten plaatsen opzoekt. In figuurlijk-maatschappelijk opzicht is de bewuste buitenstaander niet zelden iemand die sociale conventies en regels doorbreekt (vgl. King 2002, 441).

De voornaamste redenen voor dat zelfgekozen buitenstaanderschap vermeldde ik al in de inleiding bij deze dimensie. De bewuste outsider is iemand die op zoek is naar authentieke vrijheid, naar individualiteit en autonomie, of naar rust en zelfreflectie. Hij meent dat de maatschappij – of, misschien nog beter, het lid zijn van een sociale constellatie – die dingen onmogelijk maakt. Het lid zijn van een groep/maatschappij betekent dat je je, te midden van (de regels van) anderen, (passief) moet aanpassen. De bewuste buitenstaander beschouwt het lidmaatschap van de groep dus eerder als een bedreiging. In dat opzicht kan je de manifestatie zowel verbinden met een deontische spanning, omdat de bewuste buitenstaander als een 'rebel' het volgen van regels problematiseert en zich verzet tegen de maatschappij, maar ook met een axiologische spanning, omdat sociale constellaties als negatief worden ervaren – vaak een vorm van maatschappelijke reflectie. Een belangrijke kanttekening daarbij is dat het bewuste buitenstaanderschap weliswaar een zekere actieve keuze veronderstelt, maar die komt er vanwege externe omstandigheden. In sommige teksten kan die externe invloed wat sterker benadrukt worden: een bewuste buitenstaander kan dan bijvoorbeeld uit de maatschappij verbannen zijn, maar vervolgens beslissen dat buitenstaanderstatuut in stand te houden.

Je zou de bewuste buitenstaander kunnen verbinden met drie 'tradities' die zich op het snijpunt bevinden van het extraliteraire en literaire (auteurs en personages dus): de romantische, de modernistische en de existentialistische.[635] De outsider binnen de existentialistische traditie noemt Hans van Stralen (1996, 65-66) de 'authentieke buitenstaander' die 'aan de burgerlijke, essentialistische moraal' ontsnapt is en die verbonden kan worden met auteurs als Albert Camus en Jean-Paul Sartre en de personages waarover ze schrijven. Wat de modernistische buitenstaander betreft, wijst Caren Kaplan

[635] De eerste en de derde traditie krijgen een prominente plaats in Colin Wilsons *The Outsider* (1956). Wilson spreekt van 'the romantic outsider' (47) en 'the existentialist outsider' (47), die beiden geconfronteerd worden met 'the problem of freedom' (113). Voor Wilson is de romantische *outsider* eerder een idealistische 'impractical dreamer' (48), terwijl de existentialistische buitenstaander een 'realist Outsider' (50) is.

(1996) op het belang van de figuur van de 'exile' in die traditie. Ze verbindt de buitenstaandersidentiteit nadrukkelijk met het reizen. 'Euro-American modernisms', schrijft ze, 'celebrate singularity, solitude, estrangement, alienation, and aestheticized excisions of location in favor of locale.' (28) Net als voor de toerist geldt voor de banneling dat de 'site of the authentic [...] continually displaced' is, 'located in another country' (64). De buitenstaander in de romantische traditie is gelieerd aan de figuur van de *bohémien*, de ongebonden en onconventionele artiest (vgl. Bax 2019, 297-302). Daarnaast doet ze denken aan de romantische *wanderer*. Rick Honings en Lotte Jensen (2019) spreken in hun studie over auteurstypes bijvoorbeeld van de 'Byroniaan', die 'in onvrede leeft met de wereld', 'gedreven wordt door een ontembare vrijheidsdrang' en 'zijn geluk elders probeert te vinden: hij is een "gloomy wanderer o'er the wave"' (191). Ze voegen er echter ook aan toe dat hij eeuwig 'teleurgesteld is in de liefde', waardoor zijn 'melancholie', zijn '*spleen*' (191) hem niet verlaat en hij 'eenzaam en wraakzuchtig over de wereld zwerft' (191).[636]

Die laatste stelling illustreert meteen de verwantschap en de overlap tussen de bewuste en sociaal-eenzame buitenstaander. Figuren die zich bewust buiten de maatschappij plaatsen, kunnen immers ook blijk geven van gevoelens van eenzaamheid (al is dat niet noodzakelijk). Die eenzaamheid (of, in bredere termen gesteld, het lijden) kan zijn waar de reiziger die zich afzondert naar op zoek is.[637] Niet zelden worden bewuste buitenstaanders echter geconfronteerd met een innerlijke verscheurdheid, waarbij de 'positieve' vrijheid komt te staan tegenover de 'negatieve' eenzaamheid die de afzondering teweegbrengt. Net daarom kan ook de bewuste buitenstaander alsnog geneigd zijn sociale relaties aan te knopen. Vaak gaat het dan om kortstondige relaties of om verbindingen met andere buitenstaanders, afgescheiden van de wereld. Op die manier wordt dan een evenwicht gevonden tussen het bewuste en sociaal-eenzame buitenstaanderschap. Illustratieve 'reisbeelden' in dat opzicht zijn bijvoorbeeld het bewoonde (in plaats van onbewoonde) eiland in zee – 'Ik denk dat ik toen al het verlangen koesterde op een eiland te leven [...]. Wat ik daarentegen níét wilde, was leven op een onbewoond eiland' (Hulst 2016, 131; vgl. infra) – of een of ander voertuig dat afgesloten is van de buitenwereld maar waarin een tweetal toch kan samenkomen – 'Een kogelvrije Liefdes-Mobiel' die 'mij en Olivia apart zou zetten van de mensheid' (Van Weelden 1991, 130).[638]

In de internationaal-canonieke reisfictie zou je echo's van de bewuste buitenstaander kunnen onderscheiden binnen de picareske traditie. De schelm is immers een figuur die voortdurend sociale

[636] Vgl. wat de traditie van de buitenstaander betreft: Pierrart (2020a).
[637] Binnen de Engelstalige terminologie valt hier een onderscheid te maken tussen het meer neutrale begrip 'solitude' en het negatief geladen 'loneliness'. Zie in dat verband: Furui (2020, 601).
[638] Merk op dat je, in het verlengde van wat ik eerder schreef, de spanning tussen de positieve en negatieve facetten van het bewuste buitenstaanderschap zou kunnen verbinden met de tegenstrijdige connotaties die met de idee van beweging gepaard gaan: de vitaliteit van de beweging (vgl. de vrijheid) komt er te staan tegenover de thuisloosheid van de reiziger (vgl. de eenzaamheid). Ook de idee van de beweging-als-stilstand kan met de bewuste buitenstaander geassocieerd worden: in zijn machinale, industriële vorm suggereert die een geestloze maatschappij, terwijl bewuste buitenstaanders net naar individualiteit en uniciteit op zoek kunnen zijn en zich er bijgevolg tegen kunnen verzetten. Ik kom op die 'spanning' tussen de machinale maatschappij en de bewuste buitenstaander nog terug bij de bespreking van mijn zevende dimensie, de maatschappelijke reflectie.

normen en regels overtreedt. In mijn inleiding zagen we al hoe bijvoorbeeld Hendrik van Gorp (1978) de idee van de 'outsider' (18) met de picareske (reis)roman verbond. Echter, zoals Garrido Ardila (2015, 18) benadrukt, waren de oorspronkelijke vroegmoderne *pícaro's* geen 'beneficiaries of freedom' (18): 'It was never their choice to become picaros.' (18) In dat opzicht sluit de (vroegmoderne) *pícaro* misschien nog sterker aan bij de sociaal-eenzame en cultureel-epistemische buitenstaander.[639]

Drie duidelijkere voorbeelden komen uit de Angelsaksische traditie. Ten eerste is er Herman Melvilles *Moby-Dick* (1851). Yoshiaki Furui (2020) wijst in zijn analyse van die roman op de eenzelvige Kapitein Ahab, een figuur die zich in het boek ook voortdurend afzondert. Enerzijds illustreert dat een vorm van 'American individualism' (600), waarin Ahab een zekere onafhankelijkheid vindt. Anderzijds geeft zijn individualisme ook blijk van een 'vulnerability to loneliness' (614). De queeste naar de 'solitary whale' (614) kan je volgens Furui dan ook lezen als een verlangen naar 'connectivity' (603). Een tweede voorbeeld is Virginia Woolfs *Orlando* (1928). De protagonist (later protagoniste) die door de eeuwen heen reist, cultiveert er in eerste instantie het buitenstaanderschap. 'Orlando', zo lezen we, 'loved solitary places, vast views, and to feel himself for ever and ever and ever alone.' (14) Of elders: 'Orlando gave himself up to a life of extreme solitude. [...] Solitude was his choice.' (49) Hoe verder Orlando door de tijd reist, hoe meer ze dat buitenstaanderschap echter ook kritisch gaat bekijken. 'Everyone is mated except myself', beseft ze aan het begin van de 20ste eeuw. 'One must lean on someone, she thought.' (169)

In Jack Kerouacs *On the Road* (1957) weerspiegelen de *road trips* van de 'outlaws' Sal Paradise en Dean Moriarty hun verlangen naar een haast kinderlijke vrijheid. 'Among the ecstasies of Sal and Dean's road', schrijft Lars Erik Larson (2009, 39), 'is the unsupervised freedom. [...] In contrast to home, speeding down the road offers a bubble of separation from the world and its restrictive ties to the adult present.' Tegelijkertijd is Sal Paradise ook iemand die worstelt met gevoelens van eenzaamheid, en net daarom vaak op zoek is naar gezelschap – getuige de sociale constellatie van non-conformisten (lees: de *Beat generation*) waarin hij zich begeeft. Wanneer hij op de bus naar Los Angeles 'the cutest little Mexican girl' ziet die eveneens door de 'too-big world' (73) reist, bedenkt hij zich dan ook: 'I was so lonely, so sad, so tired, so quivering, so broken, so beat, that I got up my courage, the courage necessary to approach a strange girl.' (73)

In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur ligt in ieder geval één bewuste buitenstaander voor de hand: Jan Cremer.[640] In het eerste boek (1964) omschrijft Jan Cremer zich als een 'enfant-terrible', als 'sadistisch', als 'een oproerkraaier' en een 'rebel' (58) – of liever, zo meent hij dat de buitenwereld hem ziet. Hij heeft lak aan regels, waardoor hij zich niet alleen op 'het slechte pad' (116) begeeft maar ook

[639] Niet toevallig brengt de kennismaking van de *pícaro* met verschillende (nieuwe) sociale milieus vaak een vorm van maatschappelijke reflectie met zich mee.
[640] Zoals ik in mijn inleiding aangaf, komt het eerste boek, *Ik, Jan Cremer*, in Van Gorps studie over de picareske verhaalkunst aan bod.

in de gevangenis belandt. Jan Cremer geeft in dat opzicht een bewust-deontische invulling aan het thema van de taal: het ‘vloeken’ (115) en ‘schelden’ (101) is bij hem geen taboe. Wanneer hij matroos wordt en zeereizen onderneemt, ervaart Cremer op ‘die grote onmetelijke vlakte’ (121) de ‘vrijheid’ (111) en de ‘rust’ (121) waarnaar hij verlangt. Hij reist tevens als lid van het ‘Vreemdelingenlegioen’ (175) naar Algerije, waar hij een ‘woestijnsoldaat’ (185) wordt in een troep van ‘Algerijnse vrijheidsstrijders’ (203). Het is een verblijf dat hem wat minder ‘rust’ (185) geeft dan gedacht: hij wordt er namelijk ‘paranoïde’ (185).

Niettegenstaande die vrijheidsdrang is Jan Cremer ook een ‘eenzame ziel’ (164), die op zoek is naar zijn Ideale Vrouw en die om zijn eenzaamheid te bestrijden (vaak kortstondige) relaties aanknoopt. Regelmatig komen zijn zoektocht naar vrijheid en die naar sociaal contact diametraal tegenover elkaar te staan. Wanneer hij in het eerste boek bijvoorbeeld met Annebel een relatie begint (terwijl die al verloofd is) en haar zwanger maakt, merkt hij dat het vooruitzicht van een vaststaande relatie zijn ‘vrijheid’ (111) beknot.[641] Hij beslist dan ook de ‘vrouw met te verwachten kind in de steek’ te ‘laten’ (111) en ‘het zeegat’ uit te varen. (115) In het derde boek (2008) heeft hij een relatie met het meisje Darna, maar hij beslist haar te verlaten voor de ballerina Perrine. De manier waarop hij zijn afscheid aan Darna aankondigt, illustreert goed de spanning die de bewuste buitenstaander kan kenmerken:

> ‘Jij bent net zo wreed als Raspoetin!’ schreeuwde Darna hysterisch. ‘Eerst zorg je dat vrouwen in je macht komen en dan misbruik je ze. En nu laat je mij in de steek voor een ballerina! Wat heeft die bitch dat ik niet heb? Ik kook voor je, ik neuk voor je met wie je maar wilt, ik doe de was en voor je en wat doe jij, je gaat achter zo’n danseresje aan. En als je haar eenmaal hebt, ga je er ook weer vandoor, net als bij mij!’ Ik had haar gezegd dat ik alleen wilde zijn, voorlopig, en geprobeerd uit te leggen dat Perrine misschien wel de liefde van mijn leven was. Dom, want de lieve en zachtaardige Darna veranderde in een op bloed beluste tijgerin. Met ‘alleen zijn’ bedoelde ik niet dat ik ’s nachts niet tegen een warm lichaam aan wilde liggen, mijn hoofd tussen zachte borsten te ruste wilde leggen, tussen stevige dijen kruipen, mijn hand op een warme zij liggen. Ik wilde niet eenzaam zijn, maar mijn vrijheid terug. Innerlijk werd ik verscheurd. Ik had het heerlijk met de warmbloedige Darna. ‘Trouw met me, geef me een kind!’ smeekte ze wanhopig. ‘Ik wil alleen zijn om te kunnen werken,’ probeerde ik. ‘Ik wil reizen, ik wil weg kunnen uit New York. Ik voel me hier gevangen, ik word geleefd.’ (1298-1299)

Een tweede voorbeeld van de bewuste buitenstaander is Nina Polaks *Gebrek is een groot woord* (2018). Ook Polaks protagoniste, de matroos ‘Skip’, wordt gedreven door een verlangen naar ‘vrijheid’ en ‘autonomie’ (49). Ze behoort tot de ‘bootmensen’ en ‘zeeclochards’ (28) die een ‘drang naar het revolutionaire’ (102) bezitten en met hun ‘ongerichte, manische reislust’ (54) voortdurend ‘zwerven’ (28). Dat maakt van haar een ‘buitenstaander’ (50). Het is een notie die in de roman ook cultureel-epistemische buitenstaanderecho’s krijgt: Skip komt immers na jaren van afwezigheid weer thuis en ervaart er een gevoel van ‘desoriëntatie’ (33). ‘Alles op straat’ is ‘nog precies hetzelfde [...] en toch helemaal anders’ (53). En elders: ‘Hoe kan iets zo vertrouwd én zo exotisch zijn?’ (80)

[641] Vgl. in dat opzicht ook de beweging-zonder-stilstand.

Fundamenteel is Skip ‘homeless’ (34), maar ze is ook op zoek naar verbindingen, naar sociale relaties. Ze bezit ‘een kinderlijke hang naar veiligheid’ (22) en ‘geborgenheid’ (92). Haar relatie met Borg, wiens naam de geborgenheid echoot, illustreert dat. Tegelijkertijd ervaart Skip die relatie als beklemmend, en Amsterdam als ‘claustrofobisch’ (128) – in tegenstelling tot de ‘vrijheid van de zee’ (209), die ‘alles met alles verbindt, overal met overal’ (179). Wanneer ze op het einde met de zeeman Lood naar het eiland (!) Malta vaart, lezen we:

> Doem/hoop. Het is net als die leegte om me heen, die nu weer eens eenzaam heet, en dan weer vrij, en op de mooiste, de beste, de heelste ogenblikken eenzaam en vrij, allebei. Uren zit ik stil terwijl we varen. Het geklots, de uitdijende nieuwsgierigheid hebben ruimte gemaakt om weer te denken aan Nellie, Mascha, Juda en Nico. Aan Borg en aan de boon. Ik kan blij zijn dat ze hier niet zijn, opgelucht, en evengoed wens ik ze rustig hier, aan boord van de Meander. Ik pak hun handen, trek ze het dek op, omhels ze, gooi de lijnen los, hijs de zeilen en voer ze mee, naar een lege lucht. (238)

Een derde interessant voorbeeld vinden we in Willem Brakmans *De gelukzaligen* (1997). Het hoofdpersonage Potter reist er naar een Nederlands Waddeneiland. De openingspagina van dat boek, die de beweegreden voor de reis beschrijft, centraliseert meteen de idee van de bewuste en sociaal-eenzame buitenstaander:

> Al enige tijd was Potter depressief [...]. Er eens helemaal uit was het beschamend cliché dat uit de mond van zijn huisdokter kwam, waai maar eens goed uit aan zee en zoek aangenaam gezelschap. Dat klonk haast dreigend, want Potter was een buitenstaander, een jansenistisch bleekgezicht, zelfs zo dat hij zich niet op zijn gemak voelde als hij voor een spiegel stond. Dat Potter met het advies instemde was een gok, de gok op een aantal zomerdagen aan zee waarin de elegie en de utopie zich verborgen van de archaïsche, cyaanblauwe wolkeloze zomerdag van toen. (7)

Zoals het citaat illustreert, is Potter iemand die graag op zichzelf is. In zijn ‘hang naar eenzaamheid’ (79) heeft hij voortdurend ‘de behoefte [...] om alleen te zijn’ (16). Wanneer hij op het eiland aangekomen is, ‘had’ hij naar eigen zeggen ‘graag [...] als laatste op de pier gezeten, alleen, achtergelaten’ (8). Hij vindt onderdak bij de oud-professor annex schilder Koperlith, maar stoort zich aan diens gezelschap, en ook bij Potjewijd ‘speet’ het hem ‘dat de dichter zoveel visite ontving’ (68). Hij cultiveert zelfs nadrukkelijk zijn depressie. Zo ‘zorg[t]’ hij er op het eiland voor dat ‘hij [...] overtuigend kwam aanstrompelen, als iemand wie het in geen enkel opzicht goed ging. Hij had een depressie en dat zouden ze weten ook.’ (10)

Dat bewuste buitenstaanderschap wordt enerzijds verbonden met de zeeherinnering waaraan het eerdere blokcitaat refereerde. Die weerspiegelt de nostalgische verlangens van Potter. ‘Voor de zee’, meent Potter, ‘diende men daar alleen te staan, in het volle bezit van zijn herinneringsvermogen.’ (15) Anderzijds vindt het buitenstaanderschap aansluiting bij zijn werk als schrijver. ‘Schrijven’, stelt Potter, ‘is als schaapjes hoeden, hysterische schaapjes hoeden. En schaapjes hoeden is net als cunnilingus, donkere, eenzame arbeid.’ (147) Dat citaat laat zien dat de taal van de schrijver in de eerste plaats een beeldende taal is. Niet toevallig zorgt het eenzame dwalen over het eiland ervoor dat Potter een

‘beeldende kracht’ bezit, ‘als ontstond in hem het absolute beeld van al[le] dingen. Het beeld van de vrouw hoorde daar natuurlijk ook bij.’ (142)

De vermelding van beeld van de vrouw is niet toevallig: ook Potter tracht zijn buitenstaanderstatuut op te heffen door relaties met vrouwen aan te knopen. Op het eiland droomt hij bijvoorbeeld over een (ongehoorde) affaire met de vrouw van de dokter, mevrouw Venema. In een brief die hij haar schrijft, vat hij zijn buitenstaanderstatuut goed samen:

> Hij was op het eiland vanwege een depressie zodat ze niets te vrezen had, een ommegang aan het begin van de avond zou hem al zeer gelukkig maken. Na enig denken voegde hij daar nog aan toe dat het woord depressie niet veel betekende. In zijn geval wilde het alleen maar zeggen dat hij iedere dag van zijn leven een moment had dat hij de onmogelijkheid te leven ondervond, ja dat hij dood wilde om maar niet alleen te zijn. Dat had zijn leven bepaald, deze flitsen die niet of nauwelijks door anderen waren waar te nemen. Ongeacht waar hij zich bevond en waar hij op dat moment ook mee bezig was kon hij erdoor worden overvallen, maar eigenlijk was het toch niets anders dan een verlangen toe te geven aan deze (anderen niet storende) smart. Ervoor te kiezen als het ware. (126)

De (problematische) hang naar contact verbindt Potter uiteindelijk ook met de taal – of, nog beter, met ‘het onzegbare dat toch alleen tussen mensen kan worden gezegd’ (155). Hij meent dat ‘ieder mens [...] het woord [ontbreekt] dat hem is ontnomen’ en hij verlangt zelf ‘het woord [...] van anderen’ te ‘horen, dat [hem] tot spreken zou brengen maar dat wordt achtergehouden daar men mij geen geloof schenkt, zich van mij afwendt, niet vertrouwt en geheimhoudt wat voor mij is bestemd.’ (155)

Ook in een vierde voorbeeld, J. Bernlefs novelle *De pianoman* (2008), is de taal prominent aanwezig. De protagonist is de jongen Thomas Boender, die in een Fries plattelandsdorpje opgroeit in de ‘suizende stilte’ (6) van zijn ouders, die nauwelijks met elkaar praten. Door die opvoeding groeit Thomas zelf uit tot een eerder zwijgzame figuur met een ‘rudimentair [taalgebruik]’ (8), een ‘buitenbeentje’ (70). Op een gegeven moment beslist hij van huis weg te vluchten, zonder ‘koffers, sport- of aktetassen’ maar ‘alleen’ met ‘zichzelf’ (17). Hij reist onder meer naar Frankrijk, Engeland en Amsterdam – in die laatste ligt ‘het station’ veelzeggend ‘op een eiland’ (18). De reis kenmerkt zich enerzijds door een identitaire ontwikkeling, waarbij Thomas zijn ontluikende homoseksualiteit gewaarwordt. Anderzijds ervaart Thomas ook dat sociale contacten tijdens een reis tijdelijk zijn: ‘Je kwam mensen tegen en verloor ze weer uit het oog. Dat kwam omdat iedereen en alles in beweging was.’ (55) Het meisje Chris dat hij ontmoet, laat hem zelfs bewust in de steek: ‘Ze had gebruik van hem gemaakt, en toen ze hem kaalgeplukt had, had ze hem als een lege verpakking weggegooid. Zo konden mensen dus zijn.’ (52-53)

Dergelijke gebeurtenissen zorgen ervoor dat hij zich sterker van de wereld afkeert en uiteindelijk beslist volledig te zwijgen – een ‘stilzwijgende strijd’ (83) waardoor hij in een instelling belandt. ‘Soms,’ zo lezen we, ‘zijn woorden bedreigend [..., willen] mensen onder bepaalde omstandigheden niet meer [...] praten. Ze willen niet meer aanspreekbaar zijn.’ (79) ‘Zwijgen’, zo meent Thomas zelf, ‘leek voor hem een natuurlijke toestand te zijn.’ (64) Toch is het einde van de roman niet in stilzwijgen gehuld: Thomas wordt namelijk geholpen door zijn leerkracht Jenny. Zijzelf is ook een (cultureel-epistemisch)

buitenbeentje. Ze is immers van de stad naar het platteland gereisd, en hoewel ze 'het dialect van de streek [kon] verstaan [...] sprak [ze] het niet. Dan bleef je een buitenstaander, wat je ook deed, wat je ook zei.' (13) Doordat Jenny Thomas terug naar huis brengt, beseft die laatste dat spreken noodzakelijk is, omdat je 'lichter [wordt] als je praat' (89). Het is een raad die hij ook zijn moeder geeft: met het gesprek tussen hen eindigt het verhaal.

Ik eindig deze paragraaf met nog één voorbeeld, waarin de bewuste, de sociaal-eenzame en de cultureel-epistemische buitenstaander samen aan bod komen: Hella Haasses *De ingewijden* (1957). In het boek volgen we zes personages: de Amerikaanse tiener Jessica Manning, de Griekse gids Niko Stephandidakis, de classicus Lucas Gosschalk, de zoon van Lucas' collega-geliefde Marten Siebeling, Martens grootmoeder Elina, en de Duitse, uit het leger gedeserteerde Helmut Sturm die in het dorp van Elina woont. Jessica, Niko, Marten en Lucas zijn op reis door Griekenland, met als eindbestemming Kreta (een eiland!). De eerste drie komen daar terecht in het dorp van Niko, Elina en Helmut – die laatsten hebben alle drie in het verleden wel wat rondgezworven.

De idee van inwijding dat in de titel vervat zit, is voor een goed begrip van het buitenstaanderschap in de roman essentieel. In het algemeen betekent het 'ingewijd zijn' dat je behoort tot een bepaalde sociale groep en persoonlijke, sociale relaties bezit. Alle personages zijn enerzijds sociaal-eenzame buitenstaanders, die vanuit een zoektocht naar geborgenheid zulke relaties naar waarde schatten. Anderzijds menen ze dat sociale relaties (beperkende) verantwoordelijkheden of een vorm van afhankelijkheid met zich meebrengen, waardoor ze als bewuste buitenstaanders op zoek gaan naar vrijheid, individualiteit, onafhankelijkheid:

- Jessica heeft samen met haar zus Berenice een tijdje in Parijs gestudeerd. Daardoor waren de zussen 'losgeraakt van hun ouders, van Amerika', 'gaan behoren tot die ondefinieerbare cosmopolitische groep die nergens meer wortels heeft' (8). In eerste instantie hebben de zussen nog elkaar, maar wanneer Berenice haar vriend leert kennen, blijft Jessica helemaal alleen achter: 'Zij had geen vaderland, geen tehuis, geen werk, zij had nergens belangstelling voor, zij hoorde nergens bij.' (12) Toch brengt de vakantiereis met haar gezin geen soelaas. Op dat moment wil ze immers 'niets liever [...] dan vrij zijn, van alles weg zijn' (32). Haar ontmoeting met de figuur van Niko verenigt uiteindelijk die tegenstrijdige verlangens: aan de ene kant ervaart ze 'een fel gevoel van vrijheid, van los-zijn' (54) waarbij ze 'het vreemde, verrukkende, nieuwe' (54) wil verkennen; aan de andere kant hoopt ze, door zich aan Niko over te geven, ook haar eenzaamheid te lijf te gaan, want 'zij kòn niet alleen zijn' (51).
- Niko zelf heeft op jonge leeftijd als een soort rebel de 'veilige kern van de familie' (80) uit zijn geboortedorp achtergelaten. Hij had immers al snel het gevoel 'dat hij eigenlijk teveel was in het dorp' (117). Met zijn reis hoopt hij voort te ontsnappen aan 'de ondergeschiktheid aan de wil van zijn grootvader' (141). Hij wil 'vrij en zelfstandig' (141) worden, 'bewijzen dat hij een man was en zijn eigen weg kon vinden' (117). Op zijn reis knoopt hij evenwel sociale relaties

aan – zo raakt hij betrokken bij de verzetsbeweging van Iannulis, in de hoop er als ‘buitenstaander [...] aanvaard [te] worden’ (98). Telkens beseft hij echter dat hij verder moet reizen om zich werkelijk los te maken. Zijn terugkeer naar Kreta wordt zijn ‘laatste beslissende proef van zelfstandigheid’ om zich ten aanzien van zijn grootvader ‘vrij te tonen’ (157). Het is een queeste die geproblematiseerd wordt doordat hij met (de verantwoordelijkheid over) het meisje Jessica opgezadeld wordt.

- Lucas ervaart een algemeen gevoel van ‘buitenstaander-zijn’ (189), van ‘maatschappelijk nergens-bijhoren’ (190). Als ‘outsider’ (199) ‘cultiveerde’ hij ‘bewust zijn afzijdigheid’ (191), maar hij maakt zichzelf ook de bedenking: ‘Wat was er eerder, de kip of het ei, zijn wantrouwen en onwil jegens de Groep of zijn onvermogen in een ruimer verband méé te doen, te integreren?’ (191) In het heden heeft Lucas een relatie met Rina, die niet alleen ‘het niemandsland van zijn eenzaamheid’ (213), zijn ‘volstrekte, onbarmhartige eenzaamheid’ ‘238), nivelleert maar ook een ‘vorm van gebonden-zijn’ (213) impliceert. Op eenzelfde manier is hij onderhevig aan het juk van zijn moeder: de Griekenlandreis die hij onderneemt wordt dan ook ingegeven door een ‘plots wild verlangen naar vrijheid’ (218).
- Marten Siebeling fungeert in de slechtlopende relatie van zijn ouders als een soort verbindend element. Hij was ‘verantwoordelijk [...] voor hun gemoedsrust’ (254), al wil hij aan die rol eerder ontsnappen: ‘Laat me vrij! Laat me gewoon zijn!’ (254) Zijn reis naar Griekenland verlost hem van zijn ouders, maar hij zit er wel vast aan Gosschalk. Als semi-schoonzoon onder de studenten bezit hij evenwel een zekere ‘uitzonderingspositie’: ‘De anderen [hadden] hem geen ogenblik laten vergeten dat hij een onnut [sic] aanhangsel was’ (242).
- Elina heeft de wereld rondgereisd om ‘haar eigen weg’ (336) te zoeken en ‘zelfstandig’ te ‘zijn’ (320). Ze knoopt in eerste instantie relaties aan met enkele mannen (Simon, Christiaan, Quartz), maar die vormen allemaal een ‘inbreuk op haar vrijheid’ (337). Steevast verbreekt ze alle ‘banden’ (345). Haar hele verdere zwerfleven is gecentreerd rond ‘eenzaamheid in steeds andere decors’ (295), waarbij haar terugkerende ‘hartstochtelijk verlangen, om ànderen te bereiken’ (295) haar ‘nog eenzamer maakte’ (295). In het bergdorp op het eiland Kreta is ze een (cultureel-epistemische)buitenstaander: zij kon ‘niet, nooit, volledig opgaan in die gemeenschap’ (298).
- Helmut Sturm, tot slot, is als bewuste buitenstaander gedeserteerd uit het leger. Ook hij is, als waanzinnige, een outsider in het bergdorp waar hij belandt, maar bij Elina vindt hij enige vorm van geborgenheid. Wanneer die door de komst van Marten echter nog uitsluitend aandacht heeft voor haar kleinzoon, bedenkt Helmut zich: ‘Zij had hem losgelaten, zij had hem de troost van het erbij horen, het deel-zijn, ontnomen.’ (389) In de slotscène van het boek vlucht Helmut, opnieuw als bewuste buitenstaander, de bergen in.

De idee van de inwijding heeft nog een tweede betekenis, die sterker aansluit bij het cultureel-epistemische buitenstaanderschap. Een ingewijde is immers ook iemand die kennis heeft van een

bepaalde groep. Dat wordt het duidelijkst geïllustreerd in de verhaallijn van Lucas, die zich bezighoudt met de kretenzische 'mysteriën-voor-uitverkoren' (167) die 'het versluierde weten voor ingewijden' (168) veronderstelt. 'Ga maar eens na', stelt Lucas in algemene zin, 'in hoeveel verschillende groepen, coterieën, gemeenschappen, bonden, partijen, Kerken, secten onze Westerse, zogenaamde Christelijke, wereld haar bevrediging-in-inwijding nastreeft.' (169) Hijzelf hoopt met zijn reis zijn 'toekomstige studenten in te wijden in de sfeer van het antieke Hellas' (172), net zoals Niko als gids de Amerikaanse Manning in Griekenland inwijdt – een plaats waar ze 'ongerijmd' en 'misplaatst' (28) zijn en waar ze 'als blinden of doofstommen [...] niets van begrepen' (70).

Aansluitend bij dat idee van epistemische inwijding creëert de roman een spanning tussen de oppervlakkige schijn en het diepere, ware weten – of, in visuele termen, het 'achter' de oppervlakkige werkelijkheid of iemands façade kijken. Marten bespiedt mensen 'om te zien of ze "echt" waren of alweer van die maskerdragers' (242) en kan niet doordringen in 'het ware "zijn" van zijn ouders' (256). Elina wil met haar schilderkunst doordringen 'tot het wezen van het waarneembare [...] en dat weer[...]geven' (309) waardoor zij 'een ingewijde was' die 'achter de dingen keek' (88). En Rina belichaamt voor Lucas 'een suggestie van raadselachtige diepte achter de realiteit' (197). Door het meervoudige vertelperspectief is de lezer bovendien zelf iemand die de personages zowel als buitenstaander (via het externe perspectief) als als ingewijde (via het interne perspectief) kan aanschouwen. Ik zal dat kijken achter de werkelijkheid in mijn bespreking van de volgende dimensie 'de diepgaande blik' noemen, en werk het daar verder uit.

5.4. De lichamelijke buitenstaander en de psychische buitenstaander

De laatste twee manifestaties van de buitenstaander noem ik de lichamelijke en psychische buitenstaander. Vaker nog dan de vorige drie manifestaties komen beide types in combinatie met een van de andere verschijningsvormen voor.

Met de lichamelijke buitenstaander doel ik op outsider-reizigers die fysiek afwijken van hun omgeving, waardoor hun buitenstaanderstatuut extra beklemtoond wordt. Internationaal-canoniek zou je in dat opzicht kunnen denken aan Gulliver die in *Gulliver's Travels* (Swift 1726) als cultureel-epistemische buitenstaander en 'reus' op het eiland van de Lilliputters terechtkomt.[642] In *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll 1865) verandert het meisje Alice bij haar eerste passage in de ondergrondse wereld van gestalte. Terwijl ze in eerste instantie, door een mysterieus drankje, 'only ten inches high' (14) wordt, zorgt een stukje cake ervoor dat ze plots reusachtig groot wordt, 'like the largest telescope that ever was' (16). Ook later in het boek zal Alice nog een aantal keer van grootte veranderen – een illustratie van haar identitaire zoektocht en de spanning tussen het kinds zijn en het volwassen zijn dat ermee gepaard gaat. Ook het buitenstaanderschap van de eerder genoemde Kapitein Ahab wordt op

[642] De plaatselijke 'Mathematicians' rekenen er uit dat zijn lichaam 'must contain at least 1728 of theirs' (39).

lichamelijke wijze versterkt. In een eerdere confrontatie met de walvis is hij zijn been verloren; in de plaats daarvan draagt hij nu een 'whalebone cane'.[643] De reiziger in Dantes *Inferno* (1320), tot slot, kan je eveneens als lichamelijke buitenstaander beschouwen. Dantes materiële, lichamelijke, menselijke gestalte komt er immers te staan tegenover de gemartelde geesten in de hel.[644]

De depressieve Potter uit Willem Brakmans *De gelukzaligen* (1997) is niet alleen een bewuste en sociaal-eenzame buitenstaander, maar ook een lichamelijke. Zijn buitenstaanderschap wordt weerspiegeld in talloze fysieke klachten. Hij is 'moeilijk ter been' (56) en heeft 'ondergewicht' en 'suizen in de oren' (76). 'De ware dichter', stelt hij dan ook,

> is broos van gestel, lijdt aan buikklachten, chronische vermoeidheid, en palpitaties en kan in het algemeen slecht zien. Als het enigszins kan moeten ze een gebrek hebben want dit opent de anders zo grote geslotenheid van de gezondheid en doet dieper zien dat het oppervlak' (98).[645]

Een andere zieke reiziger is Prins Gopal uit Ewald Vanvugts *Kus van lust, zaad van liefde* (1972). Bij zijn verblijf in de Indische stad Patna, zo zagen we al eerder, loopt die lepra op. Voor de vele 'wonden' draagt hij 'verbanden aan handen, voeten en oren' (36): door zijn omgeving wordt hij dan ook meteen vreemd bekeken. 'Was hij vroeger betrokken bij veel van wat rondom gebeurde in grappen, geroep en gezichten', vertelt hij, 'bevroor ieder die hem [nu] zag meteen in haast, haat of afgewende onverschilligheid. Een melaatse! Een vuile zondaar! Een besmette die mogelijk zijn ziekte zal doorgeven! Een onaantastbare!' (37) En verder: 'Als uitgestotene werd de melaatse vooral door de samenleving het ziekst gemaakt.' (40) Ik merkte al op dat die melaatsheid uiteindelijk een zegen wordt. In het verlengde van de bewuste buitenstaander voelt Gopal zich, losgeweekt van de samenleving, immers 'voor het eerste in zijn leven *vrij*. [...] De omstandigheid van zijn melaatsheid bracht hem gedwongen méer vrije tijd dan aan een gepensioneerde zonder familie' (43). Niet toevallig beslist Gopal al snel zijn melaatsheid niet meer te verbergen of te proberen te genezen: 'Iedereen [herkende] hem met zijn verschrompeld neusbeentje en verminkte handen meteen als een melaatse.' (77)

Ook Lucia, de protagoniste uit Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003) wordt een lichamelijke outsider onder invloed van een ziekte, de pokken. De littekens die ze op haar gezicht krijgt, zorgen ervoor dat ze de wereld 'door de ogen van een buitenstaander' (88) bekijkt. Vooral tijdens haar

---

[643] Volgens de eerder geciteerde Furui (2020, 608) is de aanwezigheid van dat walvisbot-been symbolisch voor het feit dat 'Ahab aligns himself physically with the whale [...] which the carpenter aptly calls Ahabs "bedfellow"' (608).

[644] In zijn studie over *Literaire hellevaarten* bespreekt Bart Vervaeck (2006, 121-124) dat onderscheid tussen schim en mens in de onderwereld van (onder andere) Dante, Vergilius en Homeros. Over Dante merkt hij bijvoorbeeld op dat de boot van Charon 'bijna zinkt' als het plots menselijke gedaanten moet vervoeren, en dat 'de gewichtloze schimmen geen voetsporen na[laten]' (123). 'Je zou kunnen zeggen', concludeert hij, 'dat de schimmen iets van een hologram hebben: het zijn driedimensionale uitbeeldingen van het menselijke lichaam, maar er zit geen substantie in' (123). In de Nederlandse literatuur zie je zo'n onderscheid tussen schim en mens bijvoorbeeld ook bij de tijdreizen uit Hagar Peeters' *Malva* (2015).

[645] Net als in Haasses *De ingewijden* (1957) wordt ook hier de buitenstaander dus met de diepgaande blik verbonden, waarop ik in de volgende dimensie inga.

verblijf als vreemdeling in Amsterdam – een stad van bewuste outsiders omdat 'ieder [...] erg op zichzelf [leefde]' (169) – wordt haar buitenstaanderschap sterk benadrukt. Ze bedenkt er zich:

> Aangezien de inwoners zo aan hun individualiteit hechten worden verschillen niet uit beleefdheid bedekt maar juist benadrukt, vooral bij vreemden en nieuwkomers. Andermans eigenaardigheden kunnen het beeld dat je van je eigen volmaaktheid hebt immers enorm verhelderen. Men tolereert dat iemand anders is, zolang dit maar duidelijk zichtbaar gebeurt. Mijn littekens waren in die zin een uitkomst. Men wees ernaar en besprak ze openlijk, niet alleen met elkaar maar ook met mij. […] Hierdoor duurde het even voor ik doorzag wat de Hollanders zelf allang wisten, dat tolerantie iets anders is dan acceptatie, ja eerder het tegenovergestelde, en dat zulke verdraagzaamheid tegelijk een slim middel tot onderdrukking is. Iemand die je als gelijke aanneemt, omarm je onvoorwaardelijk, voor eens en altijd. Maar door iemand te laten weten dat je hem verdraagt, suggereer je in dezelfde adem dat hij eigenlijk een last is, als een zeurende pijn of een onaangename stank waarover je bereid bent tijdelijk heen te stappen. [...] Ik vermoed dat dit de werkelijke reden is dat Hollanders zo dol zijn op eigenheid en eigenzinnigheid. Het helpt ze alles wat hun vreemd en anders voorkomt weg te bergen in beheersbare en vergelijkbare categorieën. (168-169)

Zelf beslist Lucia de 'afstand' (193) tot haar omgeving te vergroten door een *voile* te dragen, 'een sluier tussen mij en de wereld' (193). Als een bewuste buitenstaander voelt ze zich op dat moment 'vrij [...] en vervuld' (200). Paradoxaal genoeg zorgt dat nieuwe uiterlijk er eveneens voor dat ze zich weer in het openbaar kan begeven en bijvoorbeeld met Casanova een relatie kan beginnen. Wanneer ze zich aan het einde van de roman ten aanzien van hem kenbaar maakt, wordt de 'afgrond' (227) tussen hen even overbrugd, alvorens ze definitief 'afstand' (229) van hem neemt.

Arthur Japins werk is nadrukkelijk met het motief van de buitenstaander verweven, en de auteur maakt van zijn reizigers wel vaker lichamelijke outsiders.[646] In het eerder genoemde *De zwarte met het witte hart* (1997) krijgt die identiteit een sterke culturele bijklank: het lichamelijke buitenstaanderschap wordt, zoals de titel illustreert, weerspiegeld in de huidskleur. De eerste woorden van de verteller Kwasi benadrukken dat al: 'De eerste tien jaar van mijn leven was ik niet zwart. Ik was op veel manieren anders dan de mensen om mij heen, maar donkerder was ik niet.' (13) Een belangrijke *trigger* voor hun cultureel-epistemische en lichamelijke buitenstaanderschap komt er wanneer Kwasi met zijn broer door Nederlandse kolonialen vanuit Afrika naar Nederland gevoerd wordt. Daar komt het 'buitenstaander'-schap (104) van de reizigers centraal te staan. Niet alleen hebben ze op de kostschool een 'enorme achterstand' (99) op de andere leerlingen en moeten ze de nodige inspanningen leveren om zich de taal eigen te maken; ze worden door hun racistische medeleerlingen ook gepest.

De twee broers gaan op verschillende manieren om met hun buitenstaanderschap. Terwijl Kwasi koste wat het kost 'de verschillen' wil 'wegmoffelen' en zijn 'persoonlijkheid' wil 'bijvijlen', wil zijn broer 'dat, waarin wij van onze omgeving verschillen, cultiveren' (214). Hoewel Kwasi zijn buitenstaanderschap snel probeert op te heffen, zorgt zijn huidskleur ervoor dat hij er nooit helemaal bij zal horen. De uitdrukking uit de titel illustreert dat.[647] Sophie, het meisje waarop Kwasi verliefd is

[646] Zie in dit verband: Pierrart (2020c).
[647] Bijvoorbeeld: 'Voortaan,' sprak Verheeck, 'voortaan, elke keer als ik je vraag: Wat ben je? dan antwoord jij: Ik ben een vieze, vuile zwartjakker.' (113)

geworden, zegt hem: ‘De buitenkant is nog uit Afrika en binnenin zit Holland.’ (172) ‘Vanaf het moment dat we in Holland aankwamen’, vertelt Kwasi zelf in zijn terugblik,

> zijn Kwame en ik ons bewust geweest dat er achter onze rug gelachen werd. In die zin waren wij niet anders dan de mismaakte of de bedelaar, het schoolkind dat te dik is of rood haar heeft. [...] De winkelier die je aankijkt, aarzelt, en dan besluit te doen alsof hem niets is opgevallen. Het gesprek dat bij je binnenkomst wordt voortgezet op kindertoon, zonder moeilijke woorden. Lippen die beleefd blijven onder een ontzette blik. [...] Moeders pakken hun kinderen beet als ik langswandel, alles met een knikje en een glimlach. Koetsiers kalmeren hun paarden. [...] Het onderscheid bestaat nu eenmaal. Zowel afwijzing als omarming benadrukken het verschil. (213)

‘Wat kunnen we doen, wie die niet kleuren bij de massa?’ (213) vraagt hij zich af. Kwasi’s biculturele identiteit wordt nog het best geïllustreerd wanneer de voormalige prins een daguerreotypie van zichzelf in handen krijgt. Door de lichtinval veranderen de kleuren en worden het ‘diepzwart’ en ‘zilverwit’ (224) omgedraaid:

> Ik bewoog de plaat in mijn hand heen en weer. Het ene moment verbleekte de jongeman, het volgende versomberde hij. Zwart, wit, zwart, wit verscheen ik voor mijn eigen ogen, zwart, wit, besluiteloos. [...] Zo draagt die ene afbeelding twee jongemannen in zich, een blanke met een zwarte schaduw, een donkere met een witte zielenschim. Twee mannen, de één gedoodverfd door de ander, in één portret vereeuwigd. Die mannen ben ik allebei geweest. (224-225)

Een laatste, significant voorbeeld van de lichamelijke buitenstaander vinden we in *En ik herinner me Titus Broederland* (2016), een roman van Auke Hulst – net als Japin een auteur die wel vaker met reiziger-buitenstaanders aan de slag gaat.[648] In het boek wordt het lichamelijke buitenstaanderschap nadrukkelijk verbonden met de bewuste en sociaal-eenzame buitenstaander. *En ik herinner me Titus Broederland* speelt zich af in een mysterieuze verhaalwereld, die geografisch-temporeel onbepaald is en die wordt bevolkt door een ultragelovige, fundamentalistische gemeenschap. We volgen de ik-verteller en zijn tweelingbroer Titus Broederland, die door die gemeenschap bestempeld worden als ‘Duivelskinderen’ (12). ‘Tweelingen ondermijnen’ immers ‘het idee dat alle kinderen des Heeren uniek zijn’ (44). Uniciteit en de idee van de buitenstaander zijn nauw met elkaar verbonden.

Vanwege die uitsluiting hebben de broers zich met hun vader teruggetrokken in een afgelegen huis in een bos. Ze ervaren die (spatiale) afzondering van de ‘buitenwereld’ (73) echter niet direct als een probleem. De verteller spreekt van hun ‘koninkrijk’ (63) waar ‘de vrijheid van de verbanning’ (12) heerst. In het ‘wild[e]’ (15) en ‘ongetemd[e]’ (15) bos kunnen ze hun ‘fantasie’ (15) de vrije loop laten en er zich bijvoorbeeld wijden aan muziek, die in de oppervlakkige, ‘amuzikale’ wereld (127) verboden is. ‘Muziek’, zo stelt de verteller, ‘was een manier om ons af te zetten tegen een wereld die zich afzette tegen ons.’ (128) Bovendien creëert muziek een zeker gevoel van ‘verbondenheid met iemand die ik niet kende’ (128).

Wanneer nabij hun woning een reusachtig zinkgat ontstaat, vluchten de tweelingbroers van huis weg. Als outsider-ballingen en ‘gitaarmannen’ (32) trekken ze ‘de wijde wereld’ (58) in, langs verlaten

[648] Zie in dat verband: Pierrart (2020a). Aspecten van onderstaande bespreking werden verwerkt in die bijdrage.

paden waar ‘de omhelzing van de gemeenschap [verslapte]’ en je ‘vogelvrij [was]’ (148). Niet toevallig komen ze er vele andere buitenstaanders tegen, zoals ‘landlopers’, ‘kruimeldieven’ en ‘vreemdgangers’ (209). De tweelingbroers gaan daarbij in het bijzonder op zoek naar de grenzeloze zee waarover ze in boeken gelezen hebben. Algemener hopen ze ‘ergens nog iets van rust en tevredenheid te vinden’ (203). Illustratief in dat opzicht is dat de ik-verteller verlangt naar een ‘eiland’ in die zee, zij het dan niet een dat ‘onbewoond’ (131) was – ‘er moesten op zijn minst meisjes wonen’ (131). Hij bezit zowel het ‘verlangen naar anderen’ (224) als ‘de noodzaak alleen te zijn’ (224).

De idee van de tweeling zorgt voor een eigenzinnig lichamelijk buitenstaanderschap. Tegelijkertijd impliceert het intuïtief ook een opheffen van zowel de cultureel-epistemische als de sociaal-eenzame buitenstaanderidentiteit. Net die laatste idee wordt in het boek echter geproblematiseerd. Al van in het begin is Titus het ‘spiegelbeeld’ van de verteller, ‘rechtshandig waar ik links was, en je kunt nu eenmaal nooit jezelf in de spiegel zien, hooguit een benadering’ (19). Naarmate de tijd vordert, worden ‘de verschillen’ ook ‘steeds groter’ (64): zo blijkt Titus iemand die (actief) ‘handelde’ (167) terwijl de ik-verteller (passief) ‘geremd werd door de blik naar binnen’ (167). Wanneer ze op reis zijn, wordt het lichamelijke buitenstaanderschap versterkt: opdat ze ‘minder op elkaar’ zouden ‘lijken’ (105), krast Titus met een mes een litteken op het gezicht van de verteller. Toch zorgt een figuurlijk litteken voor het grootste verschil tussen beide reizigers: de tweelingbroers hebben namelijk een ‘unieke’ jeugd gehad, omdat Titus door zijn vader een tijdje bij een ander gezin is ondergebracht – een gebeurtenis die de verteller zich niet meer herinnert, als was het een onbekend ‘zinkgat’.

Aan het einde van het boek bereiken de twee de zee. De daadkrachtige Titus beslist er halsoverkop het water in te lopen, meer dan waarschijnlijk omdat hij ‘het vluchten moe’ (265) was. De verteller is niet in staat hem te redden en Titus sterft. ‘Dat moet’, zo bedenkt hij zich, ‘het eenzaamste moment zijn geweest in mijn eenzame leven.’ (266). Solitair zwervend langs de kustlijn treft hij uiteindelijk toch een eiland op zee aan, mét bewoners. Het is aan hen dat hij als ‘buitenstaander’ (239) zijn levensverhaal vertelt – het boek dat de lezer gelezen heeft. Terwijl hij dat doet legt hij ‘om de zoveel tijd een vinger op [z]ijn gezicht’ en volgt hij ‘de lijn van [z]ijn litteken’. ‘Dan is het net’, zegt hij in gedachten tegen Titus, ‘of ik jouw aanraak. Is dat niet ironisch? Wat me het meest aan je bindt, is datgeen waarmee jij verschil probeerde te bewerkstellingen.’ (191)

De laatste manifestatie van de outsider die ik hier (kort) wil behandelen, betreft de psychische buitenstaander. Daarmee doel ik op reizigers die niet zozeer lichamelijk maar wel mentaal, geestelijk afwijken van hun omgeving. Je zou dat in erg brede zin kunnen verbinden met andersdenkenden; daarmee zou echter de interpretatieve relevantie van het concept verdwijnen. Een duidelijkere invulling

van deze manifestatie betreft de reiziger die psychisch gestoord is (of tijdens zijn reis wordt) als wel op een andere manier niet 'helder' denkt.[649]

Het internationaal-canonieke prototype van de psychische buitenstaander is uiteraard Cervantes' *Don Quixote* (1605-1615), die met de nodige dosis verbeelding over het Spaanse platteland dwaalt. Eerder noemde ik al Louis-François Célines protagonist Ferdinand Bardamu' in *Voyage au bout de la nuit* (1932), die na een expeditie door de Afrikaanse jungle al snel 'de werkelijkheid' niet maar kan 'onderscheiden van de koortsfantasieën' (198). In het licht van die waanzin zou je ook Dean Moriarty uit Jack Kerouacs *On the Road* (1957) als psychische buitenstaander kunnen beschouwen. Zijn *madness* wordt in de roman immers bijzonder sterk benadrukt – getuige volgend bekent citaat van Sal Paradise:

> The only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes 'Awww!' (7)

Wat de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur betreft, zagen we het psychische buitenstaanderschap al indirect bij de paranoïde Jan Cremer in *Ik, Jan Cremer I* (1964) en bij de waanzinnige Helmut uit Haasses *De ingewijden* (1957). Ook de dronken reiziger uit Josef Cohens *De tocht van de dronken man* (1950) zou je als psychische buitenstaander kunnen categoriseren. Hij 'weet' immers 'niet, dat hij loopt en als hij spreekt, weet hij niet, dat hij spreekt' (5). Het hoeft in dat opzicht niet te verbazen dat Jan Krasol letterlijk en figuurlijk door een trauma achtervolgt wordt. Zijn 'geest' is 'vol van beelden, die snel verschijnen en verdwijnen' (7). Het psychische buitenstaanderschap kent hier opvallend genoeg ook talige gevolgen: de dronken man spreekt een 'bijna onverstaanbare taal' (20). 'Ik sou wel 'ns wille weten, wat die fent nouw eigelijk te fertelle hep' (20), zegt een van de klanten in een café dat Krasol bezoekt. De conclusie van 'het spreekkoor' van klanten is uiteindelijk duidelijk: 'Smijt 'm eruit.' (21)

Een nog nadrukkelijker voorbeeld van de psychische buitenstaander is Kasper, de reiziger in Hubert Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969). Zoals gezegd trekt die in het boek naar de onderwereld/stad van zijn jeugd, waar hij als 'levende onder de doden' (140) op zoek gaat naar zijn Euridike. De zoektocht suggereert een sociaal-eenzaam buitenstaanderstatuut: hier en daar steekt in de roman dan ook Kaspers 'neerdrukkende eenzaamheid' (5) de kop op. Het is een gevoel dat hem er uiteindelijk toe zal brengen om zich, in de bekende slotscène, als eenzelvige muzikant in de stakingstoet van 'arbeiders' te 'voegen', om zo 'met zijn uithollende eenzaamheid in de vastberaden massa onder te duiken en zich langere of kortere tijd met haar te vereenzelvigen' (134).[650]

Zoals ik eerder aangaf, is Kasper in werkelijkheid iemand die uit 'het krankzinnigengesticht' is 'weggelopen' (141). Zijn psychische buitenstaanderschap wordt in enkele scènes sterk naar voren gebracht. Al in de openingsscène vraagt hij zich bij het zien van de betoncontainers af of hij door

[649] Vgl. in dit verband de idee van de 'innerlijke chaos' dat ik mijn dimensie van de beweegreden besproken heb.
[650] Het is echter door het verlaten van die 'veilige' massa dat de buitenstaander Kasper door een 'mitrailleursalvo' (153) wordt doodgeschoten.

‘averechtste hallucinaties’ (8) geteisterd wordt. Wanneer hij in het museum Alix ontmoet, meent hij dan weer dat zij plots in een ‘Gorgone’ (61) verandert, die hij vanuit een of andere ‘onbekende wereld’ (60) ziet opdoemen. Meer in het algemeen wordt Kaspers psychische gesteldheid – in een bijzonder verlengde van de eerdere cultureel-epistemische buitenstaander – beschreven als een leven ‘in twee werelden tegelijk’ (79). Dat sluit aan bij de onderwereld-stad als ‘een embroglio van twee werelden, een bekende en een onbekende, twee volstrekt van elkaar gescheiden, hoewel innig verknoopte krachtvelden’ (69). Net vanwege zijn psychische buitenstaanderschap kan Kasper de ‘kortsluitingen’ tussen die twee ‘dimensies’ ontwaren (69). Daarmee geeft hij blijk van een diepgaande blik, zoals die in het volgende hoofdstuk aan bod komt.

Synthese:

Buitenstaander

Algemeen:

- Buitenstaander = iemand die zich buiten sociaal-maatschappelijke constellaties bevindt
    - Allerlei factoren (ongewild-bewust), reacties (cultiveren-opheffen) en connotaties (vrijheid, individualiteit, eenzaamheid, objectiviteit, uniciteit...)
    - Cf. reizen als dyadische transgressie, dynamische bandeloosheid...
- Interacties met andere dimensies, o.a.:
    - *Beweegreden*: zoektocht naar gezelschap (sociaal-eenzame buitenstander); zoektocht naar vrijheid/ vlucht van maatschappij (bewuste buitenstaander)
    - *Activiteit/passiviteit*:
        - Algemeen: oorzaken buitenstaanderschap = extern of intern?
        - Buitenstaander als passieve observator (cf. cultureel-epistemische buitenstaander)
        - Sociale constellatie als passieve geborgenheid (cf. sociaal-eenzame buitenstaander)
        - Sociale constellatie als passieve verstikking (cf. bewuste buitenstaander)
    - *Stilstand/beweging*:
        - Reizen = weg van huis ~ sociaal-eenzame buitenstaander
        - Reizen = vitale dynamiek ~ bewuste buitenstaander
    - *Maatschappelijke reflectie*:
        - Buitenstaander als lens voor maatschappelijke reflectie (cf. cultureel-epistemische buitenstaander)
        - Bewuste buitenstaander vs. machinale maatschappij
        - Migratie (cf. ontwortelde reiziger) en toerisme (vreemdeling in identiteitsloze massa)
    - *Literatuur*: bron voor kennis over andere landen (bv. reisgidsen; cf. cultureel-epistemische buitenstaander)

Vijf manifestaties:

1. *Cultureel-epistemische buitenstaander: reiziger betreedt nieuwe, vreemde streken*
    - Epistemische spanning: bekend vs. onbekend; vertrouwd vs. exotisch
        - Voor de reis: verwachtingen/ kennis (onder meer via literatuur) > verbeelde vs. empirische kennis (bv. *Liberty* en *Het kraaien van de haan*)

- Tijdens de reis:
  > opheffing (cf. gids; bv. *Nieuwe reis naar Utopia*)
  > problematisering (bv. terugkeerreizen als *Angst op Java*)
- Culturele spanning: transgressie over culturen heen
  - Reiziger als 'kritische' buitenstaander (bv. *Tot aan de brug naar nergens*)
  - Tijdens de reis: opheffing vs. afstand (bv. *De vleespotten van Egypte*)
  - Cf. schipperen tussen twee culturen (bv. *De helm van aarde*)
    ~ sociaal-eenzame buitenstaander

  Opm.: Belang taal!

2. *Sociaal-eenzame buitenstaander: eenzaamheid, gebrek aan (passieve) geborgenheid en saamhorigheid*
   - Gevolg van reis (cf. thuisloosheid en vluchtige contacten); voor aanvang reis (cf. verlies en ontworteling);...
   - Opheffing: zoektocht naar gemeenschap
     > Communicatie als verbinding
     > Cf. groepen buitenstaanders
   - Bv. *Philip en de anderen, I.M.*

3. *Bewuste buitenstaander: actief losweken/ afzonderen van sociale constellaties vanuit verlangen naar vrijheid, individuele zelfstandigheid, zelfreflectie*
   - Deontische spanning (regels breken) en axiologische spanning (sociale constellatie/maatschappij als negatief beoordeeld)
   - Sociaal-eenzame buitenstaanderschap als (negatief) gevolg
     > leidt tot zoektocht naar (buitenstaanders)verbinding
   - Bv. *Ik, Jan Cremer, De gelukzaligen*

4. *Lichamelijke buitenstaander: fysieke afwijking van omgeving*
   - Vaak in combinatie met andere manifestaties
   - Lichamelijke ziekte (bv. *Kus van lust, zaad van liefde*), huidskleur (bv. *De zwarte met het witte hart*), littekens (bv. *En ik herinner me Titus Broederland*)...

5. *Psychische buitenstaander: geestelijke afwijking, niet helder denken*
   - In het bijzonder waanzin (bv. *De goden moeten hun getal hebben*), maar bijvoorbeeld ook dronkenschap (bv. *De tocht van de dronken man*)...

Dimensie 6
De blik

6.1. Inleiding

De zesde generische dimensie die ik voor het imaginaire reisverhaal onderscheid, betreft dat wat ik de dominantie van de blik noem. Voor wie zich met de studie van non-fictionele reisliteratuur bezighoudt, is de aanwezigheid van deze dimensie geen verrassing. Binnen het cultuursociologisch onderzoek naar het reizen en de *travel writing studies* worden de praktijk van en de literatuur over het reizen immers regelmatig met de act van het kijken verbonden en vanuit die associatie bestudeerd – in die mate dat het reisonderzoek wel eens de kritiek krijgt aan 'ocularcentrism' te lijden (Pettinger & Youngs 2020, 8; vgl. Forsdick 2020).

De twee meest bekende studies in dit verband zijn ongetwijfeld John Urry's *The Tourist Gaze* (1990) en Mary Louise Pratts *Imperial Eyes* (1992). Beide studies werden aan het begin van de jaren negentig gepubliceerd maar kregen sindsdien nieuwe, uitgebreide edities.[651] Urry's boek omvat een studie van het toerisme, en de 'tourist gaze' die met die reispraktijk geassocieerd kan worden. Het gaat over de toeristische ervaring 'to gaze upon or view a set of different scenes, of landscapes or townscapes which are out of the ordinary' (1).[652] Toeristen zoeken 'objects of that gaze' (44) – vaak vertrekkende vanuit 'ideal representations of the view in question that they internalise from postcards and guidebooks' (78) – terwijl de toeristische industrie zorgt voor de (publieke) sites en 'markers that identify the things and places worthy of our gaze' (44). 'The fame of the object' wordt daarbij 'its meaning' (118).

[651] Van *Imperial Eyes* verscheen een tweede, herwerkte editie in 2008. *The Tourist Gaze* werd eveneens in een uitgebreide vorm opnieuw gepubliceerd in 2002; een derde, grondig herwerkte versie (getiteld *The Tourist Gaze 3.0* verscheen in 2011). Ik citeer in beide gevallen uit de tweede editie.

[652] Urry stelt dat die blik 'varies by society, by social group and by historical period' (1), maar richt zich vooral op twee types 'gaze': de 'romantic gaze', 'in which the emphasis is upon solitude, privacy and a personal, semi-spiritual relationship with the object of the gaze' (43), en de 'collective gaze', die gerelateerd is aan 'public places' en die 'necessitates the presence of large numbers of other people' (43).

Illustratief voor de visualiteit van de toeristische industrie is onder andere het belang van foto's, 'idealized images' (128) die helpen 'to appropriate the object being photographed' (127).[653]

Pratts boek is sterker op teksten gericht, en omvat in hoofdzaak een studie van Europese non-fictionele reisteksten sinds het midden van de 18de eeuw. Ze laat daarbij zien hoe 'travel books, written by Europeans about non-European parts of the world created the imperial order for Europeans "at home" and gave them their place in it' (3). De witte, Europese, mannelijke bourgeoisreiziger wordt in de reisverslagen geconstrueerd als een 'seeing-man' (9; 175), als een passieve, nieuwsgierige observator van 'sights/sites' (58) die eerder 'innocence' en 'a non-interventionist European presence' (77) uitstraalt dan de 'guilty act of conquest (invasion)' (65). Het gaat om een discours via 'imperial eyes' (9) waarmee een 'Utopian, innocent vision of European global authority' (38) bewerkstelligd wordt.

Ik kom op maatschappelijke thema's als het toerisme en het kolonialisme (dat aansluit bij het imperialisme) nog terug bij de bespreking van mijn volgende dimensie. Belangrijker hier is dat Pratts boek laat zien dat de associatie van het reizen met het kijken niet louter een door de onderzoeker gekozen perspectief is. Het gaat ook om een dominantie van de blik die in de tekst zelf aanwezig is en die bijgevolg de schijnbaar inherente verwevenheid van de twee praktijken (zoals die ook bij Urry blijkt) versterkt. Charles Forsdick (2015, 222) spreekt in dit verband van een 'discursive normativity' in non-fictionele reisteksten, 'whereby the genre appears to be saturated with the vocabulary, tropes and devices of sightedness'. Ook Margaret Topping schrijft in haar bijdrage aan *The Routledge Companion to Travel Writing* (2016, 79): 'Accounts of travel tend to isolate vision from the other senses, both the non-proximate (hearing) and the proximate (touch, taste, smell)' (vgl. Topping 2020, 193-195). En volgens Roland Le Huenen (1990, 16) vormt 'la question de la vue', het 'voire' en 'faire voire' de essentie van 'le programme du voyageur' zoals dat in een reisverslag tot uiting komt.

In dit hoofdstuk zal ik laten zien dat de relatie tussen de reis en (de dominantie van) de blik niet alleen weerspiegeld wordt in reis-non-fictie, maar ook nadrukkelijk aanwezig is in imaginaire reisverhalen – in het bijzonder die uit de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur.[654] In mijn eerste paragraaf illustreer ik de tekstuele aanwezigheid van het kijken in imaginaire reisverhalen. Tegelijkertijd, en enigszins in het verlengde van mijn aanpak bij de (im)mobiliteitsdialectiek, laat ik zien dat deze dimensie het louter, letterlijke kijken van de reiziger overstijgt. Die idee werk ik in de tweede paragraaf verder uit. Aan het slot van deze dimensie wijs ik niet alleen op interacties tussen mijn

[653] Vgl. in dit verband Topping (2020, 193-195), over het 'global selfie phenomenon' (193).

[654] Slechts indirect blijkt dat belang van de blik voor reisfictie in enkele van de studies die ik in de inleiding toelichtte. Germaine Brée wijst in haar bijdrage 'The Ambiguous Voyage: Mode or Genre' (1968) bijvoorbeeld op het 'dualistic [pattern]' van 'a viewer and something viewed' in sommige modernistische reisverhalen. In de essaybundel *Literatur und Reise* (2013) stelt niet alleen Burkhard Moennighoff dat de visuele 'Wahrnehmung' een 'Voraussetzung und Prüfstein' (36) vormt voor Johann Gottried Seumes non-fictionele reisboek *Spaziergang nach Syrakus* (1802), maar wijst Irene Pieper ook op het (metaforische) belang van het 'Motiv des Beobachtens' (91) in Virginia Woolfs *The Voyage Out* (1915). Zo biedt Rachels 'Seereise' de 'Gelegenheit, die Sicht aus der Distanz immer wieder auszuformulieren' en wordt 'der Blick auf das eigene Land [...] im Roman diskursiv differenziert' (91). In zijn studie over *Literaire hellevaarten* (2006) definieert Bart Vervaeck de '"clairvoyante" en diagnostische blik' (82) die in modernistische hellevaarten aanwezig is. Zie in dat verband: noot 669.

dimensies, maar tracht ik ook aan het oculaircentrisme te ontkomen door beknopt op de aanwezigheid van andere zintuigen in reisfictie te wijzen.

6.2. Van letterlijk kijken naar meer dan louter zien

Reizigers zijn observators. Je kan die stelling associëren met wat we in mijn reishoofdstuk gezien hebben over spatiotemporele accumulatie. Reizigers betreden voortdurend 'nieuwe' ruimtes, nieuwe omgevingen dus met nieuwe taferelen die door de reiziger aanschouwd (kunnen) worden. Het is in dat opzicht niet overdreven te stellen dat niet alleen de tijdruimtelijke beweging van de reiziger, maar indirect ook diens blik de ruimtes van de reis met elkaar verbindt (vgl. Brée 1968, 89). Dat die aanwezigheid van de blik ook op het tekstueel niveau duidelijk wordt, blijkt onder meer in de openingsscène uit Hugo Raes' *De lotgevallen* (1968). Daarin komt het gezin dat in het boek de hoofdrol speelt, per boot aan in de vreemde contreien waar ze de rest van de vertelling zullen doorbrengen. Ik citeer die openingsscène hier in verkorte versie, en vestig daarbij de aandacht op het veelvuldige kijken:

> De ochtendnevel is nog niet helemaal opgetrokken, en het is windstil. [...] De vrouw *tuurt* achter de man door naar de oever waarvan zij de details nu goed onderscheiden kan. [...] Nu en dan *kijkt* de roeier achter zich, terwijl hij de roeispanen horizontaal opzij gestrekt boven het water stilhoudt. Druppels vallen eraf. Het meisje *kijkt* naar de waterlijntjes die door de boot getrokken worden en zich vanuit de boeg zijlings verspreiden. En naar de bladen van de roeispanen die opnieuw onder de waterspiegel verdwijnen. De jongen draagt om de hals een *veldkijker*. [...] De oranjezon van enkele minuten daarvoor is geel en bijna wit geworden. [...] De jongen buigt zich overboord en *loert* naar de bodem. [...] Alle vier *zoeken zij nu met de ogen* het struikgewas en het geboomte af. Dat zijn de beuken, knikt de man. Alle vier waden zij nu door het ondiepe water, en het riet, in de richting van de beukebomen. [...] Goed *uitkijken*, en zodra je eikebomen *ziet*, in die richting, jongen, spreekt de man. Geruime tijd stappen ze voort voor de eerste eikebomen *in zicht komen*. [...] De vader *zoekt met de ogen link*s van de groep rode beuken. [...] Ze werpen allen nog *een laatste blik* op het kind in de hoge stoel, en stappen dan gehaast dieper het bos in. Daar groeien varens waardoor zij zich een weg banen. [...] Voor zich *zien* ze meer licht tussen de bomen doorschemeren. Zij naderen de rand van het woud. Daar gekomen houden ze stil en *laten de blikken verkennend dwalen* over de omgeving. Van het bos af loopt, licht hellend, een grote weide naar beneden. Daarachter *onderscheiden* zij een verlaten weg, welke de man aanwijst. Ze willen zich opnieuw in beweging zetten, maar hun aandacht wordt door iets getrokken. [...] De man, de vrouw en de kinderen trekken zich snel terug in de varens waaruit zij kort tevoren opgedoken zijn. En *van tussen het lover zien zij* tientallen dwergen of lilliputters woedend achter de buitelaars aanhollen. Wilden, of met verwarde haargroei en baarden, met lompen en rafels als kleren om het mismaakte lichaam, met als primitieve wapens doorntakken in de knuisten en knotsen. De bende verdwijnt, onder gespannen *toekijken* van de vier mensen. [...] Trek nu maar weer aan, zegt de man, want we gaan verder. Zo snel mogelijk uit de omgeving van dit wilde dwergenbos. Even later sluipt hij, zich voortbewegend op de ellebogen en voorarmen, tussen de varens uit en *verkent liggend* de omgeving. Hij doet teken met de armen dat zij kunnen komen. Zelf richt hij zich *behoedzaam uitkijkend* op, terwijl de vrouw en de kinderen de tassen en de bundels meebrengen. We gaan eerst en vooral naar die weg, zegt de vader. Maar dan, welke kant uit? *Om zich heen speurend* naar mogelijk onraad, spoeden ze zich de grote weide door, naar de weg, die inderdaad geheel verlaten is. (5-12; mijn nadruk)

Talloze andere passages uit reisromans kunnen geciteerd worden om die dominante aanwezigheid van het kijken te illustreren. Zelfs louter titels kunnen volstaan, zoals *Bellevue/ Schoonzicht* (Peeters &

Vanhole 1997) illustreert. Eerder in mijn hoofdstuk over activiteit en passiviteit wees ik reeds op de visualiteit van de treinreis in Sybren Polets 'De reis naar Osnabrück' (1983). In Stephan Enters *Grip* (2011) lezen we over de alpinistenreis in Noorwegen het volgende:

> *Het oog wordt niet verzadigd met zien* – maar in Noorwegen, in juni, zag je die bijbelse waarheid stranden. Want na weer een smetteloze bergketen en het zoveelste fonkelende zeegezicht werd het domweg onmogelijk nog meer op te nemen, helemaal wanneer je je zo in een gammele Ford Taunus langs de kust noordwaarts liet slingeren – een oneindige afwisseling van verlaten landwegen, peilloze tunnels en dommelende verdiensten over fjorden. Hij had zich erin willen storten; hij had verlangd dat zijn zintuigen zo'n conditie – of plichtsbesef – bezaten dat ze elk panorama even volledig bleven absorberen. (22; zijn nadruk)

In Bert van Aerschots *Einde van een reis* (1959) spendeert de protagonist Raymond Cora in eerste instantie uren 'kijk[end]' naar 'het strand, de zee en de hemel' (24), daarbij 'zijn vrouw [bespiedend]' (9). Nadien reist hij stiekem naar London – 'niemand heeft me gezien' (43) – om er 'de installatie' van de 'kroningssteen' (36) te aanschouwen. Onderweg doen 'zijn ogen [...] pijn van het wenkbrauwfronsend rondkijken naar Peter' (55). En in Johan de Booses *Het vloekhout* (2018) is het stuk hout de passieve observator die (de gebeurtenissen in) de verschillende tijdvakken waarneemt. Ook hier blijkt reeds in de openingsscène die nadrukkelijke aanwezigheid van de blik. Als boom aanschouwt de verteller de verkrachting van Maria (Maryam):

> Zolang de verkrachting duurt, kijk ik naar haar ogen. Ze hebben haar de berg op gejaagd, de berg waarop ik mijn leven lang al sta in het hart van de woestijn. [...] Haar mond is wijd geopend, maar ik hoor haar geschreeuw niet, want ik let alleen op haar blik, op haar pupillen die knakken. (15)

Voorgaande citaten suggereren al dat de aanwezigheid en relevantie van de blik het louter (letterlijke) kijken van de reiziger overstijgt. Met dat overstijgen doel ik concreet op twee punten. Ten eerste omvat de blik, zoals Charles Forsdick aangaf, een discursieve normativiteit. Dat betekent in dit geval dat de tekstuele dynamiek typerend is voor de reis, maar ook verder (thematisch) uitgezaaid wordt over de rest van de roman. Naast het kijken van de reiziger kan de dominantie van de blik bijgevolg in nog andere aspecten van de verhaalwereld en de vertelling weerspiegeld worden. Ik noem er vier:

- Nog andere *personages* kunnen met het kijken – of het gebrek aan zicht – verbonden worden. Zo is er bij De Boose de blik van Maryam, terwijl bij Van Aerschot onder meer Raymond Cora's vrouw Jeanine beschreven wordt als iemand 'die overal spiedt en vol achterdocht leeft' (43). In wat volgt zullen bijvoorbeeld ook blinde personages de revue passeren.
- Er kunnen talloze *objecten* opduiken die inherent met de act van het kijken verbonden zijn. Bij Raes was er de verrekijker van het gezin. Bij De Boose komt het vloekhout op zijn reis door de tijd in contact met een bril (genaamd 'Oculi') die mensen helpt 'kijken' (68). Zelf wordt hij een heilig icoon – 'Naar een icoon kijk je niet zelf, een icoon kijkt naar jou' (68) – waarop een afbeelding van Maria met gesloten ogen staat – 'Hoe langer haar ogen dicht zijn, hoe meer de mens aan het kijken denkt' (70). Wat zulke visuele representaties betreft noemde ik eerder ook al de foto(camera), die met de idee van de reis verweven is. Nog een ander visueel object is voor

de reis van groter belang en zal ik nog verder uitwerken: de (geografische) kaart. De 'lichtblauwe met bleke vlekken bedekte kaart' (23) van de Lofoten, die Paul in Enters *Grip* koopt en die ook tijdens de treinreis in het heden van de roman weer opduikt, is daar een voorbeeld van.

- Een derde groep aspecten verbindt de blik sterker met de *narratieve ruimte en sfeer*.[655] Het betreft aan de ene kant weersomstandigheden die het kijken beïnvloeden. In het bijzonder is er mist, zoals de ochtendnevel die uitdrukkelijk aan het begin van Raes' *De lotgevallen* opduikt of 'de mist op de horizon' (66) die tijdens de boottocht in Van Aerschots' roman plots aanwezig is. Aan de andere kant is er het semantische spanningsveld tussen licht en donker. Volgens Paul uit *Grip* is 'de essentie van de Lofoten [...] het licht [...]. Een teder, geheimzinnig en tegelijk intens weemoedig schijnsel dat in de late avond op alles neerstreek' en 'deed denken aan oude schilderijen' (23). De aanwezigheid van licht en donker kan ook weerspiegeld worden in referenties aan (het verschil tussen) dag en nacht, aan de zon (vgl. Raes), de sterren en de maan...
- Ten vierde zijn er *de vertelinstantie en de focalisatie*. Romans kunnen opvallende perspectiefwisselingen hebben – zoals we in dit proefschrift reeds zagen in Lidy van Marissings *Reis door loopgraven* (1981; vgl. 'De blikrichting is gewijzigd' (16)) – of verschillende dominante centra van waarneming die de aanwezigheid van de blik verstevigen – zoals de meervoudige focalisatie in *Grip* (we volgen de reisvertelling door de ogen van Paul, Vincent en Martin) en in *Einde van een reis* (dat zowel gefocaliseerd wordt door de ogen van Cora als door die van Peter, Jeanine en de dienstbode Maria). Bij Raes is er sprake van een extradiëgetische verteller met externe focalisatie die, zoals in de openingsscène, erg nadrukkelijk de reizigers in ogenschouw neemt.

Daarmee is nog weinig gezegd over de interpretatieve relevantie van (die uitzaaiing van) de blik. Daarom is het, ten tweede, van belang in te zien dat het kijken van de reiziger (en van anderen) een betekenisvolle act is die verdergaat dan louter waarneming – net zoals bijvoorbeeld objecten als de kaart en de spanning tussen licht en donker vaak betekenisvolle beelden zijn. Niet zelden kan je voor die bredere betekenis denken aan concepten die niet (alleen) op het letterlijke kijken wijzen, maar de idee van het zien (ook) op een meer figuurlijke manier implementeren: overzicht, doorzicht, inspectie, inzicht, visie, uitzicht, bekeken worden, terugblik.

In het verlengde van die uitbreiding wil ik me in wat volgt richten op vier spanningen waarmee je visuele dynamiek in reisromans kan beschrijven. De eerste drie brengen elk op hun eigen manier de idee van het 'meer dan louter zien' nadrukkelijk in de tekstuele praktijk: de spanning tussen de particuliere, beperkte blik en de panoramische, omvattende blik; die tussen de oppervlakkige en de diepgaande blik; en die tussen de denkbeeldige en controlerende blik. Zoals steeds gaat het om

[655] Traditioneel zou je dit onder de *setting* vatten. In het licht van mijn specifieke conceptualisering van (halte- en transport)settings vermijd ik die term hier.

dynamieken die probleemloos samen in een roman kunnen voorkomen. Hoewel de blik van de reiziger het uitgangspunt vormt, zal ik in mijn analyses ook andere genoemde aspecten (personages, objecten, vertelconstructies) betrekken. De interactie tussen licht en donker behandel ik afzonderlijk, als vierde spanning, omdat ze vanuit interpretatief oogpunt op specifieke manieren functioneert.

6.3. Vier spanningen

6.3.1. De particuliere en panoramische blik

Een goed aanknopingspunt voor een bespreking van de eerste spanning vinden we in Michel de Certeau's *L'invention du quotidien* (1980), dat ik in de inleiding besprak, bij mijn uiteenzetting over narratieve ruimte.[656] De Franse cultuurfilosoof opent het hoofdstuk 'Marches dans la ville' met het beeld van het voormalige World Trade Center te New York – of beter, van een persoon op 'le 110e étage du World Trade Center, *voir* Manhattan' (171). In tegenstelling tot de 'marcheurs' (173) beneden in de stad, die 'aveugle' (174) zijn, is de persoon in het World Trade Center een 'Icare au-dessus de ces eaux' (172), die vanop een afstand 'la ville-panorama' (173) aanschouwt met 'un Œil solaire, un regard de dieu' (172). Zo ervaart hij 'le plaisir de "voir l'ensemble", de totaliser le plus démesuré des textes humains' (172).

Het onderscheid dat De Certeau creëert tussen de wandelaar beneden in de stad en die bovenop de WTC-toren staat gelijk aan het onderscheid dat ik hier wil maken tussen de particuliere, beperkte blik en de panoramische, omvattende blik. Twee aspecten van De Certeaus beeldvorming zijn daarbij belangrijk. Aan de ene kant verbindt hij de distinctie tussen de wandelaar en de WTC-man met een spanning tussen stilstand en beweging. De 'marcheurs' zijn immers gevangen in 'des labyrinthes mobiles' (172), terwijl voor de (immobiele) 'voyeur' op de WTC-toren 'la masse gigantesque s'immobilise sous les yeux' (171). In dat opzicht sluit deze visuele spanning aan bij mijn bespreking van de (im)mobiliteitsdialectiek: het particuliere is meer gelieerd aan het dynamische en gefragmenteerde, terwijl het panoramische sterker verband houdt met de stilstaande orde.[657] In het bijzonder is er de idee van het stilstaan-bij-beweging: auteurs die beslissen om in afzondering greep te krijgen op de bereisde werkelijkheid en vanop een temporele afstand 'terugblikken' op hun verleden, lijken op de WTC-man die op Manhattan neerkijkt (of ze proberen in ieder geval zoals hij te zijn).

Daarbij aansluitend is het, aan de andere kant, van belang dat De Certeau aan het letterlijk-spatiale kijken van bovenaf een meer figuurlijke, connotatieve dimensie toebedeelt. Ze veronderstelt het bezit van een ordelijk overzicht, van een greep op de werkelijkheid, van een soort 'goddelijke' macht die ook een totalitaire kennis met zich meebrengt. Met een term van Denis Cosgrove (2001) kan je die

[656] Zie concreet paragraaf 3.3.1.
[657] Het gaat niet om een direct gelijkschakeling. We zullen bijvoorbeeld zien dat de panoramische blik ook aanwezig kan zijn wanneer personages zich bijvoorbeeld in een bewegend voertuig bevinden.

panoramische blik een 'Apollonian Gaze' noemen, de blik zoals die van de zonnegod Apollo 'which pulls diverse life on earth into a vision of unity [...], a divine and mastering view from a single perspective' (xi). Die combinatie van letterlijk-spatiaal kijken en figuurlijk overzicht/macht zal in wat volgt regelmatig terugkomen.

In het verlengde van De Certeau (en Cosgrove) wil ik de spanning tussen de particuliere en panoramische blik in het bijzonder verbinden met drie verwante motieven in imaginaire reisverhalen. Daarbij zal ik het meeste aandacht besteden aan het eerste motief: (1) de reiziger die zoals de WTC-man spatiale hoogtes opzoekt; (2) het motief van de (panoramische) kaart; en (3) de alwetende focalisator 'uit de hoogte'.

De meeste directe weerspiegeling van De Certeau's beeld van New York vinden we in scènes waarin reizigers *letterlijk vanuit een spatiale hoogte* kijken en zo overzicht/ macht verwerven, of dat in ieder geval trachten te doen. Dergelijke hoogtescènes kunnen allerlei vormen aannemen: soms beklimmen reizigers heuvels, klimmen ze in bomen of bestijgen ze hoge bruggen; ze kijken vanuit vliegtuigen naar beneden of bemachtigen een hoger zitje in de bus; ze aanschouwen vanuit torens en flatgebouwen het panorama of kijken letterlijk vanuit de kosmische ruimte op de aarde neer; enzovoort. We zullen zien dat dergelijke passages niet noodzakelijk impliceren dat de zoektocht naar overzicht en macht altijd succesvol is. Het uitzicht is bijvoorbeeld vaak belemmerd, of het panorama is zodanig eindeloos en ongrijpbaar dat het net de onmacht van de reiziger weerspiegelt.

Van alle genoemde verschijningsvormen is de beklimming van de heuveltop een van de meest voorkomende. Het lijkt dan ook niet toevallig dat binnen de studie van non-fictionele reisliteratuur eveneens op de aanwezigheid van heuvelscènes gewezen wordt. De Duitse literatuurwetenschapper Ottmar Ette (2001) bijvoorbeeld, vestigt de aandacht op bergbeklimmingsscènes in 18de- en 19de-eeuwse non-fictionele reisboeken, zoals Bernardin de Saint-Pierres *Voyage à l'île de France* (1773). 'Der Blick von oben entwirft ebenso eine Theorie der Landschaft wie eine Landschaft der Theorie', schrijft Ette. 'Der Transparenz dieses Blickes' impliceert een 'Klarheit' die de 'Auge des einzelner Reisenden' overstijgt (28). Mary Louise Pratt wijst in haar *Imperial Eyes* (1992) dan weer op de imperialistische 'monarch-of-all-I-survey-trope' (202) in 19de-eeuwse reisverslagen, waarbij reizigers onder andere vanop heuveltoppen een 'broad panorama' (205) aanschouwen, zodat een 'relation of *mastery*' ontstaat 'between the seer and the seen' (200) (vgl. Lindsay 2016).[658]

In de naoorlogse, Nederlandstalige reisfictie zijn diverse voorbeelden te noemen, gaande van kortere passages tot nadrukkelijke heuvelscènes. Aan het einde van mijn immobiliteitshoofdstuk vermeldde ik indirect al zo'n scène in Cees Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991). De stervende

[658] Voor Pratt hoeft de 'monarch-of-all-I-survey'-troop evenwel niet noodzakelijk gestalte te krijgen als een heuvelscène. Wel laat ze indirect zien dat het vaak om een letterlijk uit de hoogte kijken gaat. Ze meent immers dat het in recentere reisverslagen gestalte krijgt als een blik 'from the balconies of hotels in big third-world cities'(212).

Lissabonreiziger Herman Mussert beslist er 'het kronkelige labyrint van de Alfama [uit te] vluchten' en op een heuvel, 'boven in de koelte van een *bela sombra* [te] gaan zitten bij het Castelo de São Jorge, de stad aan [z]ijn voeten [te] zien liggen,' en zo 'overzicht [te] hebben over de stand van [z]ijn leven' (31). 'Mijn blik', zegt hij, 'was een vogel geworden die boven de straten zwierf.' (45) In een ander boek van Nooteboom zijn heuvelscènes nog veelvuldiger aanwezig: *De ridder is gestorven* (1963). De schrijver André Steenkamp trekt tijdens zijn verblijf op een Spaans eiland geregeld de heuvels in, zowel alleen als met de mensen die hij op het eiland ontmoet.[659] We lezen bijvoorbeeld:

> Hij glijdt uit hun tableau en loopt de lange, lange straat uit, want aan het eind heeft hij de heuvels gezien. [...]. Hijgend klimt hij in één ruk tot boven op de heuvel, tussen de zwaaiende dennen. Het uitzicht naar zee is nu wijder – achter de zoutmoerassen ziet hij lage heuvels en een lang, tandenwit strand, daarachter opnieuw de zee, blazend van licht. Als hij zich omdraait en het land in kijkt gaan de heuvels verder, golvingen met hoge groene ruggen zover als hij kijken kan, en in die verstarde beweging is hij het kijkende middelpunt waarin ineens een geweldige stilte aanbreekt / door het licht in beweging gezet tolt het hele landschap om hem heen, het is alsof hij wordt opengetrokken, alsof met een ijzeren pen de waarheid omtrent hemzelf wordt bijgeschreven. (45-47)[660]

De diverse heuvelbeklimmingen sluiten aan de ene kant aan bij de zelfmoordgedachten waardoor Steenkamp gekweld wordt. Hij wil immers daar verblijven 'waar het op de kaart wit is en volstrekt leeg' (91). Wanneer hij op een van zijn heuveltochten 'het hele eiland' als 'één grote stervende onder hem' ziet, vraagt zijn reisgezel veelzeggend: 'Ga je springen?' (93) Aan de andere kant weerspiegelen de scènes, zoals het blokcitaat doet uitschijnen, Steenkamps 'behoefte aan helderheid' (125), ver weg van de 'orgie van angst en verdriet' (179). De schrijver worstelt niet alleen met donkere gedachten en met 'zichzelf' (126) maar ook met een *writer's block*.

Die panoramische zoektocht verloopt met wisselend succes: tijdens zijn heuveltochten wordt 'nu weer [...] iets hem duidelijker', dan weer 'wordt [niets] hem duidelijker' (125) – een spanning die in de roman niet opgeheven wordt. Het is in ieder geval eenzelfde soort overzicht dat de ik-verteller en schrijver in het heden hoopt te verwerven, wanneer hij met de aantekeningen van zijn overleden vriend Steenkamp geconfronteerd wordt. Niet toevallig lopen in de roman de persona van de ik-verteller en die van André Steenkamp deels in elkaar over. Het '/'-teken in het blokcitaat, dat een tijdssprong lijkt aan te duiden, doet vermoeden dat ook de schrijver in het heden bij zijn reis naar het Spaanse eiland bergen beklimt.

De protagonisten uit Tessa de Loo's *Harlekino* (2008) bestijgen eveneens heuvels. De Marokkoreizigers Saïd en Hassan reizen samen met een gids naar de top van een van de heuvels rondom

[659] Een van die reisgezellen is de schilder Schramm, wat de aanwezigheid van visualiteit in het boek versterkt.
[660] Vgl. ook: 'Ze nemen de weg over de heuvel, langs de kazerne waar het naar urine stinkt, zoals altijd, en waar een paar modderkleurige soldaten in de deurpost hangen, kijkend naar de regen. [...] Als ze eindelijk bovenop zijn blijven ze even staan, en het gekwelde landschap rolt tot onder hun voeten, van boven af aangevreten door lage wolken die met wijde zwartachtige monden in de heuvels en in de zee bijten, heuvels en zee verduisterend. [...] Als ze zich omdraaien zien ze de stad liggen, een witte, gebroken berg in een put van alleen maar schaduwen [...].' (118-119)

de stad Fès. Saïd aanschouwt er het panoramisch 'uitzicht' (67) over de stad, 'die zich uitstrekte tot aan de heiige horizon' (68). Die blik illustreert Saïds zoektocht naar inzicht over het lot van zijn vader, die hij in Marokko hoopt te vinden. Tegelijkertijd raakt Saïd ook 'ontmoedigd door de onmetelijkheid van het omringende landschap' (68). Juist door de onbevattelijkheid van het uitzicht vraagt hij zich 'voor het eerst af of het geen onmogelijke opgave was zijn vader op te sporen' (68) – een vrees die tot op zekere hoogte in het boek bevestigd wordt. De (eindeloze) panoramische blik problematiseert op die manier eerder de zoektocht naar grip dan dat ze die zoektocht verheldert.

De beste illustratie van een heuvelscène en, meer in het algemeen, de spanning tussen de particuliere (beperkte) en panoramische (overzichtelijke) blik, vinden we in Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966). Alfred Issendorfs reis door Finnmark staat in het teken van zijn doctoraal onderzoek naar meteoorkraters. 'Onderzoeken is meten', lezen we (39), en Issendorf toont op zijn reis dan ook een obsessieve drang om alles te 'tellen': hij heeft 'het tellen van [z]ijn voetstappen tot een gewoonte gemaakt' (39), en kan ook bij het oversteken van rivieren 'het tellen niet laten: de rivier is zes stappen breed, gescheiden door vijf stenen waar het water voortdurend overheen slaat' (121). De teldrang illustreert Issendorfs verlangen naar een vorm van bovenmenselijk, goddelijk overzicht en inzicht. 'Wetenschap is' immers 'de titanische poging van het menselijk intellect zich uit zijn kosmische isolement te verlossen en te begrijpen' (15).

De zoektocht naar overzicht krijgt in de roman een erg letterlijke, visuele, panoramische betekenis. Dat blijkt al uit de luchtfoto's van het Noorse gebied die Issendorf koste wat het kost in handen wil krijgen om de meteoorkraters te bestuderen. Met die foto's 'ziet' Issendorf niet alleen wat hij 'op de grond' waarneemt, maar zou hij ook 'van bovenaf' kunnen 'zien' (105). De eigenaar en 'Heer der luchtfoto's' (312) Nummedal wordt niet toevallig beschreven als een God die de touwtjes in handen heeft; als Issendorf hem wil spreken moet hij 'naar boven' (297). Echter, zowel Nummedals blindheid als het feit dat zijn reisgezel Mikkelsen de foto's in handen heeft – 'Hij ziet wat ik niet zie' (260) – illustreert reeds het problematische karakter van Issendorfs titanische overzichtsqueeste.

Op de reis door Finnmark probeert de Nederlandse reiziger ook zelf vanuit de hoogte te kijken, onder meer via bergbeklimmingen. De belangrijkste scène in dat opzicht komt er wanneer Issendorf verdwaald is. In eerste instantie bevindt hij zich 'midden in een ronde laagte [...] tussen de heuvels' (238). Om Arne te zoeken 'bestijg[t]' (237) hij enkele van die heuvels, maar 'boven' ziet hij 'niets anders dan andere heuvels aan alle kanten' en weet hij al snel niet 'meer waar [hij] vandaan gekomen [is]' (238). Hij beslist vervolgens naar de hoogste berg in de omgeving te wandelen, die hij van overal kan '*zien*' (243). Door het beklimmen van die berg hoopt hij een panoramisch 'uitzicht naar alle kanten [te] hebben' (254), maar niets is minder waar. Boven aangekomen bevindt hij zich immers in de mist:

> Wat zie ik? Niets. Aan alle kanten omgeven door witte nevel. Ik kan alleen het vlakke stukje waar ik op sta, zien. Wanhopig loop ik heen en weer: overal afgronden om mij heen die eindigen in damp. [...] Aan de belemmering van mijn uitzicht komt geen eind. (256-257)

Net door het gebrek aan overzicht komt Issendorf op die bergtop wel ‘definitief’ tot inzicht, zij het dan een inzicht in de beperkte blik van de mens. ‘God’ is een ‘mathematicus’ (163), ‘kijkt uit de hemel en ziet de wereld als een luchtfoto’, maar ‘ik’, concludeert Issendorf, ‘ben per slot van rekening God niet. Mij lukt het zelfs niet een stukje van de wereld te overzien, als ik met veel moeite op een hoge berg klim.’ (312)

Zoals het motief van de luchtfoto al suggereert, komt in *Nooit meer slapen* de panoramische blik niet louter tot uiting in de bergbeklimmingsscènes. Er is ook het motief van de kaart, dat ik later nog bespreek. Daarnaast kijkt Issendorf op diverse andere plaatsen uit de hoogte. Niet alleen droomt hij ervan een *ruimtevaarder* te zijn die ‘een klein beetje verder’ komt dan ‘de aardbewoner’ – ‘In mijn verbeelding zie ik de wereld voor mij als een globe.’ (257) Hij beklimt samen met Nummedal ‘een hoge *skitoren*’ (32; mijn nadruk) te Oslo waar hij een ‘wereldberoemd panorama’ (33) aanschouwt – al verliest hij door Nummedals gepraat ook ‘elke greep op [z]ijn gedachten’ (32)). Een van de *bushaltes* waar hij met Arne ‘de benen’ kan ‘strekken’ bevindt zich op ‘het hoogste punt’ in de ‘omgeving’ (98) – ook op dat moment is ‘de lucht’ evenwel ‘zwaarbewolkt’ (98). Vanuit het ‘*balkon*’ van zijn hotel kijkt hij ‘uit over de stad’ (307; mijn nadruk). En als hij in het *vliegtuig* zit, ziet hij het hele landschap onder zich, ‘de kustlijn, baaien, eilandjes, gletsjers, rivieren, kale hoogten’ (80) – ‘Zo ziet de God de aarde’ (312), bedenkt hij zich.

Met dat laatste voorbeeld zijn we bij een tweede belangrijke hoogtescène gekomen – of beter, groep hoogtescènes: die die gelieerd zijn aan vervoersmiddelen. Zoals ik al in mijn bespreking van de activiteit-passiviteitsdialectiek aangaf, ligt de link met vliegtuigen (of andere vliegmachines) hier het meest voor de hand. Caren Kaplan (2006, 41) verbindt in haar studie van de Amerikaanse luchtmacht het vliegtuigperspectief direct met de eerder genoemde ‘Apollonian gaze’ van Denis Cosgrove. Ze spreekt van een ‘bird’s eye view’ en ‘cosmic view’ die ‘the unifying gaze of an omniscient viewer of the globe from a distance’ omvat en die in de context van ‘European colonisation and Euro-American globalisation [...] is articulated through air power’.

Ik wees in dat verband al op vliegtuigscènes in Walter van den Broecks *Terug naar Walden* (2009) en Mariët Meesters *Sevillana* (1990). In dat tweede boek eindigt de roman met zo’n panoramisch perspectief. De scène symboliseert het heldere inzicht dat de aanvankelijk ‘verdwaalde’ protagoniste verworven heeft na haar reis – ze zal zich voortaan aan de kunst wijden:

> Ze kijkt naar beneden, en ziet overduidelijk Málaga en – ja! – Periana liggen. Ze zweeft vlak boven Periana, alsof ze een roofvogel is, alsof ze een almachtig oog heeft. Het dorp is haarscherp, ze onderscheidt de afzonderlijke huizen. [...] Ze stijgt en stijgt. Ze ziet een heel groot meer, dat moet het stuwmeer zijn waarin de vis die ze ving nu drijft. [...] In één oogopslag overziet ze de weg die ze samen met Sevillana heeft afgelegd. [...] Oneindig ploeteren in één minuut overzien. (216)

Ook in Anthony van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949) reist de ik-verteller met het vliegtuig. Samen met Jean Victor de Bruyn vliegt hij met ‘de Catalina’ naar het binnenland van Nieuw-Guinea. Daarbij kijkt hij voortdurend ‘uit de blister’ (135). Aan de ene kant weerspiegelt die vliegreis een vorm van

overzicht (en macht) over de kolonie – een omvattende blik waarvan meermaals in het boek wordt benadrukt dat die in de woeste jungle op de grond zelf afwezig is. Aan de andere kant, en in het verlengde van de Nieuw-Guinese raadselachtigheid, is er geen sprake van een volledig, helder panorama. Niet alleen hangt er 'mist' (135) en is het toestel op diverse momenten 'midden in de wolken [...] geheel in watten verpakt' (136). Zodra er 'gaten in de wolken tussen de Catalina en de aarde' (138) vallen, 'zag' de verteller ook een 'woest en ledig landschap' (138) met 'de wonderlijkste film in technicolor' (138). 'Ik zag kleuren en kleurschakeringen die ik nu voor de eerste maal in mijn leven ontdekte', stelt hij. 'Ik had hiervan nooit geweten, nooit enig besef gehad dat zoiets machtigs, geweldigs, massiefs kon bestaan.' (139-140) Het is net omdat het panorama 'zo grandioos, zo formidabel, zo ontzaglijk van vorm en afmeting' (141) is, dat de verteller er 'de hand van God, de Schepping en de Eeuwigheid' (141) in herkent.

Een nog nadrukkelijker voorbeeld van het panoramische vliegtuig vinden we in Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* (1959). Tijdens de belegering van Dresden kijkt Corinth vanuit het vliegtuig machtig neer op de stad:

> Terwijl de machine haar neus verlegde en geleidelijk begon te stijgen [...] keek hij naar de opengebarsten duisternis, een dal van zomerdag onder de sneeuw van lichtkogels, een stad van witte angst aan een rivier van magnesium, omringd door schemerende heuvelruggen. [...] En reeds verschijnt uit de zwarte gordijnen een rode vuurbol, zoals het oog van de wilde kat plotseling glanst in de nachtelijke struiken. 'Nog dertig sekonden!' 'Dertig!' In de neus hoort de blauwogige held de bommen voorbijgillen van hogere schepen, en hoe helder zijn oog, de olympische blik [...]. De werkloze aardschudder Patrick loert over de schouder van de landoverstormer en schreeuwt de lachende woorden: 'Kijk! Kijk!' In het zwarte water ziet hen onder het bevend schijnsel van de vlammen de blauwogige Corinth: hoofden, koppen, testen, roerloos. En dan lacht hij in zijn koepel de lach van de overwinnaar [...]. (35 & 98-100)

Corinths vliegtuig stort echter neer. Het is ook daar, niet in de lucht maar 'op duitse *bodem*' (112; mijn nadruk), dat hij zich bij zijn terugkeer naar Dresden bevindt. Die verandering in 'perspectief' wordt niet alleen benadrukt wanneer Corinth door de vernielde straten en huizen van Dresden loopt, maar ook wanneer hij op diverse plaatsen in het boek de lucht in kijkt, als was hij een slachtoffer van de ramp – 'Hij greep Hella bij een arm [...] en wees in de zwarte lucht, naar de sterren. "Kijk! Daar gaan wij!"' (49). Toch is de panoramische blik in de verhaallijn uit het heden niet afwezig. Het pension waar Corinth verblijft, ligt namelijk op een heuvel, en van daaruit (zeker vanuit de 'uitkijkpost' (27)) heeft hij een uitzicht over 'de vernietigde stad' (27), over 'het dal' en dat 'wat er van de stad restte: een onafzienbare branding van puinhopen' (18), net als in het vliegtuig. Het hoeft dus niet te verbazen dat Corinth in dat pension met Hella vrijt, een daad die in de vertelling overvloeit in de herinnering aan het bombardement.

In Hugo Raes' *De lotgevallen* (1968) zijn de reizigers op hun reis voortdurend op zoek naar een panoramisch 'totaaloverzicht' (26). Het symboliseert hun drang grip te krijgen op hun verwarrende toestand en zo hun lotgevallen draaglijker te maken. Dat gebeurt onder meer wanneer ze met een 'luchtboot' (147) reizen. Hoe 'hoger' ze 'komen', hoe breder het 'panorama' dat ze aanschouwen (147), waarbij ze bijvoorbeeld over 'een landschap' vliegen 'vol met piramiden van verschillende kleuren en

tinten' (147). Ondertussen proberen ze 'innerlijk orde te scheppen in hun gedachten' (147), ook al is dat niet eenvoudig. Wanneer ze zich verplaatsen met stuiterende ballonnen ('ballonvliegen' (182)) lezen we dat 'zij telkens als zij op hun hoogste punt zijn, zover mogelijk en zo scherp mogelijk uit[kijken]' (182).

Ook los van 'luchtvoertuigen' is (de zoektocht naar) de panoramische, 'overzichtelijke blik' (74) nadrukkelijk in de roman aanwezig. Het gezin klimt in *bomen*: 'We hebben [...] een goed uitzicht op de weg en die grote vlakte daar. [...] Ze reikhalzen en buigen zich voorover of opzij, om tussen het dichte gebladerte door te kunnen turen.' (14). Ze kijken vanop een *duin*, 'op de top van de heuvel', naar de 'turkooizen zee met een uitgestrekt wit strand' (21). Abdon droomt hoe hij 'helemaal boven' op het '*bioscoopdak* [...] naar beneden [kijkt]' en 'de binnenplaats [onderscheidt], veel dieper dan [...] gedacht'; ondertussen 'klamp[t]' hij zich 'vast en zoek[t] steun aan iets wat geen steun kan bieden' (112-113; mijn nadruk). En vanaf 'een hoge *brug*' (125; mijn nadruk) en 'een terreinverheffing' heeft het gezin 'een goede uitkijk' op het 'leeg panorama dat zich rondom hen uitstrekt' en 'speuren' ze 'aandachtig de omtrek af en turen [ze] in de verte' (137). Het feit dat de reizigers in de roman hun verrekijker verliezen en dat op hun tocht regelmatig de mist opsteekt ('De mist blijft steeds even dik zodat hij niet te doorpriemen valt' (62)) toont echter dat een definitieve panoramische blik niet bereikt kan worden.

De panoramische blik kan ook met andere voertuigen dan vliegmachines verbonden worden, ook al lijkt dat minder vanzelfsprekend. In Sybren Polets 'De reis naar Osnabrück' (1983) kijkt de reiziger bijvoorbeeld vanaf een 'hoge treinzetel' (96) naar het landschap buiten. Vanuit die hoogte 'gezien [geschiedt alles ...] in volmaakte harmonie: de auto's lijken vredig te grazen, zich als koeien een weg te eten' (96). In Anton Haakmans *Liberty of Een Nederlandse Amerikaan* (1982) droomt de protagonist dat hij 'hoog' in een bus zit. 'Deze kijk op de weg', zegt hij, 'ben ik niet gewend. Ik kijk neer op de daken van de personenauto's, inzittenden zie ik niet. Van bovenaf maakt alles een onschuldige, ordelijke indruk. Bijna zoals op een landkaart, een luchtfoto.' (83) Hetzelfde geldt ook voor de busrit van Martin in Stephan Enters *Grip* (2011). Martin 'ontleent alleen esthetisch plezier aan orde en overzichtelijkheid' (85). Daarom verkiest hij de bus boven de auto:

> Het voordeel van rijden per bus in Wales was dat je tenminste iets *zag* – want vanuit een gewone auto werd je zicht geblokkeerd door de manshoge muurtjes en heggen die hier alle velden en akkers omringden. Zo, meer van boven, zag je goed de route die de bus ellebogend over een heuvel nam; en de geometrische structuur in het vergezicht bracht hem een herinnering die een moment lang ook een vreemde, hevige heimwee opriep. (79)

In Willem Brakmans *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992) vinden we zelfs zo'n panoramische scène op een boot. De reiziger Jason volgt slechts de bevelen van de goden op, waardoor het doel en de bestemming van zijn reis niet altijd even duidelijk zijn. Wanneer het schip in een storm belandt, klimt de ik-verteller 'moeizaam en ten koste van [z]ijn laatste krachten tegen het schuine dek omhoog om over de hoge reling te kijken en zodoende een beter overzicht te krijgen van iets dat [hem] geheel onduidelijk

was' (49).[661] Ironisch genoeg is het vooral de vernieling van de stuurhut die ervoor zorgt dat 'de hele Argo' eindelijk 'viel te overzien' (47).[662]

Er zijn nog heel wat andere invullingen van panoramische scènes te noemen. Ik licht er nog een belangrijke groep en nog een intrigerend voorbeeld uit. Om te beginnen belanden in sommige reisverhalen reizigers letterlijk in de ruimte, vanwaar ze een kosmische, Apollinische blik op de aarde kunnen werpen. Dat zien we duidelijk in twee internationale voorbeelden – de spanning tussen de particuliere en panoramische blik blijft niet beperkt tot de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur. Het eerste is Lucianus' *Ikaromenippos e Hypernephelos* ('Icaromenippus of De Luchtman'; 2de eeuw).[663] In het boek vertelt de filosoof Menippus hoe hij met zelfgemaakte vleugels, net als Daedalus (maar zonder wax), naar de hemel vloog. Hij hoopt daar 'de gehele waarheid' te verwerven over de Kosmos, 'haar oorsprong en doel' (275), omdat hij op die vragen geen antwoord kreeg van aardse filosofen met hun verschillende perspectieven. Voor zijn bezoek aan Zeus belandt Menippus op de maan. Daar ervaart hij het 'kaleidoscopisch plezier' om 'neer te kijken op de aarde vanuit de hoogte [...] zoals Zeus' en de hele 'aardse orde der dingen' te aanschouwen (287). 'Zodra ik me concentreerde en mijn blik fixeerde', stelt Mennipus, "werd het leven van de mensheid in zijn volledigheid aan me geopenbaard, niet alleen de naties en steden maar ook de mensen zelf zo helder als maar kan zijn: de handelaars, de soldaten, de boeren, de rechtsgangers, de vrouwen, de dieren, kortom, eenieder die moeder aarde ondersteunt.'(289) Die panoramische blik leidt voornamelijk tot een satire op de mens, aangezien Mennipus de zonden en dwaasheden van de mens kan aanschouwen: 'Ptolemaus slapend met zijn zus; [...] Alexander van Thessalië die gedood wordt door zijn vrouw [...] de Epicurist Hermodorus die voor duizend drachmen meineed pleegde';... (293-294). De aarde is, kortom, een 'bont en veelzijdig spektakel' (295).

Een recenter internationaal voorbeeld is Arthur C. Clarkes *2001: A Space Odyssey* (1968). In het boek reist de astronaut Bowman naar Saturnus, waar hij op zoek gaat naar de buitenaardse makers van de monoliet die op de maan is opgegraven. Op een satelliet van de planeet vindt Bowman een soortgelijke monoliet: die blijkt een toegangspoort te zijn (de 'Star Gate', 217) naar een intergalactisch ruimtestation ('Grand Central Station', 226), vanwaar Bowman naar een bevreemdend hotel getransporteerd wordt lichtjaren verder. In dat hotel herbeleeft de astronaut niet alleen zijn eigen leven, maar wordt hij met de hulp van superintelligente wezens ook getransformeerd tot een soort foetus annex superwezen, genaamd 'Star-Child'. Het wezen heeft 'eyes that [...] held more than human intentness' (249) en is in staat om met een 'crystal-clear perception' (251) de werkelijkheid te aanschouwen

[661] Hij heeft daarbij wel 'angst omlaag te glijden over het spekgladde dek en het water in te schieten, dat wemelde van ogen' (50).
[662] Ook aan land is de panoramische blik aanwezig. Zo 'benutten' de reizigers bijvoorbeeld op het eiland Tiengemeten 'ieder heuveltje om scherp om ons heen te kijken, maar geen pet meer te zien' (79), en op Lemnos ontmoeten ze de Admiraal Treslong in 'een taveerne die de Admiraal vermoedelijk met zorg uitkoos, want van daaruit was de hele machtige vloot te overzien' (56).
[663] De citaten omvatten mijn eigen Nederlandse vertaling van de Engelstalige Loeb-editie van de tekst (1915).

‘grasped as a whole’ (250). In de slotscène van het boek kijkt Star-Child neer op ‘that crowded globe’ en beseft hij dat hij ‘master of the world’ (252) is geworden.

Nederlandstalige echo’s van zo’n ruimtescène zagen we al in Hermans’ *Nooit meer slapen* (1966). Hetzelfde geldt voor het *Het volgende verhaal* (Nooteboom 1991). De naar overzicht strevende Herman Mussert is gefascineerd door de ruimtesonde Voyager – een ‘Reiziger’ (13) die echter ook de nietigheid van de mens illustreert. Wanneer hij in het Smithsonian Institute te Washington een ruimtesimulatie bijwoont, heeft Mussert het gevoel als ruimtesonde ‘op reis’ te zijn ‘geweest’: staande op de maan aanschouwt hij ‘in de verte [...] de onbestaanbare aarde’ (14). Tijdens de boottocht in het tweede deel van de novelle stijgt (de ziel van) de stervende Mussert ook ‘echt’ boven zichzelf uit. Daardoor kijkt hij zoals de Voyager neer op de aarde. ‘Ik moet wel de grootmeester van de levitatie zijn’, lezen we,

> want beneden mij voer het schip, een bootje op het wijde water. Het tekende een eenvoudige v achter zich, een wig die steeds wijder werd. Een pagina met maar één letter, die me nu al een reis lang iets wilde vertellen. Maar wat? Ik zag [...] hoe de vrouw zich van de jongen losmaakte en [...] hoe de captain zijn kijker liet zakken en volgde, Harris zich van mij losmaakte, hoe mijn van mij gescheiden ik daarbeneden zich langzaam, schoorvoetend bij de stoet aansloot terwijl ik daarboven als een ballon naar steeds grotere hoogte opsteeg [...]. De lichten van Belém zag ik zoals de Voyager de aarde gezien had tussen de andere lichtende punten en vlekken van ons zonnestelsel. Nu was ik hoger opgevlogen dan Sokrates ooit in zijn verbeelding geweest was, hij die nog dacht dat als je maar hoog genoeg boven de aarde uitsteeg je het paradijs zou zien. (81)[664]

Nog nadrukkelijker is de blik vanuit de ruimte aanwezig in Johan de Booses *Het vloekhout* (2018). Helemaal aan het einde van de roman reist het stuk hout mee op de missie van de astronaut Artoer. ‘Ik vlieg, ik vlieg. Zie je, Aarde?’ roept het vloekhout blij uit (191). ‘Ik kan niet stoppen met naar buiten kijken. De aarde, de maan, de sterren: ze lijken even grijpbaar als in het metalen planetarium in het dromenlaboratorium van Cogito Darwin.’ (192) Wanneer hij door het open ruimteluik werkelijk de ruimte invliegt, ‘kijk[t]’ het vloekhout nog een laatste keer ‘naar de aarde, het mooiste wat er bestaat’ (195). Hij voegt er aan toe dat ‘alles wat er ooit is gebeurd, ook al lang voor de mens, en alles wat nog moet gebeuren, [...] zich tegelijkertijd af[speelt], in één oogopslag’ (195). Dat citaat laat zien dat de panoramische blik van het vloekhout niet enkel spatiaal gestalte krijgt, maar ook temporeel. Door als object door de tijd te reizen, heeft het vloekhout uiteindelijk de gehele geschiedenis van de mensheid aanschouwd, een transhistorisch-panoramisch overzicht waar de mens enkel van kan dromen.

Dat brengt me bij mijn laatste, intrigerende, ietwat ludieke hoogtescène, die afkomstig is uit Sybren Polets *De steen* (1957). Net als De Booses vloekhout kan een steen, doordat hij ‘duizenden, duizenden jaren bestaat’ veel meer meemaken dan ‘de mens’, en ‘wat eenmaal in steen is vastgelegd, komt er nimmer meer uit’ (76). Die transhistorische blik verwerft de protagonist van Polets verhaal

[664] Ook wanneer Mussert college geeft over Phaëton, die met de zonnewagen van zijn vader Apollo (!) door het luchtruim zweeft, zou je de panoramische blik kunnen herkennen: ‘Ik zie het zwarte, giftige zweet van de reusachtige Schorpioen die zijn staart naar me optilt, de aarde vliegt in brand, de velden verzengen tot witte as, de Etna spuit vuur naar me terug, het ijs smelt op de bergen, de rivieren stromen kolkend over.’ (39-40)

paradoxaal genoeg ook ten dele vanaf een spatiale hoogte. Niet alleen reist hij met ballonvaarders de lucht in – bij het neerstorten 'zag' de steen 'als een gekleurde waaier die opengeplooid wordt [...] heel zijn veelbewogen leven aan zich voorbijtrekken' (29). Hij wordt ook tweehonderd jaar lang letterlijk 'het puntje-op-de-i' (86) van 'Stadzicht', de naam die prijkt op de gevel van een landhuis. Vanaf dat punt 'keek' de steen 'zijn nieuwsgierige ogen uit' (83). Terwijl de jaren verstrijken was hij 'eigenlijk [...] nog niet zo slecht af daarboven. Vanaf zijn hoge puntje op de i kon hij de hele wereld overzien' (83).

Alvorens ik de twee andere motieven belicht, wil ik een dubbele tussentijdse kanttekening maken bij de spanning tussen de particuliere en panoramische blik. Ten eerste zou je geneigd kunnen zijn het onderscheid tussen de twee types te verbinden met een spanning tussen objectiviteit en subjectiviteit (vgl. Tally Jr. 2019, 5). Dat klopt echter niet helemaal. Hoewel de panoramische blik, in tegenstelling tot de 'beleefde' reisbeweging, een vorm van 'afstandelijkheid' veronderstelt, blijft het kijken van De Certeaus's WTC-man individueel en subjectief. Kort door de bocht gesteld is iedere panoramische blik in die zin ook particulier.

In sommige imaginaire reisverhalen wordt die subjectiviteit van het panoramisch overzicht sterk benadrukt. In Atte Jongstra's *Groente* (1991), bijvoorbeeld, verblijft de verteller graag in zijn moestuin omdat 'het leven er koninklijk en overzichtelijk lijkt' (57). Door dat 'prettig bijverschijnsel' van 'de specialisatie op groente' (57) heeft hij naar eigen zeggen 'ooit het plan gehad een groente-encyclopedie samen te stellen' (181), een tekst waarbij 'veel delen even samenvallen tot één geheel, één uitzicht op wat zo fraai en veilig kan lijken' (12). Het betreft echter geen objectieve encyclopedie, maar wel een '*persoonlijke* visie op de wereld' (181; mijn nadruk), een 'visie [...] voor zover die in mijn hoofd paste. Het meeste was puur autobiografisch' (181).

Uiteindelijk creëert Jongstra's verteller met zijn aaneenschakeling van herinneringsreizen zelf zo'n autobiografisch overzicht. Zijn panoramische blik wordt geschetst als een combinatie van diverse particuliere perspectieven, van 'een vloed van gezichtspunten, zijstappen, Homerische ommetjes' (216). 'Panorama en vergezicht', lezen we, 'eisen immers ook het een en ander. Dubbelgangers, tegenvoeters, gelijkenissen, een liedje ter verstrooiing, hier en daar een heuse antifoon: het moet alles op en naast elkaar gelegd en vergeleken worden om van een geheel te kunnen spreken.' (201) Niet toevallig bekijkt de verteller zijn veelzijdige geliefde Clara/Clare/Klara niet alleen van bovenaf, 'vanaf de derde verdieping' (67) van een gebouw, maar werpt hij ook van in de tuin 'een steelse blik' (120) naar het 'raam' (120) van haar hoge kamer en beseft hij: 'Iedereen zag haar anders.' (113)

Dat brengt me meteen bij een tweede, verwante opmerking. Heel wat van mijn voorbeelden lieten zien dat het bereiken van een helder, panoramisch overzicht voor reizigers niet eenvoudig is. Sommige auteurs, in het bijzonder (maar niet uitsluitend) meer experimentele en postmoderne schrijvers, vinden de afwezigheid van een definitief overzicht echter minder problematisch – of schatten in ieder geval de particuliere, zo je wil gefragmenteerde blik sterker naar waarde. In tegenstelling tot het

statische panorama laat de gefragmenteerde blik meer ruimte voor een dynamische veelheid aan perspectieven, waarin bijvoorbeeld ook de fantasie een plaats heeft. Die dynamische blik zagen we eerder in dit proefschrift in K. Schippers' *Een avond in Amsterdam* (1971). Op zijn wandeling naar huis observeert de reiziger voortdurend zijn omgeving en wordt hij opgehouden door 'visuele [...] hindernissen' (67). Hij aanschouwt 'de toppen van de gevels' (173), 'kijk[t] altijd even de zijstraatjes in, zo van wat gebeurt dáár' (36), staart in het café naar 'een schilderij' (53) van Rembrandt, enzovoort. Belangrijk daarbij is echter dat hij 'steeds nieuwe dingen [ziet]' (10), met name dingen die op dat moment 'afhankelijk van [zijn] stemming, [zijn] smaak [eruit springen]' (138). In het licht van die dynamische blik verkiest de wandelaar een beeld dat 'niet compleet [is]' (162). In plaats van een haringtentje dat 'stil en afgesloten' is en een overzichtelijke, 'complete indruk [maakt]' (161), prefereert hij het haringkraam waar ze 'druk harinkjes staan schoon te maken': dan is er 'beweging, het verandert steeds, de opstelling van de mensen, de haringman' (161). 'Wanneer iets compleet is', zegt hij, 'dan is het afgelopen [...]. Geen verandering meer mogelijk.' (162)

Ook voor mijn tweede motief is die (on)gewenste problematisering/nuancering/vitalisering van het panoramische van belang: de kaart. De eerder genoemde Denis Cosgrove is niet toevallig een geograaf en de studie waarin hij rond de 'Apollonian gaze' werkt – *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination* (2001) – richt zich op visuele representaties van de aarde zoals wereldkaarten. Een kaart impliceert een panoramische blik van bovenaf die de particuliere blik van de reiziger overstijgt. Je kan in dat opzicht eveneens denken aan het in de inleiding toegelichte werk van de sociolinguïsten Linde en Labov (1975), die een distinctie maakten tussen appartementbeschrijvingen van het *map*-type – 'If you were looking down at this apartment from a height' (930) – en die van het *tour*-type – een soort rondleiding door het appartement via de blik van een bezoeker. De Duitse literatuurwetenschapper Ottmar Ette (2001, 26-27) wijst eveneens op de aanwezigheid van de 'topografische Karte' in zijn studie van 18de- en 19de-eeuwse non-fictionele reisverhalen. Hij stelt dat ze, net als de bergbeklimming,

> einen alles umgreifenden Blick von oben [inszeniert], ein "Schweben über den Dingen" aus einem Blickwinkel, der nicht mehr der eines konkreten Subjekt und seines beschränkten Gesichtskreises ist [...], ein flächenhaft ausgebreitete Überschau, [...] das eine vom Reisenden allein nie zu erzeugende Vollständigkeit suggeriert.

In imaginaire reisverhalen duikt eveneens de kaart op, niet alleen in de peritekst van het boek maar ook op het niveau van het verhaal. Vaak is ze daarbij een weerspiegeling van (de zoektocht naar) een panoramisch overzicht, naar een ordelijk 'in kaart brengen'. Ook hier is niet zelden sprake van een problematisering, bijvoorbeeld doordat een personage de kaart niet kan lezen, doordat zijn of haar kaart onvolledig is of doordat er gewoon geen kaart voorhanden is. In Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) heeft Issendorf 'een kaartentas' (124) bij zich, en op verschillende plaatsen probeert hij 'het kaartbeeld te herkennen in het landschap' (131) en bijvoorbeeld 'de heuvels terug te vinden op de kaart' (244). Hij

slaagt daar echter niet in: ‘Natuurlijk lukt dit niet. Is onmogelijk op een kaart die op zo kleine schaal getekend is.’ (244) In Raes’ *De lotgevallen* (1968) treft het gezin in de ‘stuurhut’ (161) van de ‘vliegboot’ (148) een ‘map landkaarten’ (161) aan, waar ‘moerassen, artificiële en natuurlijke bergen op aangeduid stonden’ (161). Vanuit hun zoektocht naar grip beslissen ze ‘de landkaartenmap zorgvuldig bij de hand te houden’ (162). Al snel blijkt echter dat ze maar weinig van de ‘nietszeggende namen’ (161) op de kaart begrijpen.

In Arjaan van Nimwegens *Westerlingen* (2012) strandt een 18de-eeuws Nederlands schip op een eiland waar zich een onbekende beschaving bevindt. Een van de bemanningsleden is de koopman Taillefer, die een relatie aanknoopt met het meisje Ífisa. Zij woont in de stad Vástóna, maar samen met Taillefer vlucht ze weg vanwege de dwingelandij die er heerst. Die redenering is voor Taillefer niet helemaal duidelijk: ‘Worden we bedreigd, achtervolgd? Waarom vluchten we?’ (252) Zijn gebrek aan overzicht wordt tijdens de tocht geografisch versterkt. ‘Het zicht’ is immers ‘eindeloos naar west en oost’ (311), ‘afstanden’ zijn ‘moeilijk te schatten’ (311) en het is evenmin duidelijk waar ‘de bosrand’ (312) van een woud begint en eindigt. Taillefer ‘wenste zich’ dan ook ‘een kaart, met degelijke legenda, afstanden, plaatsnamen, wegen en obstakels. Houvast.’ (312) Dat ‘ordelijke’ (247), panoramische verlangen krijgt binnen de gehele roman een ambigue betekenis. In Vástóna (en bij uitbreiding op het gehele eiland) heerst immers de absolute rede, gebeurt alles ‘in de naam van de redelijkheid’ (253). Hoewel men daarmee wil ontkomen aan ‘valse kronkelredeneringen die alleen maar hebzucht en misbruik verhullen’ (300), zorgt de dominantie van de rede net veeleer voor een dictatoriaal bestuur. Voor de lezer heeft die redelijke dominantie in ieder geval wel positieve gevolgen. In tegenstelling tot Taillefer kan die een panoramische blik verwerven dankzij de ordelijke eiland- en stadskaarten (mét legenda, afstanden, bossen) die zich in de peritekst van de roman bevinden.

In J. Bernlefs *Verloren zoon* (1997) verlangt Rob Noordhoek eveneens naar een letterlijk en figuurlijk overzicht op het (onbewoonde) eiland waar hij zich bevindt. Hij heeft evenmin een kaart te zijner beschikking, maar beslist er zelf een te maken – net zoals de 17de-eeuwse Pieter Goedinx, ‘een cartograaf uit Antwerpen’ (59) die ‘het eilandje [...] in 1633 voor het eerst in kaart gebracht’ (60) heeft.[665] Robs cartografische handeling wordt nauw verweven met het motief van de hoogtescène. De schipbreukeling zet zich voor het tekenen van zijn kaart namelijk ‘op de geschutskoepel van het superkanon’ (62), waar hij over het eiland kan uitkijken. Hoewel hij weinig ‘oog’ heeft ‘voor afstanden en verhoudingen’ (62), slaagt hij er toch in een kaart te tekenen die ‘een samenhangend geheel’ (63) omvat. Hij meent dat hij het eiland ‘door het in kaart te brengen, in zijn macht had, dichterbij had gebracht’ (64), het ‘in zijn greep kreeg’ (56). Dat ‘rustgevende gevoel’ (63) wordt echter al snel weer tenietgedaan. Zijn eten wordt door een hond op het eiland gestolen, waardoor Rob zich meteen weer in ‘de paniek van de eerste dagen’ (64) bevindt.

[665] Goedinx’ (of Robs?) kaart wordt ook in het boek afgebeeld.

In Lidy van Marissings *Reis door loopgraven* (1981) duiken meerdere kaartjes op, in de eerste plaats in het verhaal maar aan het einde ook peritekstueel. Ze hangen samen met de zoektocht van de reizigers naar 'een kaartenhuis van denkbeelden' (25), naar een overzicht over de bereisde werkelijkheid en hun verleden. Het gaat echter steevast om kaarten die op een of andere manier dat overzicht problematiseren. Een vrouw probeert aan de hand van 'een beduimelde onleesbaar geworden kaart' met 'stuk voor stuk [...] merkwaardige witte plekken' de 'roete van [haar] herinneringen na te gaan' (20). Een (ander) personage tracht, niettegenstaande haar 'gezichtsveld met blinde vlekken' alle 'doodlopende straten op de kaart [te] lokaliseren', ook al is die kaart 'gedemonteerd' en 'verscheurd' (23-24). En een 'kartografie' van het landschap met 'tekeningen op muur' krijgt de vorm van 'krabbels op een schoolbord, alles door elkaar', een 'landkaart der onmogelijkheden' (242).

Op die manier blijft de desoriëntatie overeind, 'het geheel, het totaalbeeld, blijft onzichtbaar zoals een gebouw waarvan men door de mist of de afstand slechts enkele gedeelten vaag kan waarnemen' (63). Toch heeft die problematisering een positieve zijde. De duidelijke, volledige kaart met heldere grenzen weerspiegelt namelijk ook de verstikkende orde waaraan de reizigers willen ontsnappen. Bij een van de afgebeelde stadskaartjes aan het einde van het boek lezen we: 'De muur stempelde de stad niet alleen tot vesting, maar stelde ook het domein van een rechtsorde vast en omsloot een bevolking. Voor de vreemdeling die van een afstand naderde was de oude stad in 'n oogopslag te overzien.' (256) Het is de gedemonteerde kaart die 'vele ingangen' heeft, 'in tegenstelling tot de kopie die altijd op hetzelfde neerkomt' (24). En het zijn de lege plekken op de kaart waar zich mogelijke 'uitwegen' (24) bevinden.

Zoals de geschiedenis van het reisverhaal laat zien, kunnen zulke lege plekken opgevuld worden met de fantasie, die een sterkere subjectieve dimensie aan de panoramische kaart bezorgt. Niet toevallig vinden we zo'n kaart in een internationaal postmodern reisverhaal als Italo Calvino's *Le città invisibili* (1972). 'De Grote Kan', die vaak 'vanaf de hoge balustrade van het paleis kijkt [...] hoe zijn rijk groeit' (80), heeft een atlas 'met tekeningen die de sfeer van aarde en water in zijn geheel afbeelden, en continent voor continent, de grenzen van de meest afgelegen rijken, de scheepsroutes, de contouren van de kusten, de plattegronden van de meest welvarend havens' (141). Die atlas bevat evenwel 'afbeeldingen waarvan noch Marco [Polo], noch de geografen weten of ze bestaan en waar ze zijn, maar die niet konden ontbreken bij de vormen van mogelijke steden' (142). Ook de kaart die in Stephan Enters *Grip* (2011) opduikt is van een meer verbeeldingsrijke aard. Dat sluit zowel aan bij de kinderlijke, romantische blik van haar eigenaar Paul als bij het dynamische berglandschap dat de reisgezellen op de Noorse Lofoten aanschouwen:

> Zijn eerste gedachte toen hij bij aankomst de kaart kocht – dezelfde lichtblauwe met bleke vlekken bedekte kaart die hij nu gladstreek – was er een aan school geweest. Want ja, precies zó tekende je fabelcontinenten achter in je schriften, en zo stel je je als kind een eilandenrijk voor: losstaande pieken op eilanden en schiereilanden met lege puzzelachtige kustlijnen. Marten Toonder-land, zei Martin al op de boot vanaf Bodø en dat klopte precies, alles leek ontworpen door een tekenaar met een hang naar het uitzinnige en bevreemdende. (23)

Merk tot slot op dat de kaart en het 'in kaart brengen' ook (en louter) als metafoor in imaginaire reisverhalen kan opduiken. Paul beseft bijvoorbeeld dat je de 'voorkeuren' die je 'blik' op de wereld bepalen en 'die sinds je vroegste jeugd verankerd lagen', 'nooit meer dan rudimentair in kaart zou kunnen brengen' (57). De verteller uit Jongstra's *Groente* (1991) vraagt zich dan weer af: 'Bestaat er een plattegrond van een mensenleven? Erger nog. Is het mogelijk wat ooit aan het firmament van een brein als het mijne fonkelde, achteraf in kaart te brengen?' (215) En in Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003) probeert de rusteloze reizigster Lucia 'een plattegrond te tekenen van [haar] gemoed en [...] de weg die [ze] had afgelegd in kaart te brengen' (113). Ze stelt:

> Al met al was er een jaar verstreken sinds ik van huis wegliep. In die tijd was ik genoodzaakt geweest door de meest afgelegen streken van mijn gevoel te trekken. Grillig wisselden daar de klimaten. Soms had ik door dode meren moeten waden waarin een gif alle leven had verlamd. De desolaatste landschappen had ik doorkruist met mijn blik strak naar voren gericht, zoals men een schichtig paard met oogkleppen door vijandelijk gebied loodst. Alleen door vooruit te blijven kijken kon ik over de toppen heen en uit de dalen komen, zonder schichtig te worden of beschadigd door de inslagen links en rechts van mij. Zo kon het gebeuren dat ik die hele tocht mijn goede moed en mijn gezond verstand had behouden juist omdat ik mij niet altijd bewust was geweest van de afgronden waar ik langs kwam. Niet eerder had ik het me kunnen permitteren ergens eens stil te staan en het uitzicht op mij in te laten werken. Sinds mijn vertrek had ik dan ook nog altijd niet één traan gelaten. Nu, na een jaar, leek mij het pad voldoende geëffend. Het vreemde kwam me onderhand vertrouwd voor. Ik waande mij ver genoeg van mijn verdriet verwijderd om mij dan eindelijk te oriënteren. (113)

Die idee van een 'plattegrond van het gemoed' sluit aan bij de thematische spanning tussen rede en gevoel die in de roman ontwikkeld wordt. Zelf laat Lucia uiteindelijk de pool van het gevoel overwinnen. Met haar door pokken beschadigd gezicht wordt ze dan ook door de buitenwereld zelf te zeer 'in kaart gebracht', via 'een goed leesbaar etiket' ondergebracht 'in beheersbare en vergelijkbare categorieën' (169) die werkelijke vrijheid onmogelijk maken.

Een derde en laatste motief bevindt zich meer op het vormelijke vertelniveau van de roman. Concreet zijn er diverse manieren waarop de idee van de panoramische blik in de vertelling kan ingebouwd worden en kan geplaatst worden tegenover de particuliere blik van de reiziger. Dat gebeurt in het bijzonder doordat de verteller een breder perspectief bezit dan de reiziger – hij is 'alwetend' en kan via verschillende personages focaliseren – en/of doordat hij nadrukkelijk 'uit de hoogte'/ vanop een afstand naar de reiziger kijkt, die zo tot een (al dan niet naamloos) gefocaliseerd object met een beperkte blik gereduceerd wordt.

Een bijzonder fascinerend voorbeeld in dit verband vinden we in de internationale reisfictie: de (niet zo bekende) novelle *Empire Star* (1983) van Samuel R. Delany. Het boek wordt verteld door Jewel, een hoog ontwikkeld wezen/ object met 'a multiplex consciousness' (2). 'I see things from different points of view', legt de verteller aan de lezer uit. 'It's a function of the overtone series in the harmonic pattern of my internal structuring. So I'll tell a good deal of the story from the point of view called, in literary circles, the omniscient observer.' (2) Zijn alwetendheid staat in contrast met die van de 18-jarige

‘Comet Jo’, wiens ruimtereis we in het boek volgen en die aanvankelijk een zogenaamde ‘simplex mind’ (9) heeft. Op zijn reis komt Jo in contact met diverse mensen, beschavingen en volkeren, onder meer de LII, die als slaven worden ingezet.[666] Geleidelijk aan verwerft hij zo de panoramische ‘multiplex view’ (21), waarbij hij niet alleen zijn eigen perspectief maar ook dat van anderen ervaart, ‘all at the same time’ (95). Die evolutie naar een panoramische blik symboliseert in eerste instantie Jo’s *bildung* en zijn verworven inzicht in de destructieve werking van het kosmische ‘Empire’. Dat is evenwel een ‘simpele’ interpretatie die gecompliceerd kan worden. Aan het slot van het boek krijgt de lezer dan ook een ‘mosaic’ (128) aaneenschakeling voor zich van verschillende observaties die betrekking hebben op de interpretatie van het verhaal. ‘Order your perceptions multiplexally’, stelt de verteller, ‘and you will not miss the lacunae.’ (128)

In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur vinden we een vergelijkbare vertelstem in Cees Nootebooms *Allerzielen* (1998). In het boek worden immers passages ingelast die verteld worden door een wij-verteller, ‘het koor’ (58). Deze omschrijft zichzelf als een ‘registrerende instantie’ (58) die vanuit ‘een geordend land’ (218), een ‘lichtwereld’ (117) neerkijkt op de aarde. De ‘macht’ van deze instantie houdt ‘op bij het gadeslaan’ (117), maar ze kan wel ‘verder [...] kijken’ (58) dan de mens. Diens blik heeft immers ‘beperkingen’ (58): ‘gebonden’ aan zijn ‘eigen tijd’ ziet de mens niet het gehele ‘web’ (331) van verbindingslijnen tussen mensen, plaatsen, gebeurtenissen, tijden. In tegenstelling tot het koor ziet de mens ‘nooit het onverdraaglijke, niet te torsen hele beeld’ (219) en, zo stelt de vertelstel, dat is gezien de geschiedenis van de mens ‘misschien ook maar beter zo’ (58).

Vanuit die hoogte ziet het koor op de reiziger-protagonist Arthur Daane neer, die zo tot een particulier gefocaliseerd object gereduceerd wordt en wiens zoektocht naar het ondoorgrondelijke verleden de beperkte blik van de mens weerspiegelt. ‘Kijk,’ lezen we, ‘hij is nu bij de Richard-Wagner-Platz, bij het U-Bahnstation waar hij een paar uur geleden die oude vrouw heeft afgezet’ (58). De slotscène van de roman, waarin Arthur Daane vanuit Spanje met de auto weer richting het noorden reist, wordt vanuit een dergelijk perspectief gefocaliseerd – of beter, er is sprake van een soort hypothetische focalisatie die de spanning tussen het particuliere en panoramische perspectief op scherp stelt:

> Ongeveer zes weken later zou je vanuit een niet-bestaande observatiepost ergens boven de aarde hebben kunnen zien hoe een oude Volvo zich bij Atocha in de verkeersstroom mengde in de richting van het noorden. De bestuurder had kort, borstelig haar, naast hem lag een camera, een boek over de geschiedenis van Asturië, een gids van Santiago, een kaart van Spanje [...]. Na zijn ontbijt [te Aranda de Duero] had hij de rivier op dezelfde plaats nogmaals gefilmd en was toen de N122 opgereden in westelijke richting, maar bij de N1 naar het noorden afgeslagen. Alleen het onmogelijke oog hoog daarboven had kunnen zien dat de auto even had geaarzeld op het kruispunt, maar zich toen toch van het westen had afgekeerd, en was doorgereden tot waar de eerste Baskische namen op de verkeersborden verschijnen en achter de uitlopers van de Pyreneeën de wijde luchten van het noorden zichtbaar zou worden. (397-398)

Het laatste woord in de roman is veelzeggend voor het koor: ‘En wij? Ach wij...’ (399)

[666] Voor een uitstekende analyse van het (complexe/ multiplexe) slavernij-thema in *Empire Star*, zie: Shephard (2019).

Ook in Raes' *De lotgevallen* (1968) worden de reizigers op verschillende plaatsen emfatisch gadegeslagen van een afstand en gereduceerd tot een gefocaliseerd object. Ik citeerde eerder al de openingsscène. Op een andere plaatsen in de roman wordt de spanning tussen de panoramische vertelblik en de beperkte particuliere blik nog duidelijker. Zo lezen we bijvoorbeeld: 'De eindeloze voorgespannen betonnen bogen van het dak welven traag over hen voorbij. Vanuit de hoogte gezien is het viertal klein en er zijn geen andere wezens te zien dan zij, behalve vage, schimachtige over-en-weerlopende, ijsberende beesten of monsters in de matglazen kooien.' (84)

Eerder suggereerde ik dat ook in een roman als Bernlefs *Verloren zoon* (1997) de reiziger vanop zo'n (panoramische) afstand bekeken wordt – 'De drenkeling bevond zich in de Golfstroom' (13); 'Pas als de figuur op het plein zijn hoofd uit de modder tilt zie je dat daar iemand ligt.' (186) Die vertelstem verhaalt aan de lezer over de geschiedenis van het eiland, kennis die Rob niet bezit. Hij gunt de lezer bovendien een blik in het perspectief van het eiland dat Rob waarneemt ('Dit was wat het eiland zag. Een man in een aan flarden gescheurd wit overhemd' (14)), alsook dat van de papegaai Vrijdag ('Overdag luisterde hij aandachtig naar de in zichzelf mompelende man' (100)) en de hond Wolfgang ('Wolfgang zag de man en de papegaai al van verre aankomen' (101). Een dergelijke veelzijdige focalisatie zou je als illustratie kunnen beschouwen van de inherente subjectiviteit die met de zoektocht naar overzicht gepaard gaat – iets wat ook blijkt uit het herinneringsverslag waaraan Rob op het eiland werkt.

Op eenzelfde manier zou je in sommige gevallen de aanwezigheid van verschillende dominante centra van waarneming kunnen interpreteren vanuit het gebrek aan een panoramisch overzicht, zeker als de nadrukkelijke externe focalisatie van een afstand ontbreekt of wanneer een centrum van waarneming onderbelicht blijft. Dat is zo in Enters *Grip* (2011). Het perspectief van Lotte, die de vrouw is die (de levens en herinneringen van) de verschillende mannelijke personages met elkaar verbindt, krijgen we niet te lezen. Paul heeft dan ook nog steeds 'geen verklaring' (182) voor wat er precies achter Lottes val in het verleden schuilgaat. Het heeft in ieder geval wel iets met 'hem [...] gedaan' (182). Aan het slot van het boek werpt hij een particuliere blik op Lotte, die van een panoramisch overzicht geniet: 'Hij zag naast het verste huis, het laatste van het dorp, dat een eindje van de andere af stond, op een terras dat een magnifiek uitzicht over de hele baai moest hebben, iemand lopen en dat, wist hij, was Lotte.' (83)

Een laatste voorbeeld is Lidy van Marissings *Reis door loopgraven* (1981). Drie hoofdstukken in het boek heten 'Mens & Wereld/ Waarnemingen op grote afstand', 'Op ooghoogte/ Waarnemingen van meer nabij', en 'Speleologie/ Waarnemingen van zeer nabij'. Terwijl we in dat derde hoofdstuk het particuliere perspectief van een wij-verteller volgen tijdens een grotbezoek, wordt in het eerste (en in mindere mate tweede) deel de mens van een afstand gadegeslagen door een 'stille getuige' (51) in een vorm van 'antropologisch veldwerk' (180). De mens wordt daarbij beschreven als een machine, met 'eksemplaren' die 'zich op kommando van her naar der [...] begeven, zoemend en volgens een voorspelbaar gedragspatroon' (46) en die slechts 'repeterende handelingen' (48) stellen. De blik van de mens, die veel 'reist' – 'niet om ideeën op te doen, maar om er zeker van te zijn dat ze dezelfde ideeën

hebben als de anderen' (177) – wordt daarbij extra beklemtoond: 'Via de kijkgaten (vooral) stroomt "de wereld" het hoofd binnen waar zij met de persoon in kwestie een duistere verhouding aangaat, om aldus gemodificeerd (?) via (vooral) de stemspleet weer naar buiten te glijden.' (47) Meer in het algemeen wordt in *Reis door loopgraven* het kijken van de reiziger, als symbool voor de mens, sterk gethematiseerd. Om aan 'hetzelfde perspectief' (12) en 'vernietigde uitzicht' (12) te ontkomen, is er behoefte aan een (voortdurende) wijziging van de 'blikrichting' (16), iets wat weerspiegeld wordt in de vele gezichtspunten die de roman inneemt.

6.3.2. De oppervlakkige en diepgaande blik

De tweede spanning die ik wil bespreken, is die tussen de oppervlakkige en de diepgaande blik. Je zou die kunnen beschrijven door het eerdere beeld van De Certeau ietwat aan te passen. Het gaat hier niet zozeer om de visuele spanning tussen iemand die zich beneden in de stad bevindt en iemand die bovenop de WTC-toren staat. Wel betreft het die tussen enerzijds de reiziger die slechts de buitenwijken van de stad verkent of zich beperkt tot de bekendste straten en de drukstbezochte pleinen en die met een weinig aandachtige blik de omgeving in ogenschouw neemt, en anderzijds de reiziger die met een zekere scherpte diezelfde plaatsen observeert, die daarnaast mysterieuze steegjes en onbekendere kelderverdiepingen verkent, die het 'onzichtbare' waarneemt en die zo de stad, in positieve of negatieve zin, grondig leert kennen. Soms kan die tweede reiziger het gevoel hebben dat de stad, niettegenstaande zijn diepgaande blik, nog steeds dingen verbergt, die misschien nooit helemaal waargenomen kunnen worden.

Vertaald naar het imaginaire reisverhaal kan die idee (opnieuw) een letterlijk-spatiale en figuurlijke vertaling krijgen. In letterlijke zin impliceert de diepgaande blik dat reizigers zich effectief naar atypische, verborgen, ondergrondse, binnenshuis-, verboden of 'duistere' locaties begeven (al dan niet met de mysterieuze of ongeoorloofde praktijken die er zich afspelen) of in ieder geval over het bestaan van zulke plaatsen reflecteren. In figuurlijke zin geldt dat reizigers die op hun reis een diepgaande blik bezitten of verwerven, 'voorbij' de oppervlakkige werkelijkheid (leren) zien. Dat impliceert dan bijvoorbeeld dat ze (op satirische wijze) de menselijke schijn ontmaskeren, dat ze de 'ware' aard van personen en plaatsen zien, dat ze de verborgen, onzichtbare samenhang van de maatschappij ontwaren, dat ze mens en wereld vanuit een diepgaander, soms dynamischer perspectief leren waarderen, enzovoort. Soms verwerft de reiziger de diepgaande blik door zijn eigen toedoen of door sturing van anderen; in andere gevallen wordt slechts af en toe, door 'toeval', de oppervlakkige blik in een diepgaande getransformeerd.

Mijn omschrijving van de diepgaande blik doet reeds vermoeden dat de diepgaande blik raakt aan de spanning tussen de particuliere en panoramische blik. Bij de panoramische blik gaat het meer om een afstandelijk overzicht, terwijl de diepgaande blik meer betrokken, zo je wil particulier doorzicht en diepgang omvat. Tegelijkertijd impliceren beide perspectieven vaak een vorm van inzicht, waardoor ze

hand in hand kunnen gaan. Dat blijkt onder meer uit de in de vorige paragraaf toegelichte internationale voorbeelden. In Delany's *Empire Star* (1983) gaat aan het 'multiplex' bewustzijn een zogenaamd 'complex' bewustzijn vooraf, het besef 'that there is more than what is seen from any spot' (21). In Lucianus' *Ikaromenippos e Hypernephelos* (2de eeuw) heeft Menippus dan weer in eerste instantie moeite 'iets op aarde te ontwaren vanwege de hoogte, omdat [z]ijn visie niet zo ver reikte' (289; mijn vert.) – lees: hij is nog te sterk gebonden aan zijn aardse blik. Met behulp van de filosoof Empedocles, die zich bij hem voegt, wordt 'de mist voor [zijn] ogen' (291) echter weggehaald: hij wordt 'scherpziend' (291) en 'al wat onzichtbaar was [wordt] geopenbaard' (293).

Een nadrukkelijkere verschijningsvorm van de diepgaande blik, die goed aansluit bij De Certeaus metafoor, vinden we in Italo Calvino's *Le città invisibili* (1972). Behalve de romantitel doen ook hoofdstuktitels als 'De subtiele steden' en 'De steden en de ogen' dat vermoeden. Heel wat steden die Marco Polo aan de Grote Kan beschrijft, nemen de gestalte aan van een 'dubbele' (145) of meerlagige stad. Zulke steden omvatten niet alleen diverse regionen waar de reiziger 'alsmaar dieper' probeert 'in door[te dringen]' (157); onder 'het zichtbare' oppervlak gaat er ook vaak letterlijk of figuurlijk 'een onzichtbaar landschap' (28) schuil. In Eusapia bijvoorbeeld, 'hebben de inwoners onder de grond een precieze kopie van hun stad gebouwd' voor 'de lijken' van de bewoners (115), net zoals in Bersabea volgens de bewoners 'onder de grond' zich 'een andere Bersabea bevindt [...], een vergaarbak van alles wat ze verachtelijk en onwaardig vinden' (116). De stad Fillide bevat 'plaatsen waar zon is en plaatsen waar schaduw is' (98) maar heeft ook heel wat facetten die 'onzichtbaar' zijn, 'die zich aan je blik onttrekken behalve als je er onverwachts een glimp van opvangt' (98). In 'de straten van Zemrude' kan de reiziger zijn 'blik langs de regenpijp naar beneden laten glijden' naar 'het straatoppervlak' en uiteindelijk 'graven onder kelders, fundamenten en putten' (74), terwijl hij dwalend 'dicht langs de compacte muren van Marozia [...] een andere stad' kan 'zien [...] die na een ogenblik alweer verdwenen is' (159). En de stad Valdrada is 'gebouwd aan de oevers van een meer, met huizen een en al veranda, vlak boven op elkaar, met hoog gelegen wegen die met hun balustraden boven het water hangen. Zo ziet de reiziger twee steden als hij aankomt: één rechtop boven het water en één omgekeerd weerspiegeld.' (60) Die implementatie van de diepgaande blik valt zowel te verbinden met Polo's dynamische vitalisering van het rijk van de Kan als met de zoektocht van die laatste naar 'het onzichtbare systeem dat de steden regeert' (127).

Dat Calvino de spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik met de stad verbindt, is niet toevallig. De stad – met haar boven- en ondergrondse architectuur, met zowel openbare pleinen als gevels van huizen waarachter allerlei gebeurtenissen kunnen schuilgaan – blijkt in reisfictie wel vaker de ideale plaats om deze visuele spanning te implementeren. Dat zagen we eerder in Hubert Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969). Kasper ontmoet op zijn dwaaltochten door de stad de alchimist Benedictus, die 'zich als een heremiet [...] had afgezonderd' (73) om zich aan 'een of andere geheimzinnig elixir' (74) te wijden. Die alchimist omschrijft de stad waar Kasper zich bevindt als

bestaande uit ‘twee werelden, een bekende en een onbekende’ (69). ‘Onder een korst van verwarrende alledaagsheid’ (13), ‘buiten de zichtbare dingen’ (99), gaat ‘het onbekende [schuil]’ (13). Kasper zelf blijkt evenwel ‘een ingewijde ziener’ (15) te zijn. Al aan het begin van de roman ervaart hij het ‘onbekende verschijnsel’ (15) van de ‘rivier met mist’ (14) – ‘een dichte, keurig ontrolde massa watten’ (14) die de spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik symboliseert – als ‘gezichtsbedrog’ (15). Meer in het algemeen is hij met zijn ‘onbekende zendstations’ (99) en ‘kortsluitingen’ (69) klaarblijkelijk in staat (af en toe) ‘teken[s]’ (15) uit de onzichtbare wereld waar te nemen. Soms voelt hij ‘de vreemde luciditeit ontwaken, die hem [...] ingewikkelde situaties en hun duistere samenhangen [doet] begrijpen’ (151). In het licht van de psychische buitenstaander is dat veelzeggend te noemen: Kasper is gek en ‘ziet’ dingen die er eigenlijk niet zijn.

Ook in Sybren Polets *De andere stad* (1994) wordt een stedelijke spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik gegenereerd. Al op de eerste pagina’s van de roman wordt sterk de aandacht gevestigd op de blik. Over de stad vliegt immers een mysterieus object, een ‘luchtschip’ of ‘vliegende schotel’, en ‘wat het [ook] geweest mocht zijn, het was *gezien*’ door wel ‘honderd mensen [...], of vijftig of tweehonderd, of duizend [...], iets was gezien en daarna verdwenen, de zieners in verwarring en opwinding achterlatend.’ (9-10) Ook Lokien toont zich meteen een fervent observator, die onder meer ‘vanuit zijn werkkamer op de bovenverdieping’ door ‘de bijna kamerbrede ruit’ het ‘intiem panorama’ (11) van de stad waarneemt, daarbij ‘glurend door zijn pas aangeschafte verrekijker’ (12).

Lokien onderneemt ook (‘particuliere’) dwaaltochten door de stad. Daarbij komt hij niet zelden terecht op ondergrondse of verborgen locaties. Niet alleen zwerft hij door het metrostation van de stad; wanneer hij de nederzetting van de nomaden bezoekt, toont een zekere Pieterman – ‘een rembrandtieke Jezusfiguur met een kunstkaars in de hand’ (25) – ook zijn ‘geheim[e]’ (24) ondergrondse ‘kelderverdieping’ (24) waarvan ‘zelfs God’ (24) niet op de hoogte is. Daar bewaart hij allerlei bevreemdende curiosa die hij in de stad gevonden of gestolen heeft. Het gaat van ‘vogelskeletten’, ‘motoronderdelen uit auto’s’ en ‘schilderijen’ (25-26) over ‘opgezette dieren’ en ‘foetussen [...] op sterk water’ (26) tot ‘lijken’ van stadsbewoners, ‘gedeeltelijk in primitieve houten kisten’ (26). Daarnaast belandt Lokien ook tijdens een cafébezoek in het ‘verboden’ kantoor (99) op de bovenverdieping. Daar ontwaart hij een verzameling ‘beeldschermen’ (99) met ‘een en al onrustig geflikker’ waarachter ‘kennis [schuilgaat] die alleen door speciale lenzen waargenomen [...] kan worden’ (99). Het blijkt een soort surveillancesysteem te zijn, aangezien Lokien op de beelden zijn eigen herinneringen uit het café terugziet.[667]

[667] Elders in het boek duikt nog zo’n beeldscherm op, in een ‘kantine’ (133) die Lokien bezoekt en waarop ‘beelden van de stad’ (138) worden afgespeeld, in het bijzonder van een zakkenroller. Niet alleen Lokien maar ook diens alter ego Perdox bereist trouwens verborgen , ondergrondse ruimten. Zo belandt de detective aan het einde van het boek in ‘een ondergronds gangenstelsel’ (211) waar hij onder meer een ‘ondergrondse wasserij’ en een ‘ziekenhuiscomplex’ (213) ontdekt.

Meer in het algemeen stelt het boek dat 'een ander gezicht door het gezicht van de stad heen schemert', zeker als je ze 'van nabij, heel nabij' bekijkt en let op de 'details' (80). De stad is

> een groot zenuwstelsel: sensorium [sic] waarin alles met bijna-alles verbonden is, ook al merk je de samenhang niet altijd op, of pas achteraf [...] niet meer dan een gevoel van iets of een totaliteit die zich via jou kenbaar maakte [...]. Een uit röntgenlicht, laserlicht aanwezige structuur, een lichtstad binnen de materie die door de materie uitgestraald wordt... Wie er receptoren voor heeft ziet haar, ziet hoe de mensen er als radioactieve engelen in lopen, erin opduiken en weer oplossen en erin verdwijnen. (92-93)

De diepgaande blik hangt in Polets boek uiteindelijk samen met de ambiguïteit van de labyrintische stad waar Lokien woont en zwerft. Aan de ene kant impliceert de diepgaande blik een inzicht in de manier waarop de maatschappij gestuurd wordt (getuige het surveillancesysteem). Aan de andere kant openbaart ze ook de 'diepe, peillooddiepe individualiteit' (75) van mensen en de verborgen rariteiten die aan die maatschappelijke orde ontsnappen – een dynamiek van 'stad in de stad die zichzelf opheft, in weerlicht en tegenlicht, zichzelf schept en ontschept' (80).

Het eerder vermelde *Westerlingen* (Van Nimwegen 2012) is een derde voorbeeld van de relatie tussen de stad en de oppervlakkige/diepgaande blik. Zoals ik aangaf, regeert in de stad Vástóna de absolute rede, die de '*sine'* (31) wordt genoemd en die zorgt voor 'waardigheid' en 'vrede' (362) in het rijk. Althans, dat is de oppervlakkige 'schijn' (33) zoals die door het bestuur aan het volk en de reizigers verhaald wordt. Het gaat echter om 'bedrog' en 'leugen[s]' (247). De werkelijke realiteit is anders: er zijn 'bloedeloze vervolgingen. [...] Mensen worden verbrand en opgehangen' (86). In het bijzonder heeft de stad ondergrondse 'kelders' (252) waar mensen die een gevaar vormen voor de orde of die '*sinelestele*, schennis van de *sine*' (86) plegen, gevangengezet en gemarteld worden. Een van die 'beulen' is dokter Iusto. In de kelder van 'de Akademie' (74) – een gebouw met een 'strak, symmetrisch' uiterlijk 'in de enig juiste wiskundige verhoudingen' (74-75) – doet hij naar eigen zeggen aan 'waardevrij onderzoek ten dienste van het volk' (75):

> Soms leek het of de bloedige handelingen waartoe hij opdracht moest geven kwalijk riekend aan hem bleven kleven. Het viel hem moeilijk. Op tafels en tegen de wanden van de helderwitte onderzoekskelder lag het instrumentarium van zijn discipline. Tangen, klemmen in diverse maten, touwwerk, rek- en strekapparatuur, water en vuur en een eenvoudige elektriseermachine [...]. De resultaten waren verbluffend en leverden bovendien geen vervuiling op. (75)

Door toedoen van de alternerende focalisatie wordt voor de lezer al snel de schijn die de reizigers waarnemen, ontmaskerd. De retoriek van het bestuur zorgt er echter voor dat het merendeel van de bevolking 'blind' (230) is. De martelingen suggereren wel dat er uitzonderingen zijn en dat er groeperingen bestaan die, eveneens in ondergrondse kelderruimtes, met 'revolutionair vuur' (107) broeden op verzet. De eerder genoemde Ífisa, de dochter van de Stadsmeester die met Taillefer uit de stad wegvlucht, is eveneens van de martelingen op de hoogte. Het duo doet dat via de onderaardse kelderruimtes, zodat ook Taillefer voor de eerste keer de 'kamers met metalen banken', met 'kettingen aan de muur, roosters en zwepen', met 'rode vlekken op de gekalkte muren' (254) aanschouwt.

Een laatste voorbeeld van de stad is Ilja Leonard Pfeijffers *Rupert. Een bekentenis* (2002).[668] Het is een boek dat me hier, net als in de vorige paragraaf, tot een kort intermezzo zal brengen. Eerder wees ik al op het feit dat Rupert zich ten aanzien van de jury nadrukkelijk als 'toeschouwer' (42) presenteert, ook al wordt het onderscheid tussen die passieve rol en de actieve daadkracht geproblematiseerd. In het verlengde daarvan creëert de roman ook een dialectiek tussen de idee van het verhullen en die van het etaleren. In de stad Steppoli krijgt die spanning vooral zondige én pornografische connotaties, een combinatie die vooruitwijst naar de verkrachtingsscène aan het einde van het boek. Achter 'de toegeknepen vensters' van de panden huist 'het geheime hoofdkwartier van een misdaadsyndicaat' waarvan de leden 'duistere zaakjes [...] in het diepe donker van het holst van de nacht' (22) regelen. De kamers van de hotels worden vooral geboekt met het oog op geheime of verboden seks: 'een bankdirecteur en zijn blonde secretaresse', 'een pornofilmregisseur met twee hapklare starlets die weten dat ze geen nee mogen zeggen' (20). 'Op de meest prominente planken' van de krantenwinkels in de stad ligt 'porno uitgestald', maar met 'gele stickertjes over tepels en schaamhaar' (11). En het standbeeld van een 'kolossaal wulpse vrouw' (88) wordt artistiek beschreven als het 'portret van Mnemosyne' zonder 'pornografische' (88) connotaties.

Pfeijffers novelle laat in het bijzonder twee dingen zien die van belang zijn voor de spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik. Enerzijds kan de diepgaande blik nauw verweven worden met de idee van de hellevaart – iets wat ook al uit eerdere voorbeelden bleek.[669] Pfeijffers stad verbergt een seksuele 'onderwereld' (146). De relatie tussen de diepgaande blik en het 'duistere ondergrondse' ligt in dat opzicht voor de hand. Meer in het algemeen geldt dat de diepgaande blik datgene kan openbaren wat binnen de maatschappelijke orde als transgressief wordt beschouwd en dus verhuld wordt – in religieuze termen, de zonden van de mens.

Anderzijds, en belangrijker, laat *Rupert* zien dat deze visuele spanning – met in het bijzonder de diepgaande blik – voyeuristische connotaties heeft, ook in de typisch-erotische betekenis van de term. In Pfeijffers novelle blijkt het belang van het erotisch 'voyeurisme' (23)[670] niet alleen uit de verkrachtingsscène, maar ook uit een passage waarin 'Rupert de Rukker' (105) afdaalt naar een ondergronds peepshowvertrek, 'de onkuise kelder van Sexyland' (26) die te bereiken is via een mysterieuze trap, 'een geheim, verboden *wormhole* [...] van de dag, de straat en de wereld' (27). In het vertrek bekijkt Rupert de show van 'een naakt meisje' (26), en in die 'onderwereld van [z]ijn lust' (27) 'verkrachtte [hij] haar met [z]ijn ogen' (26).

[668] Aspecten van onderstaande bespreking werden uitgewerkt in: Pierrart (2019d).
[669] Je zou in dit opzicht kunnen refereren aan wat Bart Vervaeck (2006) de '"clairvoyante" en diagnostische blik' (82) noemt. Het is 'de blik die nodig is om in de aardse werkelijkheid de bovenaardse (en dan vooral de onderwereldlijke) te zien' (Vervaeck 2006, 70). Vervaeck verbindt die blik, die doet denken aan de diepgaande blik die ik hier definieer, echter uitsluitend met de hellevaart in het modernisme, zoals Strindbergs *Inferno* (1897).
[670] Aansluitend bij het etaleren/verhullen-onderscheid wordt het voyeurisme in het boek geplaatst tegenover het 'exhibitionisme' (148), het gezien worden.

Een dergelijke voyeuristisch-erotische blik zien we wel vaker in imaginaire reisverhalen. Hij wordt daarbij regelmatig met de idee van de diepgaande blik verbonden. In Hugo Raes' *De lotgevallen* (1968), bijvoorbeeld, krijgen Abdon en Apollonia in de 'geldstad' (118) waar ze op een gegeven moment verblijven, de kans om een privébijeenkomst bij te wonen van 'de club der proefpersonen' (106). Dat is een groep van (rijke) stadsbewoners die zich lichamelijk gemodificeerd hebben, in het bijzonder met het oog op seksuele handelingen. Zo hebben leden 'wimpers op de top van de eikel [...] voor proefnemingen in verband met het voorspel' (108) en hebben de meeste van hen 'een genotoog van onderen [...] voor extra sex-ziening' (108). In dat opzicht hoeft het niet te verbazen dat op de clubavond een 'striptease' (109) gehouden wordt van 'een rondwervelende vrouw met op de borst en buik zes grote tepels en hetzelfde op de rug' (109); niet veel later is er een orgie. De reizigers kunnen niet anders dan, als 'toeristen' (111), alles 'gadeslaan' wat 'plaatsgrijpt onder hun ogen' (110). Ook op andere plaatsen in het boek duikt die voyeuristische blik op. Wanneer het gezin in het landhuis van een kunstenaar verblijft, 'trekt' de vrouw des huizes plots 'haar truitje met beide handen omhoog tot haar twee borsten volledig zichtbaar worden' (66), en Apollonia droomt hoe ze in de bus een 'meisje' ziet dat 'slechts met enkele brede en smalle kleurenlinten gekleed is [...]. Een van haar borsten steekt tussen twee linten door' (172).

Ook in Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969) krijgt de diepgaande blik voyeuristische en erotische connotaties. Tijdens zijn zoektocht naar 'Euridike' belandt Kasper in een fabriekswijk, waar hij in de tennisclub 'het personeelsfeest van het Internationaal Metaalconcern' (109) mag bijwonen – men denkt dat hij 'inspecteur' (109) is. Daar ziet Kasper zijn geliefde voor het eerst terug, zij het dan als stripteaseuse. We lezen:

> Thans kneep hij [...] huiverend de ogen dicht, als rekende hij er op, dat het hem om een hallucinatie ging. Wanneer hij ze weer opende was de vrouw in avondjurk, die hij dadelijk had herkend, er nog steeds. Verward staarde hij naar de eega van de voorzitter, met de dwaze hoop vervuld, dat uit haar gelaatsuitdrukking zou blijken, hoe alleen hij zelf de prooi was van dit vernederend gezichtsbedrog. [...] Nooit had hij er op gerekend, er als verlamd en met toegeschroefde keel bij te zitten, terwijl zij, geliefde en aangebeden hersenschim, in deze Godverlaten uithoek een strip-teasenummertje opvoerde, dat hem tot in hart en nieren krenkte. [...] Achter het vochtig vlies, dat zijn ogen bedekte, zag hij, hoe zich onherroepelijk het gebeuren voltrok, zonder dat zijn wil een einde kon maken aan de in hem opstaande, gans zijn wezen overmeesterende verlamming. [...] Eensklaps [maakte zij] een strik opzij aan haar nauwelijks een hand grote broekje los[...] en gedurende een fractie van een seconde [stond zij] moedernaakt [...], zelfs de dons van de pubis niet door een laatste hulpmiddeltje verborgen, vooraleer het uitflappen van de spots een einde maakte aan het visioen van haar opwindende schoonheid.
>
> (112-114)

Drie opmerkingen zijn met betrekking tot die voyeuristisch-erotische blik van belang. Ten eerste is het mogelijk dit type kijken ook wat onafhankelijker van de diepgaande blik in imaginaire reisverhalen te bestuderen. Dat geldt bijvoorbeeld voor (passages uit) reisromans van auteurs als P.F. Thomése (*J. Kessels: the novel*, 2009; *Het bamischandaal*, 2012), Hugo Claus (*Het verlangen*, 1978) en Tom Lanoye (*Kartonnen dozen*, 1991). Meer nog dan een spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik wordt

het voyeuristisch-erotische kijken op dat moment vooral met het thema van het verlangen verbonden.[671] Terwijl Jaak en Michel uit *Het verlangen* in Amerikaanse 'show-club[s]' (111) de 'overdadige borsten' (113) en het 'amberkleurig lijf' (141) van de naaktdanseressen 'als wellustigen [...] zien' (141), lezen we aan het einde van *J. Kessels: the novel* (2009) hoe de opgewonden 'blik' van Thoméses protagonist 'afdwaalde' van de ooit 'gedroomde toverkont' van B.B. naar 'de ware billen' van haar dochter Silleke (175) – 'naar dat jeugdige spul keek je gewoon wat comfortabeler' (199). Ook de reiziger Tom uit Lanoye's roman kijkt voortdurend 'met ogen zo groot als schoteltjes' (60) naar de jongen Z. op wie hij verliefd is. Via zijn 'medeplichtige ogen' vangt hij 'beelden van hem op' die 'gebundeld als met een holle spiegel door[gestuurd werden] naar de minst betrouwbare onderdelen van [z]ijn lijf. Daar veroorzaakten ze kortsluiting' (105).

Ten tweede heb ik het voyeuristisch-erotische kijken vooral met de diepgaande blik verbonden, maar die associatie zou je wat kunnen nuanceren. Het seksuele, lichamelijke kijken kan op sommige momenten namelijk ook als een oppervlakkige (zo je wil, stereotiepe) blik beschouwd worden. Er zijn reisromans die een dergelijk voyeuristisch-lichamelijk kijken plaatsen tegenover een meer diepgaande, innerlijke blik. Dat is tot op zekere hoogte het geval in Mohammed Benzakours *De koning komt* (2015), dat ik zo dadelijk bespreek. Het geldt eveneens voor Paul Claes' *Psyche* (2006). In die roman is de blik van de reiziger en keizer Hadrianus in het bijzonder ingesteld op 'lichamelijke', vooral mannelijke 'schoonheid' (83). Hij had 'bij zijn reizen gelegenheid te over gehad om jongens met elkaar te vergelijken' (175), en hoewel 'ieder lichaam, hoe spichtig of mollig ook, [...] zijn eigen bekoring [had]' (175), heeft Hadrianus vooral oog voor de schoonheid van Antinoös: 'Altijd opnieuw zocht de minnaar de glanzende blik van de geliefde. Hij tastte de zachte huif van de wangen af, schoof over het gladde voorhoofd en volgde de lijn van neus, mond en kin.' (106)

Die aandacht voor het lichaam sluit aan bij de reislocatie, Egypte, waar men 'meer eerbied voor het lichaam' (214) heeft dan in het westen van het Romeinse Rijk. Ze staat echter in schril contrast met de filosofie van Plato, waarover in de roman veelvuldig gereflecteerd wordt. Die meende dat 'de ware schoonheid' (136) niet de lichamelijke maar de 'geestelijke' (83) is. Dat 'wat onze zintuigen kortstondig prikkelt [...] is op zijn hoogst een aansporing tot de ziel om achter de schemerige glans van de schijn de schitterende zon van het zijn te zoeken' (138). Dat sluit aan bij de algemene visie van de filosoof, die 'de aardse wereld' slechts als 'een schamelijke afspiegeling van de ware wereld' (282) beschouwt. Het feit dat Hadrianus 'maar één ding [ziet]', namelijk zijn 'vriendje' (168), lijkt dan ook de verklaring te zijn voor het onbegrip, de 'radeloze ziel' (23), het gebrek aan 'inzicht' (146) waardoor hij in het boek gekweld wordt – zowel wat de toestand van zijn rijk betreft als in het licht van de mysterieuze Egyptische cultuur. Toch houdt Hadrianus vast aan de lichamelijke Antinoös, ook na diens dood: hij beschouwt hem als een antipool voor de god van de christenen die de ziel verkiezen. 'Tegenover de karikatuur van

[671] Ook de verbeelding, de verbeeldende blik, is daarbij essentieel. Ik kom daar later op terug.

een lijdende god die eeuwig leven beloofde,' stelt hij, 'moest een tegengod komen die met zijn verleidelijke verschijning de eeuwige jeugd belichaamde.' (283)

Ten derde geldt dat het weliswaar voor de hand ligt de idee van het voyeurisme met een erotisch kijken te associëren. Dat neemt echter niet weg dat het begrip ook in een algemenere betekenis kan toegepast worden op diverse visuele scènes, in het bijzonder die die getuigen van een diepgaande, ietwat mystieke of verboden blik. Goede voorbeelden daarvan vinden we in Anthony van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949). De hele opzet van de roman draait uiteindelijk om het feit dat de reizigers zowel letterlijk-spatiaal voorbij de oppervlakkige, koloniale werkelijkheid kijken, door de binnenlanden van Nieuw-Guinea te bezoeken, als figuurlijk inzicht verwerven in de mysterieuze, soms gewelddadige gebruiken van de 'stammen' die in de Nieuw-Guinese jungle leven. Het voyeurisme dat met die opzet gepaard gaat, blijkt uit de ingebedde reisvertelling over de controleur Jan ter Poorten. Hij reist samen met leden van de plaatselijke Djahir-stam, en op een van de avonden houden zij een feest, waarbij ze 'dansen' met hun 'demonen' (34). Hoewel het 'hun heiligste feest' is en er 'een verbod [is] dat niemand van een andere stam of een ander volk hen zo mag zien' (37), slaat de controleur vanuit zijn tent de scène toch voyeuristisch gade:

> Toen hij door de smalle spleet van de tentopening keek, [... overzag hij] in deze steeds doorzichtiger wordende gele mist [...] het tafereel daar voor hem en hoewel hij gewend was aan heel wat barbaars in het land van Boven-Digoel, het beeld greep hem toch aan. [...] Het was een zeldzaam wild beeld dat deze mannen in het diffuse gelige licht boden, met als achtergrond en voorgrond de jungle, die oprees als een ondoordringbare barrière. [...] Onder andere omstandigheden had hij dit alles veel onschuldiger gezien. Vannacht zag hij het alleen maar als wild en primitief. Hier voor hem zat het volk van het oerwoud. [...] Toen hij ontwaakte hoorde hij ze gillen. Hij voelde of zijn karabijn naast hem lag en kroop naar de opening in de tent. Het beeld was onwaarschijnlijk fantastisch. Daar voor hem, op enkele meters afstand, sprongen de mannen van de stam der Djahirs, met de schelpen-versierselen klikkend en klakkend tegen elkaar, met de veren van de paradijsvogels uitwaaiend, schuddend en trillend. [...] Jan ter Poorten lag er onbeweeglijk naar te kijken. Hij lette op de ogen van de mannen. Die ogen zagen niets; ze staarden als dode dingen voor zich uit. (35-36)

Voorbeelden als *Psyche* en *Jungle Pimpernel* laten zien dat de spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik niet enkel kan verschijnen in reisverhalen die zich afspelen in steden. Het is evenwel ook niet noodzakelijk dat een specifiek land verkend wordt. Dat blijkt uit een internationaal-canoniek voorbeeld dat ik hier niet onvermeld wil laten: Apuleius' *Metamorphoses* (2de eeuw). In het boek wordt de reis nadrukkelijk met de idee van de (oppervlakkige en) diepgaande blik verbonden. De oorzaak van Lucius' transformatie van mens naar ezel illustreert dat al. In de mysterieuze stad Hypata, waarvan de verteller het gevoel heeft dat 'niets' er 'bij nader inzien, [leek] te zijn wat het was' (32), aanschouwt hij 'door een kier in de deur' (78) van Pamphiles kamer hoe zij 'zich van alle kleren [ontdoet]', zich 'geheel [...] in[smeerde]' met een 'zalf' en in een vogel verandert (78). Nadat hij 'langdurig' in zijn 'ogen' heeft gewreven 'om te weten te komen of [hij] wel wakker was' (79), volgt Lucius haar voorbeeld – met alle gevolgen van dien.

Het is echter net door zijn transformatie in een ezel dat Lucius in de rest van de roman de menselijke schijnrealiteit kan doorprikken en een diepgaande blik op de ware, niet al te fraaie aard van de maatschappij kan werpen. Zo komt hij terecht in een groep priesters, die niet alleen huis aan huis goddelijke 'waanzin' (226) veinzen om geld te verdienen, maar ook een 'boerenzoon' (228) verkrachten. 'Mijn ogen', zegt Lucius, 'konden dat soort smeerlapperij niet lang verdragen.' (228) Bij een bakker 'aanschouw[t]' (252) hij dan weer hoe diens vrouw overspel pleegt; hij zorgt ervoor de bakker de 'kunsten van die sloerie' (252) te weten komt. Over zijn 'ezelvorm' (244), een schijngestalte die de ware aard van de mens weerspiegelt, zegt Lucius dan ook: 'Bij mijn vele, diverse lotgevallen had zijn omhulling mij beschermd, en mij misschien dan geen wijze maar toch een veelweter gemaakt.' (244)[672]

Ik bespreek kort drie (zo je wil, vier) voorbeelden van Nederlandstalige reisverhalen die de spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik op een niet-locatiegebonden manier manifesteren. Het gaat daarbij in het bijzonder om reisverhalen waarin de meer algemene blik van de reizigers (of de mens) op de wereld gethematiseerd wordt. Dat zagen we bijvoorbeeld eerder in Cees Nootebooms *Philip en de anderen* (1955), waarin gesproken werd van een paradijselijk 'leven achter [..] de zichtbare werkelijkheid, een leven dat tastbaar is, en trilt' (63). Dat leven impliceert een optimistische, dynamische, hoopvolle blik waarin de dingen 'levend [waren]' (55) en die zo ontkomt aan een menselijk kijken dat alleen de 'dood' ziet (63).

Een soortgelijk pleidooi vinden we in Bert van Aerschots *Einde van een reis* (1959). De blik van Raymond Cora, waarmee hij zijn vrouw Jeanine en bij uitbreiding 'alles wat hij [om zich heen] zag' (24) gadeslaat, is er een van 'duisternis' en 'redeloze haat' (24). Jeanine wenst hij dood. Ook de blik van die laatste valt niet echt levendig te noemen. Jeanines waarneming wordt nadrukkelijk als een oppervlakkig niet-kijken beschreven. 'Ik zie, maar ik zie zonder ogen', stelt ze,

> Ik zie naar het licht en de duinen en de lucht, en de lucht met de witte propjes heel hoog, ik kijk naar de zee; kijk de zee, effen en grijsblauw, die heeft geen ogen. Alles rond mij is zonder zin en zonder leven. Omdat ik niet zie, zien ook de dingen niet. Ik ben ziende blind... (126)

Cora spreekt over een 'reusachtig hangslot waarachter' iets – 'De wereld?' – 'verborgen ligt' (22). De reis die hij met zijn zoon Peter onderneemt, leidt tot het openen van dat slot: hij komt tot inzicht, kijkt positiever naar het leven en verzoent zich met zijn vrouw. Dat inzicht wordt niet alleen gesymboliseerd door het doel van de reis, de Engelse kroningssteen die omschreven wordt als 'de steen der wijzen' (170), maar ook door de eerder vermelde 'mist' (66): die steekt aanvankelijk tijdens de boottocht op maar wordt door 'de zon', die 'alles weer helder maakte [verdreven]' (73). In een gesprek aan het einde van de roman tussen Cora en kolonel Deepling (die hij op de boot ontmoet heeft) wordt het belang geëxpliciteerd van de levendige, diepgaande blik en van de perspectiefwisseling, zoals die reeds in de vorm van het boek werd aangekondigd:

[672] Aan het einde van de roman heeft Lucius een visioen van de oosterse godin Isis, tot wier cultus hij zich bekeert – een inzicht waardoor hij weer mens wordt.

> De kolonel haalde diep adem. ‘Wie wanhoopt, omdat het leven hem niet voldoet, [...] moet zijn leven of zijn inzichten over het leven herzien. Alle verkeerde opvattingen over het leven leiden tot wanhoop... Alle wanhoop is een bewijs van geestelijke onmacht. [...] Ik kan me voorstellen,’ zei de kolonel, ‘dat iemand, die een verkeerde opvatting heeft over het leven wanhopig wordt. Maar uit lafheid in plaats van zichzelf te haten, de anderen en het leven haat. [...] ‘Na de wanhoop,’ zei hij toen, ‘na de wanhoop begint het leven...’ (166-168)

Ook Moebdi uit Mohammed Benzakours *De koning komt* (2015) dient zijn blik op de wereld te wijzigen – in het bijzonder de manier waarop hij naar vrouwen kijkt. Hij is naar zijn thuisland Marokko gereisd om een bruid te zoeken. Enerzijds bestudeert hij de mogelijke vrouwen vanaf een panoramische hoogte, liggend in een hangmat op ‘het dakterras’ (19) van zijn woning, een ‘kraaiennest [...] veertien meter boven de aarde’ waar hij als een ‘God [...] alles [ziet]’ (19) maar zelf ‘onzichtbaar’ is ‘voor de wereld’ (20). Anderzijds loopt hij door de omgeving, waarbij hij potentiële geliefden begluurt. In die visuele scènes blijkt duidelijk dat Moebdi, net als Hadrianus eerder, op een erg oppervlakkige, ‘lichamelijke’ manier naar vrouwen kijkt. Hoewel zijn ‘voorkeur [...] niet uit[gaat] naar dikke konten’ kan het ‘sensuele heupwiegen’ van ‘een mooie mollige meid’ (39) hem bijvoorbeeld wel bekoren, en wanneer hij een meisje in boerka ziet, stelt hij zich meteen haar ‘heerlijk jong, soepel lijfke’ (37) voor.

In die oppervlakkige blik lijkt echter verandering te komen wanneer Moebdi de ezel Gadoezj ontmoet en merkt dat die kan praten. ‘Je schrikt nogal, hè?’ zegt de ezel tegen Moebdi. ‘Niet bang zijn, jochie, nergens voor nodig, ik doe je niks. Je moet alleen bedenken dat je vanaf nu de wereld een tikkeltje anders gaat beschouwen. Niets is meer vanzelfsprekend, en zelfs dat niet.’ (60) In de gesprekken met Gadoezj wordt in het bijzonder een tegenstelling gegenereerd tussen enerzijds het ‘letterlijk kijken’ (61) en de oppervlakkige blik van mensen, en anderzijds het ‘breder [...] zien’ (61), dat de meer diepgaande blik van dieren is. Dieren, zo leren we, ‘praten’ (61) zelfs met hun ogen. ‘Wij hoeven elkaar alleen maar aan te kijken,’ stelt Gadoezj,

> de pupillen contact te laten maken, en we snappen elkaar feilloos. [...] En jullie mensen, met jullie kleinzielige vermogens, jullie hebben het stomweg niet in de gaten, jullie zien en horen alleen de uiterlijke dingen, en dat is precies jullie armoede. En dan durven jullie jezelf ‘superieur’ te noemen aan het dier, wat een grap! (61-62)

Hoewel Moebdi even moet wennen aan het ‘fonkelnieuwe wereldbeeld’ (69) en het niet meteen in de praktijk brengt, lijkt het einde van de roman wel zijn nieuwe oog voor het innerlijke te illustreren. In plaats van een bruid te zoeken drukt Moebdi namelijk de hoop uit om met Gadoezj de rest van zijn dagen door te brengen.

Een laatste, ietwat complexer voorbeeld is Willem Brakmans *De reis van de douanier naar Bentheim* (1983). In de novelle reizen een naamloze douanier en de leraar Van Kol richting de Duitse stad Bentheim. Dat die reis start in Lochem, ‘een stedeke waarvan de naam [...] de dichter *Staring*’ (6; mijn nadruk) in herinnering brengt, doet al vanaf het begin van de novelle vermoeden dat de blik belangrijk zal zijn. Enigszins vereenvoudigd symboliseren de douanier en de heer Van Kol twee verschillende manieren van ‘diepgaand’ kijken. Van Kol heeft een ‘poëtische’ blik (14) op de wereld, die zich richt op ‘het volmaakte in algemene zin’ (82). Hij omschrijft die volmaaktheid als ‘een

kristallijne toestand [...] waarin het verband van alles is te zien' (82), als 'beeltenissen zoals Hoop, Waarheid, Geloof en Gerechtigheid' (75). Met zijn 'oog des geestes' (14) wil hij het liefst 'verborgen achter struiken en heesters' (21) kijken naar een specifiek meisje op de fiets, die 'gekleed in visionair wit flanel' (17) de volmaakte 'schoonheid' (38) belichaamt. Het feit dat ze 'altijd op doortocht [is] naar een ander of naar iets anders' (17), illustreert echter de schijnbare ongrijpbaarheid van het volmaakte.

De douanier noemt het 'waarnemen en beschouwen' eveneens zijn 'dwingend advies' (16) maar heeft, in tegenstelling tot de heer Van Kol, meer aandacht voor het afwijkende, lelijke en pornografische. 'Het hogere', zo meent de douanier, 'liet maar weinig kleur toe' (75). Illustratief voor die blik is niet alleen zijn eigen 'opvallend lelijk[e]' (51) uiterlijk, maar ook zijn fascinatie voor toiletten – waar hij 'fallussen in het hout gegutst [zag] van een kracht het land van Rembrandt waardig, en vulven die werkelijk wenend moeten zijn nagetrokken' (25) – alsook andere duistere ruimtes – 'een donkere kasteeltoren, een diepe kerker, een vrouw die daar aan een ketting rinkelt, kaaswit, splinternaakt, borsten als trompetten' (25). Het hoeft in dat opzicht niet te verbazen dat er talloze voyeuristisch-pornografische scènes in het boek zitten. Zo ziet het duo een jong koppeltje dat in eerste instantie (naar goeddunken van Van Kol) een 'volmaakt' (36) liefdestafereel verbeeldt, maar nadien tot de seksuele daad overgaat; elders zien ze ook een 'stier' die zijn begeerte 'niet langer [kan] onderdrukken' en 'tot daden [was] overgegaan' (43).

Ik plaats de twee personages en hun manieren van kijken hier schijnbaar lijnrecht tegenover elkaar, maar dat is in feite niet correct. In werkelijkheid gaan in *De reis van de douanier naar Bentheim* de personages (en hun gedachtegoed) voortdurend in elkaar over. Het spel met de spanning tussen het (witte, zonnige) licht en het donker biedt daarvan een illustratie. Van Kol mag dan wel het blanke, volmaakte naar waarde schatten, hij zit 'liever [...] in de schaduw' (12); en hoewel de douanier naar duistere locaties op zoek gaat, is hij desalniettemin een 'zonneaanbidder' (12). Uiteindelijk wordt in de novelle dus wel degelijk naar een diepgaand perspectief gestreefd, maar is dat vooral een blik die het volmaakte en het afwijkende met elkaar combineert. Het is immers slechts door de afwijking dat de volmaaktheid kan bestaan.

6.3.3. De controlerende en verbeeldende blik

Mijn derde (en vierde) spanningsveld gaat over het onderscheid tussen de verbeeldende en de controlerende blik. In tegenstelling tot de twee vorige spanningsvelden is deze interactie minder vaak in dezelfde tekst aanwezig. Wel gaat het om twee (enigszins tegengestelde) manieren van kijken die in verschillende reisromans kunnen verschijnen. Zoals de naam al suggereert, combineert de verbeeldende blik het kijken met de idee van de mentale verbeelding, met het illusionaire, virtuele

voorstellingsvermogen.[673] De controlerende blik legt dan weer de focus op de visueel-empirische ervaring van de werkelijkheid.

Ik begin bij de verbeeldende blik. Het verbeelden is in feite (ook) een vorm van niet-kijken. Voor het in gedachten, in de fantasie, het voor zich oproepen van een werkelijkheid die niet direct, letterlijk waarneembaar is, kunnen probleemloos de ogen gesloten worden. Hoewel de verbeeldende blik vertrekt van het mentale voorstellingsvermogen van de reiziger, betekent dat niet noodzakelijk dat de werkelijk waarneembare realiteit en de verbeelde altijd duidelijk te scheiden zijn. Ideeën als illusie en virtualiteit impliceren immers dat fictionele beelden als werkelijk ervaren worden.

Zoals mijn omschrijving reeds doet vermoeden, interageert de verbeeldende blik niet zelden met de zopas besproken diepgaande blik. Wie kijkt 'voorbij' de (zichtbare) realiteit komt dan ook al snel uit bij de verbeelding. Dat bleek bijvoorbeeld in mijn bespreking(en) van *De goden moeten hun getal hebben* (Lampo 1969). Vooral een scène zoals die op het kerkhof, waarbij Kasper een hallucinatoire stoet van gestorven zielen voor zich ziet, illustreert de potentieel 'realistische' werking van de verbeeldende blik. Iets soortgelijks zien we in Sybren Polets *De andere stad* (1994). 'De gaten in de realiteit waardoor' de mens kan 'ontsnappen' (143), zijn immers ook die van de droom, de verbeelding, de 'fantasie' (108) – al is daarmee niet gezegd dat 'degene die fantaseert niet realistischer kan zijn dan zij die menen de realiteit in pacht te hebben' (108). Niet toevallig omschrijft Lokien zijn bezoek aan de ondergrondse kelder van Pieterman als 'een lucide droomtoestand' (25), alvorens 'een eeuwigheidsseconde later' te 'ont[waken ...], de ogen star open' (28). In Calvino's *Le città invisibili* (1972) wordt de verbeeldende blik met de diepgaande én panoramische gecombineerd. Niet alleen beslist de Kan om in 'buien van euforie [...] met gehallucineerde blik uit te kijken over de tuinen van het paleis die daar uitgestrekt lagen' (67); zoals de imaginaire kaart al liet zien, doet de roman uitschijnen dat heel wat van de 'onzichtbare steden' die Marco Polo beschrijft, in feite '[niet] bestaan' (66) maar gedroomd, verbeeld zijn.

Een ander voorbeeld is Cees Nootebooms novelle *De Boeddha achter de schutting* (1986). Aan het begin van het boek lezen we hoe twee mannen zich in een 'zijstraat van een grote verkeersader' (73) te Bangkok bevinden. De ene is een reiziger; de andere een schilder en 'overvaller' (75) die '[niet] bestaat' (74). De verbeelde overvaller-schilder dwingt de reiziger om iets over Bangkok te vertellen aan de hand van zijn 'herinneringen' (74). Zijn commando – 'Doe liever je ogen dicht en kijk.' (77) – roept daarbij uitdrukkelijk de idee van het verbeeldende kijken op. 'Dat was een paradoxaal commando', bedenkt de reiziger zich,

> Maar het kon geen kwaad. Vanachter zijn dichte oogleden die de schittering van de tropenzon niet helemaal konden buitensluiten, zag hij die andere schittering, die van de tempels, van stoepa's en chedis, van gouden klok- en vrouwenborstvormige koepels, van muurschilderingen vol onbegrijpelijke voorstellingen, van heerszuchtige fabeldieren en grote, lege, heilige ruimtes

[673] Vanwege die combinatie raakt dit type blik aan eerdere uiteenzettingen in dit proefschrift waarin de verbeelding aan bod kwam, zoals de psychische buitenstaander uit de vorige dimensie of de idee van de stilstand-als-beweging.

> op de tempelterreinen. Tempels aan het water, tempels als omsloten geheimen midden in de stad. [...] Hij had nog steeds zijn ogen gesloten en zag nu een stoet van duizenden kleine meisjes in wit en zwart over het of over een tempelterrein trekken. Zwart en wit, en daardoorheen, een vroege ochtend, een stoet van oranjegele monniken met bedelnappen. Oranje ganzen, zoiets moest er in zijn opschrijfboek staan. (77)

In de rest van het boek vervolgt de reiziger zijn bedachte dwaaltochten door de stad, waarbij de andere man, 'zijn tegenvoeter, vriend, vijand, aide-mémoire, mentor' (92) hem regelmatig stuurt. 'Verzoen de beelden' (82), zegt de vriend in het bijzonder. Het is een commando waarin enerzijds de vele Boeddhabeelden meeklinken die de reiziger als 'toeschouwer' (110) op zijn tocht bezoekt en die ook in de titel van de roman weerklinken. Anderzijds wijst het op de figuurlijke zoektocht van de reiziger naar een omvattend beeld van de stad dat hij in zijn boek kan verwerken. Aan het einde van de roman doet de reiziger weer 'zijn ogen open om nog één keer de Hema-Boeddha achter de schutting te zien' – de plaats waar hij zich aan het begin van het boek bevond – 'maar alles wat hij zag was de grijze, bevlekte muur van zijn kamer in het gele licht van het peertje boven hem' (123).

Terwijl de verbeeldende blik het imaginaire geestesoog centraliseert, richt de controlerende blik zich nadrukkelijk op de (lichamelijke) ervaring en observatie van de werkelijkheid. Het gaat in dit geval om een reiziger die nadrukkelijk de ogen openhoudt en zich op weg begeeft met als doel de bereisde werkelijkheid zelf te aanschouwen.[674] De controlerende blik zagen we daar het meest expliciet in romans als Anton Haakmans *Liberty* (1982) – over de 'controleur' (44) Ben Debien – en Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010). Terwijl Haakmans reiziger zelf wilde 'verifiëren' hoe 'het vale IJsland van de reisverslagen en het zelfgemaakte IJsland van Jules Verne zich verhouden tot het land dat [hij zou] aantreffen' (9), reist Meeuses protagonist Joe naar het begin van de jaartelling om er Jezus en de zijnen aandachtig 'te observeren' (43).

Ook het eerder vermelde *Nooit meer slapen* (Hermans 1966), waarin Alfred Issendorf de 'meteoorkraters' wil observeren, en enkele boeken die ik als hernemingsreis besprak, kunnen vanuit de controlerende blik bestudeerd worden. De verteller van Herman Portocarero's *Door de naamloze vlakte* (1985) bijvoorbeeld, wil zich op zijn reis met de natuurlijke werkelijkheid van Rimbauds Ethiopië vereenzelvigen en op die manier ontkomen aan 'het sluiten van de ogen voor wat de materiële wereld biedt' (78). Hij aanschouwt er onder meer natuurverschijnselen als een 'maansverduistering' (43), een 'zonsondergang' (72) en 'de volheid van [...] het licht van de vlakte' (78), die het belang van de visuele (alsook lijfelijke) ervaring voor de roman onderstrepen.

Ook in Wanda Reisels *Jacobi's tocht* (1986) en K. Schippers' *Niet verder vertellen* (2015) vinden we de controlerende blik terug. In Reisels novelle reist het meisje Jacobi naar de stad B., waar de minnares van haar overleden vader woont. Ze wil haar in levende lijve ontmoeten, confronteren, wraak nemen – ook al is ze 'bang dat ze op [haar] moeder lijkt' (10). In het bijzonder blijkt ze op zoek

[674] In dat opzicht sluit deze blik onder meer aan bij de idee van de empirische kennis die ik in mijn vorige dimensie toelichtte.

te zijn naar empirisch bewijs van het overspel. Wanneer ze het huis van de minnares binnendringt, kijkt ze al snel in de fotoalbums – 'Ik moet weten of zij dit is.' (58) – tot ze een foto vindt waarvan ze zeker 'weet dat op de achterkant een persoon staat afgebeeld' (59). Ze twijfelt echter:

> Ik ben nu op dat punt aangeland waarop ik nog een keuze kan maken. Ongezien het fotootje terug leggen. De pen terugsteken in mijn jas. Marie bedanken voor de koffie. Rechtuitlopen zonder om te kijken. De auto in terug naar A. Deze mogelijkheid ligt, laat ik zeggen links. Rechts evenwel ligt Het Omdraaien. Het Zien. Het Bewijs. De afbeelding van mijn verbeelding. (59)

Ze beslist uiteindelijk de foto toch om te draaien, waardoor ze haar vader en zijn minnares samen ziet. In de slotscène van het boek ziet Jacobi haar ook in het echt – 'Haar haar is blond, haar ogen groen, haar kleding onberispelijk' (74) – maar maakt ze haar ware identiteit niet kenbaar.

In Schippers' roman reist de verteller naar Italië en Zwitserland om er 'de huizen en pleinen' (22) te bekijken die op de schilderijen van Giorgio de Chirico voorkomen en die 'hij nog nooit in het echt' (22) gezien heeft. 'Waarom wil je altijd weer kijken of iets wat je mooi vindt ook in het echt bestaat[?]' vraagt hij zich af. 'Is het bij mij dan puur een soort ongeloof?' (25) Paradoxaal genoeg is de schrijver nog het meest gefascineerd door 'De Chirico's [spatiale] leegte' (31). Een kunstenaar kan immers, met zijn verbeelding, de werkelijkheid aanvullen. Zo vloeit bij Schippers uiteindelijk de controlerende blik over in de verbeeldende, zoals dat ook voor werkelijkheid en kunst in het algemeen geldt. Van het Italiaanse landschap meent de verteller dat het 'gepenseeld [zou] kunnen zijn' (81), terwijl de verschillende haltes op de reis 'het pointillisme van de richting' (168) bepalen.

6.3.4. Licht en donker

De laatste spanning die ik hier wil bespreken, betreft die tussen licht en donker. Zoals ik aan het begin van dit hoofdstuk aangaf, kan die spanning op allerlei manieren in een roman verschijnen. Het kan bijvoorbeeld om facetten gaan van de (natuurlijke) narratieve ruimte, waarbij de tensie geassocieerd wordt met de zon, de maan, de sterren of met de afwisseling tussen dag en nacht. Zoals enkele citaten in mijn besprekingen al suggereerden, hebben beide polen echter een brede reikwijdte: ook kleurschakeringen (wit/zwart), bepaalde objecten (lampen, kandelaars) of meer metaforisch gebruik (het duistere als het onbegrijpbare) dienen in de interpretatie van een imaginair reisverhaal meegenomen te worden.

Ik wil in deze paragraaf beknopt drie vormen van betekenis bespreken die in reisfictie vaak aan de spanning tussen licht en donker toegekend worden. Ze vinden voornamelijk (maar niet uitsluitend) aansluiting bij de diepgaande blik. De eerste vorm van betekenis is meteen de belangrijkste en meest complexe. In het verlengde van de diepgaande blik wordt de pool van het licht vaak met de idee van *helderheid, ontmaskering, inzicht* verbonden. Dat bleek bijvoorbeeld bij André Steenkamp in *De ridder is gestorven* (Nooteboom 1963), waar 'het licht' (47) van het landschap ervoor zorgt dat 'met een ijzeren pen de waarheid omtrent hemzelf wordt bijgeschreven' (47). Of er was de zon in *Einde van een reis*

(Van Aerschot 1959), die de nevel op zee deed verdwijnen. De associatie van het licht en de helderheid blijkt bijvoorbeeld ook op intrigerende wijze in *Westerlingen* (Van Nimwegen 2012). In de martelkelder van dokter Iusto is namelijk sprake van een 'helderwit[...] licht' dat 'via brede schachten naar de kelder geleid [wordt] en blinkend weerkaatst [wordt] door de gekalkte wanden' (76). 'Als het aan Iusto lag', lezen we,

> zou het helderwitte licht [...] al voldoende moeten zijn om de wanen te verjagen, de patiënten – want dat waren de stakkers uiteindelijk – te bevrijden en tot het enige mogelijke inzicht te brengen. In een flits zou het duidelijk moeten worden. Licht en transparantie. Ze zouden zich lachend tegen het voorhoofd moeten slaan, zich verbazen over hun eigen warhoofdigheid en gul alle inlichtingen verstrekken die zo onmisbaar waren in de strijd tegen de rottennis, die allengs meer dit rijke land aantastte. [...] In het donker broeden ze hun plannen uit, hier brengen wij ze aan het licht. (76)

Ook in Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003) wordt de idee van het licht, waaraan de titel reeds refereert, met (diepgaande) helderheid en inzicht verbonden. De vertelster Lucia, wier naam verwijst naar de heilige Lucia, de 'patroonheilige van de blinden' (28), omschrijft aan het einde van het boek haar inzicht in de liefde als 'de diepere waarheid die achter de zichtbare schuilgaat, [...] en die je alleen kunt zien wanneer het licht op een bepaalde wijze binnenvalt' (225). Dat inzicht heeft ze mede te danken aan haar ziekte. 'Juist in de duisternis waardoor ik dwalen moest', zegt ze, 'was mij een schittering van deze waarheid opgevallen.' (226)

Dat laatste citaat toont dat duisternis niet altijd samengaat met een gebrek aan kennis. Mijn uiteenzetting over de diepgaande blik wees op het bestaan van 'duistere kennis', kennis van obscure praktijken die enkel op donkere plaatsen of via het duistere innerlijke verworven kan worden. Een dergelijke metafoor wordt uitgewerkt in Louis-Ferdinand Célines reisroman *Voyage au bout de la nuit* (1932). De nacht waaraan de romantitel refereert, staat in het boek niet alleen symbool voor de innerlijke duisternis, zoals de 'grenzeloze moordlust' (25) van de mens, maar ook voor de duistere kennis die iemand daarover kan bemachtigen – bijvoorbeeld als hij, zoals Bardamu, waanzinnig wordt. 'Ik heb mijn ogen dichtgehouden', zegt die veelzeggend wanneer hij ziek is, 'want, werkelijk, ik kon ze niet meer opendoen.' (201)

De duisternis suggereert bovendien een vorm van complexiteit, zo je wil nuance, die door het heldere licht onmogelijk wordt gemaakt. Dat blijkt indirect in het voorbeeld uit *Westerlingen* (Nimwegen 2012): de helderheid van het licht gaat uiteindelijk hand in hand met de strikte staatsorde. De bijzondere interactie die op die manier tussen licht en donker kan ontstaan, wordt treffend geïllustreerd in Willem Brakmans *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992). Op het schip van Jason bevinden zich meerdere reizigers die op een of andere manier verbonden worden met het (diepgaande en panoramische) kijken. In het bijzonder is er de 'scherpogige Lunkeus' (120), die 'aan de nachtelijke hemel [...] met zijn dicht bij elkaar staande oogjes' niet zes maar zeven Pleiadesterren kon 'onderscheid[en]' (104), alsook de 'tovenaar Periklumenos', die 'de indruk wekte dat hij in staat was veel van verschillende kanten te kunnen bezien' (114).

Jason zelf is eveneens een observator en ‘schouwer’ (51) die op zoek is naar ‘inzicht’ (14). Zijn ‘tocht’ is nadrukkelijk ‘verbonden [...] met het onzienlijke in de buitenwereld’ (102). Hoewel dit een verlangen naar een ‘flits helderheid’ (45) suggereert, die een einde maakte aan de angst en de onwetendheid van de bemanningsleden, lijkt Jason, met zijn ‘donkere blik’ (182), toch ook niet onverdeeld negatief te staan tegenover de duisternis. Zijn (verbeeldende) mijmeringen, waarbij de ogen gesloten zijn, suggereren dat al. Concreet zorgt het ‘blikkeren en flitsen van de zon’ (5) er weliswaar voor dat ‘alles helder te zien’ is; het betekent ook dat scènes onthuld worden waarin ‘iemand [...] op zijn hoofd [werd] geslagen en daarna zo te zien gewurgd’ (97). Meer in het algemeen is in het felle zonlicht ‘de schaduw van nuances’ (89) afwezig.

Het duistere heeft die complexiteit wel, en wordt in *Een vreemde stam heeft mij geroofd* dan ook met (andere, ‘heldere’) kennis verbonden. Periklumenos is ‘tijdens een zonsverduistering [...] geboren’ (113) en heeft daardoor zijn panoramische capaciteiten verkregen; pas als het ‘gevaarlijk donker’ is zien de reizigers mysterieuze vissen die ‘fosforesceerde[n]’ (77); en een blinde man wiens ‘ogenlicht is [...] ontnomen’ (91) doet Jason ‘in[...]zien dat alles in de wereld zich in duisternis vertaalt’ (91).[675] Net zoals in Brakmans *De reis van de douanier naar Bentheim* (1983) het geval was, streeft Jason uiteindelijk naar een combinatie van beide polen, van licht en donker. Dat blijkt niet alleen uit zijn gewoonte om als kind, wanneer hij ziek was, ‘onder de dekens’ met zijn ‘zaklantaarn’ de ‘binnenkant van duisternis, de ziekte, de doezel van het inslapen als de lamp aanging’ (97) te aanschouwen, maar ook (en vooral) door zijn verering van de ‘Maangodin’ (13). Zij is uiteindelijk het licht dat ‘in de schaduw wenkt’ (22) en zij wordt, in tegenstelling tot de oppervlakkige andere goden, gekenmerkt door ‘droeve, zachte raadselen’ (13).

Een tweede vorm van betekenis sluit aan bij de vorige. Ze omvat de spanning tussen *vitalisme/hoop/dynamiek* en *lijden/wanhoop/stagnatie*. Het licht (met onder meer de zonnige dag) wordt daarbij in principe met de eerste pool verbonden, het duister (met de angstaanjagende nacht) met de tweede. In *De lotgevallen* (Raes 1968) lezen we hoe bij de reizigers plots ‘alle vermoeidheid is verdwenen’ (19) wanneer ‘het daglicht van tonaliteit’ en ‘intensiteit [wisselt]’, ‘de vallende duisternis [...] op[houdt]’ en ‘een nieuwe dageraad’ met ‘jonger en heller [...] licht [begint]’. In *Psyche* (Claes 2006) zijn de Egyptenaren dan weer ‘de vurigste zonaanbidders van de wereld’ omdat ‘de zon [...] elke dag de duisternis van de Dood verdreef en het licht van het Leven over de Nijl liet vloeien’ (126).

Een bijzondere invulling van deze spanning vinden we in Johan Daisnes *De trein der traagheid* (1948). Ze wordt er gecombineerd met de idee van helderheid die ik zopas besprak. In de coupé waarin de ik-verteller zich aanvankelijk bevindt, is het ‘donker’ omdat er ‘geen enkele lamp [brandde]’ (20).

[675] Dat geldt ook voor de storm. De ‘huizehoge golven’ (44) werden ‘zo hoog [...] opgescheept dat het aangezogen water de bodem van de zee droog deed vallen en het grauwe zand te zien was, een verboden gezicht met flappende, half vergane kadavers, gekraakte scheepsmasten, roestige ankers en verbleekt menselijk gebeente.’ (44) Het zijn ‘uitzichtloosheid en onduldbaar verlies’ die ‘de mens ver boven zichzelf uit tillen en in staat stellen over goden, koningen en stervensbegeleiders in waarheid te spreken’ (146).

Er schijnt echter wel een ‘licht [...] van buiten door het raampje’ (22); de reiziger heeft in eerste instantie een gevoel van ‘innerlijke helderheid’ (24), dat ontstaan is doordat hij vlak voor het inslapen ‘het leven [beaamde]’ (30). Door de alsmaar sterker wordende duisternis, wordt de verteller evenwel ‘neerslachtig’ (32). Die toestand verandert wanneer hij het ‘vurig puntje’ van Hernhutters sigaar en diens ‘lichte, trouwhartige ogen’ (36) ontwaart. In wat volgt worden de ‘lichtjes op de velden’ (46) het hoopvolle richtpunt van Hernutter, Val en de ik-verteller (‘In mij brandde een heerlijke ofschoon nog duistere vlam’ (52)), tot ze bij het ‘licht’ (59) van de herberg komen, waar ze hun hergeboorte beleven.

Het beeld van de ster in de verte heeft een zekere spirituele bijklank, die onder meer doet denken aan de Bijbelse ster die de Driekoningen gidste. In de titel van Willem Elsschots *Het dwaallicht* (1946) wordt die idee geparodieerd. Ook Laarmans en de Afghanen lopen door Antwerpen ‘onder een sterrenhemel’ (91) richting de ‘Kloo*ster*straat’ (74; mijn nadruk), maar hun Maria vinden ze er niet. Zij is ‘als een beeld dat men in ’t water ziet. Als men het grijpen wil is er niets’ (114). Meer in het algemeen krijgt het licht ook in moderne reisromans soms meer spirituele, zuivere, goddelijke connotaties. In Mohammed Benzakours *De koning komt* (2015), bijvoorbeeld, wordt over dieren gezegd dat ze, in tegenstelling tot de mensen, ‘permanent omgeven’ zijn ‘door een stralenkrans’ die ‘laat zien hoe intens en zuiver [hun] contact is. Het is de ultieme manifestatie van goddelijke energie’ (62).

Een laatste interessant voorbeeld van de spanning tussen vitalistische hoop en pessimistische wanhoop, vinden we in Ivo Michiels’ *Kruistocht der jongelingen* (1951).[676] De jonge rekruten die in het boek naar en door Frankrijk reizen, worden al snel geconfronteerd met het ontgoochelende, onzekere en zinloze klimaat van de oorlog. Af en toe koesteren ze wel hoopvolle verwachtingen – dat Frankrijk ‘hen zou opnemen en in veiligheid brengen’ (34), dat ze na de Belgische capitulatie naar huis kunnen terugkeren… – maar telkens wordt hun hoop in de kiem gesmoord. Die idee van ontluistering wordt in de roman verbonden met het letterlijke en figuurlijke verdwijnen van licht. Bij ‘het ondergaan van de zon’ (36) verliezen de jongelingen steevast de ‘laatste houvast’ (36), en in de ‘tijdeloze duisternis’ (159) van de nacht krijgt ‘de diepste duisternis van de wanhoop’ (153) meer dan eens vrij spel. Omgekeerd impliceert het hervinden van ‘een sprankeltje licht’ (149) dat de ‘vlam van [de] wilskracht opnieuw het branden leert’ (159).

De stralen van de zon kunnen ‘de zinnen [strelen]’ (107), maar in het verlengde van de eerder beschreven helderheid krijgt erg fel zonlicht ook een minder positieve connotatie. Zulk licht zorgt ervoor dat je de grauwe realiteit, ‘de mesthoop waar de zon op schijnt’ (148), des te helderder ziet. Dat blijkt in het bijzonder tijdens de noodlottige treinramp te Rouen, die op een ‘zonnige namiddag’ (65) plaatsvindt en waar je in de jongelingen ‘alles wat innerlijk leven heet kan [...] zien sterven’ (65). Net daarom verkiest het hoofdpersonage Rom eerder het ‘lamplicht’ (8) uit zijn jeugd, dat ‘zacht en innig scheen’ (8), of het ‘late licht’ (67) van de avond, dat de ‘onrust stilde’ (67) en waarin ‘ieder woord een droombeeld schiep’ (67).

[676] Voor volgende bespreking: zie Pierrart (2021b).

Een laatste vorm van betekenis die aan de spanning wordt toegekend, zou je de kunstzinnige blik kunnen noemen. Die raakt eveneens aan het diepzinnige kijken, alsook aan de verbeeldende en particuliere blik. Met name de idee van licht wordt vaak met het schilderachtige, met de blik van de kunstenaar verbonden. Een echo daarvan zie je in Pauls beschrijving van de Lofoten uit *Grip* (Enter 2011). 'De essentie van de Lofoten', lazen we aan het begin van dit hoofdstuk, 'was het licht [...] een teder, geheimzinnig en tegelijk intens weemoedig schijnsel dat in de late avond op alles neerstreek. Het deed denken aan oude schilderijen – *Gezicht op Delft* – maar dan indringender, veelomvattender.' (23-24) In K. Schippers' *Niet verder vertellen* (2015) is de associatie van de kunstzinnige blik met het licht nog sterker. In Italië en Zwitserland wil de verteller immers niet alleen de (lege) ruimtes maar ook het 'licht' (31) aanschouwen waarin Giorgio de Chirico gewerkt heeft. Aansluitend bij het belang van de verbeeldende blik heeft het licht immers 'de verdienste [...] er soms niet te zijn' (60).

Het hoeft, tot slot, weinig te verbazen dat ook de schrijver en schilder uit Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019) een kunstzinnige blik op Oostende werpen. De stad aan zee wordt geassocieerd met een specifiek 'Oostends[...] licht' (71). Met name wanneer een schrijver 'over de schouder' (81) van een schilder mee kan kijken of 'door zijn ogen kan kijken. Anders, dieper' (47), 'verschijnt Oostende in [dat] bijzondere licht' (81). Het 'klare Oostendse licht' (261) laat de huizen 'baden in een zilveren glans. Parelmoer, iriserend' (81). Meer in het algemeen wordt het diepgaande en verbeeldende kijken sterk in de roman gethematiseerd. De schrijver en de schilder doen aan 'voyeurisme' (53) of, nog beter, aan 'perspectivisme' (82). Dat is de term die ze gebruiken voor hun zoektocht naar het verleden: het is een onzichtbare wereld die ze via gesprekken met bewoners – lees: de blik van anderen – kunnen bewandelen of verbeeldend voor zich kunnen oproepen. Het perspectivisme impliceert 'door iemands ogen [...] kijken in het verleden' (120). 'Wij kunnen de werkelijkheid zelf niet kennen', stelt de schrijver, 'we zien haar altijd door de ogen en woorden van anderen, in een vertekenend perspectief.' (120) Je kan je 'slechts [...] bedienen van anderen, van hun perspectieven' (266). Een van de metaforen voor die andere wereld is de zee, 'waarnaar iedereen kijkt' (13). 'Vind je het lastig om mij te vatten?' krijgen wij via het perspectief van de zee zelf te lezen. 'Ik ben niet zomaar te pakken. [...] Ik ben die glimp van wat je even zag.' (15)

6.4. Slotopmerkingen

Ik eindig mijn bespreking van deze dimensie met twee opmerking(en). Ten eerste wijs ik op enkele relaties/ interacties tussen deze dimensie en de andere die ik reeds besproken heb of nog zal bespreken:

- De interactie tussen de *beweegreden* en de blik manifesteert zich het sterkst in de idee van het controlerende kijken, aangezien die een doelreis ter verificatie veronderstelt. De algemenere zoektocht naar inzicht of overzicht kan dan weer vooral met de panoramische (en, in minder mate, diepgaande) blik geassocieerd worden.

- De interactie met de *activiteit-passiviteitsdialectiek* krijgt vooral gestalte in de idee van de passieve waarneming, die hier aan het begin, in Mary Louise Pratts (1992) passieve 'seeing-man' benadrukt werd. De bespreking van deze dimensie heeft echter ook uitgewezen dat de blik meer actieve facetten heeft, getuige bijvoorbeeld de macht en het actieve overzicht die de panoramische blik veronderstelt.
- Van de *(im)mobiliteitsdialectiek* vermeldde ik hier al verscheidene interacties. Terwijl de particuliere blik vaak dynamiek impliceert en de panoramische blik (met bijvoorbeeld de kaart) raakt aan het stilstaan-bij-beweging, kan de verbeeldende blik geassocieerd worden met de stilstand-als-beweging. Van de diepgaande blik hebben we gezien dat die zowel een dynamische, onzichtbare wereld als een verhulde, stilstaande orde kan openbaren.
- Ook de *temporalisering* interageert vaak met de dimensie van de blik. Dat zagen we zopas nog in het voorbeeld van Peeters' *Kamer in Oostende* (2019) en eerder in Nootebooms *Allerzielen* (1998). Algemeen gesteld geldt dat de idee van de herinneringsplaats, en van het reizen naar plaatsen waar het verleden doorleeft of verloren gegaan is, samenhangt met de diepgaande en verbeeldende blik. De reiziger tracht op zulke momenten immers 'het onzichtbare, verborgen verleden' op die plaats te zien, en zo in gedachten terug te reizen naar het verloren verleden. Op andere momenten tracht de reiziger een panoramisch overzicht over zijn of haar verleden te verwerven.

  Naast het motief van de foto (die de particuliere blik op het verleden vastlegt) kan nog een andere vorm van interactie genoemd worden, die ik in deze dimensie slechts indirect besproken heb: de metafoor van de (particuliere) 'terugblik'. In sommige romans als Stephan Enters *Grip* (2011) en Willem Brakmans *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992) wordt die metafoor binnen de bredere thematisering van de blik meegenomen. Ook de figuur van Orpheus, zoals in de gedaante van de moderne Kasper, kan trouwens met het terugblikken verbonden worden.
- De interactie tussen de *buitenstaander* en de dimensie van de blik is complex te noemen. Enigszins vereenvoudigd zou je kunnen zeggen dat aan de ene kant de bewuste buitenstaander wat meer gelieerd is aan de panoramische blik, omdat die nadrukkelijk de idee van een (letterlijke of figuurlijke) afstand impliceert. Niet toevallig krijg je in een roman als Auke Hulsts *Zoeklicht op het gazon* (2018) een significante heuvelscène: vanuit 'een diepe behoefte alleen te zijn' (128) tracht de president(skandidaat) Richard Nixon op 'de top van de berg [...], de eenzaamste plek' (134) te ontsnappen aan zijn verderfelijke politieke collega's en de presidentiële 'zoeklichten' (135).

  De diepgaande blik is onder meer verbonden met de cultureel-epistemische buitenstaander – of beter, met zo'n outsider wiens epistemische spanning (ten dele) opgeheven wordt. Het in het vorige hoofdstuk besproken *De ingewijden* (Haasse 1957) illustreerde dat. Uit voorbeelden als *De goden moeten hun getal hebben* (Lampo 1969), *Een schitterend gebrek* (Japin 2003) en de *Metamorphoses* (Apuleius 2de eeuw) blijkt bovendien dat het (psychische of lichamelijke)

buitenstaanderschap de diepgaande blik kan vergemakkelijken.

De controlerende blik is sterk verbonden met de spanning tussen verbeelde en empirische kennis die ik in mijn bespreking van de buitenstaander toelichtte. De verbeeldende blik interageert dan weer vaak met de psychische buitenstaander.

Tot slot is het ook hier niet onbelangrijk te wijzen op een metafoor: die van het 'gezien worden' – vooral dan in de betekenis van het 'gewaardeerd worden'. We zien die metafoor onder meer aan het werk in romans als *De goede zoon* (Van Essen 2018) en *Een schitterend gebrek* (Japin 2003).

- Met echo's van de *maatschappelijke reflectie* ben ik dit hoofdstuk begonnen, en ik ga daar zo meteen dieper op in. Eerder wees ik al op de algemene blik van (de cultureel-epistemische) buitenstaander, die als lens voor maatschappelijke reflectie kan dienen. Een concretere band tussen beide dimensies zullen we zien bij het thema van het toerisme. De spanning tussen de oppervlakkige en diepgaande blik loopt immers min of meer gelijk met het (conceptuele) onderscheid tussen 'de toerist' en 'de reiziger'. Een roman als *Kus van lust, zaad van liefde* (Vanvugt 1972), waarvan we reeds zagen dat de reiziger aangemaand werd langer in Indië te verblijven en er aandachtiger rond te kijken, illustreerde dat al.
- De dimensie van de *literatuur*, tot slot, interageert eveneens op diverse manieren met de blik. De panoramische kaart zou je met wat goede wil als een vorm van 'literatuur' kunnen beschouwen. De panoramische blik kan echter ook, in zijn figuurlijke betekenis, schriftelijk vorm krijgen in een persoonlijk herinneringsverslag van de reiziger. Zoals *Door de naamloze vlakte* (Portocarero 1985) illustreerde, vertrekt de controlerende blik wel eens van tekstuele, literaire verwachtingen. De kunstzinnige kijk op de werkelijkheid impliceert dan weer een vorm van literaire mediëring, die ook op heel wat andere manieren gestalte kan krijgen.

Met mijn tweede kanttekening(en) keer ik terug naar het oculaircentrisme waarmee ik deze dimensie begonnen ben. In het spoor van heel wat onderzoekers van non-fictionele reisliteratuur meen ik dat de blik een prominente plaats inneemt binnen het genre van het imaginaire reisverhaal. Daarmee is evenwel niet gezegd dat andere zintuigen helemaal geen rol spelen in reisfictie – integendeel. De reiziger die zich door een bereisde werkelijkheid begeeft, percipieert en ervaart die realiteit uiteindelijk op allerlei manieren. Of, omgekeerd, die realiteit werkt op allerlei manieren op de reiziger in.

Het voor reisfictie misschien wel belangrijkste zintuig naast het kijken is het gehoor. Eerder, in mijn (im)mobiliteitshoofdstuk, wees ik reeds op de relevantie van de spanning tussen stilte en geluid – een relevantie die, in combinatie met deze dimensie, bijvoorbeeld ook blijkt uit een romantitel als *Licht en geluid* (Van Meenen 2016). Muziek wordt in niet weinig imaginaire reisverhalen verbonden met de openbaring van een onzichtbare, diepgaande of verbeelde werkelijkheid. Het is niet toevallig dat Kasper uit Lampo's *De goden moeten hun getal hebben* (1969) een concertpianist is, noch dat in het begin van

een reisroman als *Het meisje nam de tram* (Insingel 1983) ‘de jubel van een vrouwenstem (Brahms? Schumann?)’ op de radio, het meisje meteen ‘over hellingen [voert]’ en ‘doorheen het dal’ (5).

Ook andere zintuigen, zoals het ruiken en het voelen, kunnen aan bod komen in reisfictie. In Astrid Roemers *Lijken op liefde* (1997) wordt zelfs gesuggereerd dat de ogen, omdat ze ‘misleidend’ kunnen zijn, ‘minderwaardig [...] zijn vergeleken bij de andere zintuigen’ (116). ‘Wat wij met de ogen waarnemen’, stelt de vertelster,

> geeft ons geen informatie [...] om op te kunnen reageren; bovendien kan al wat leeft het zichtbare voorkomen camoufleren. [...] Als je een geluid hoort kan je, als je geconcentreerd luistert, weten of het van een zwaar voorwerp is of van een licht, of het haastig is of bedachtzaam, of het jouw richting opkomt of zich verwijdert, en zelfs de menselijke stem als puur geluid zou veel meer informatie bieden dan de woorden alleen die met die stem worden uitgesproken. Een geur is nog geraffineerder, want mens noch dier weet precies wanneer een bepaalde geur ergens tot een reukorgaan is doorgedrongen. [... De] geur [is] de subtielste verschijningsvorm van alles in de natuur: In Den Beginne Was Er Geur Want Gods Geest Zweefde Over De Wateren. (116-117)

Kortom, de lezer met een werkelijk diepgaande blik houdt bij de analyse van een reisroman best ook andere zintuigen dan het kijken in de gaten.

De blik

Algemeen:

- Blik = discursieve normativiteit
  - Letterlijke kijken van reizigers
  - Andere vormen van visualisering in tekst: personages, objecten (bv. kaart), ruimte en sfeer (bv. licht/donker, mist), vertelling en focalisatie (bv. perspectiefwisselingen)
  - Meer dan louter kijken cf. metaforen
- Interacties met andere dimensies, o.a.:
  - *Beweegreden*: controlerende blik + inzicht
  - *Activiteit/passiviteit*: passief kijken, maar actief panorama
  - *Stilstand/beweging*:
    - Particuliere blik ~ beweging
    - Panoramische blik ~ stilstaan-bij-beweging
    - Verbeeldende blik ~ stilstand-als-beweging
    - Diepgaande blik ~ vitalisering of verhulde orde
  - *Temporalisering*
    - Panoramische blik ~ overzicht verleden
    - Diepgaande en verbeeldende blik ~ herinneringsplaats
    - Motief foto en ‘terugblik’
  - *Buitenstaander*
    - Panoramische blik ~ bewuste buitenstaander
    - Diepgaande blik ~ culturele en epistemische opheffing + (lichamelijk, psychische...) buitenstaander als voordeel
    - Verbeeldende blik ~ psychische outsider
  - *Maatschappelijke reflectie*:
    - Reiziger als lens
    - Oppervlakkige vs. diepgaande blik ~ toerist vs. reiziger
  - *Literatuur*:
    - Panoramisch overzicht in teksten
    - Controlerende blik en literatuur
    - Kunstzinnige blik

Vier spanningen:

1. *Particuliere vs. panoramische blik*: *beperkte blik vs. (spatiaal en/of figuurlijk) overzicht*
   - Drie motieven
     - (Spatiale) Hoogtescènes:
       > Heuvelscènes (bv. *Nooit meer slapen*)
       > Voertuigen: i.h.b. vliegmachines (bv. *Het stenen bruidsbed*), maar o.a. ook bus (bv. *Liberty*)
       > Kosmische blik (bv. *Het volgende verhaal*)
       Cf. transhistorisch panorama in bv. *Het vloekhout*
       > Overig (bv. torens) + combinatie! (bv. *De lotgevallen*)
     - Kaart
       > zoektocht naar orde en houvast (bv. *Verloren zoon*)
       > onvolledige of fantastische kaart (bv. *Reis door loopgraven*)
       > als metafoor (bv. *Een schitterend gebrek*)
     - Verteller en focalisatie
       > alwetende en/of meervoudige focalisatie + reductie van reiziger tot gefocaliseerd object (bv. *Allerzielen*)
   - Ongewild gebrek aan panorama (cf. nevel) vs.
     - Belang particuliere panorama (bv. *Groente*)
     - Belang dynamiek van particuliere blik (bv. *Een avond in Amsterdam*)

2. *Oppervlakkige vs. diepgaande blik: oppervlakkig/uiterlijk vs. spatiale betreding 'geheime' ruimtes en figuurlijk doorzicht*
   - Stad: cf. architectuur: kelders, gevels... (bv. *De andere stad*)
   - Land: cf. binnenland (bv. *Jungle Pimpernel*)
   - Wereldbeeld: hoop (bv. *Einde van een reis*), gebrek aan diepgang (bv. *De koning komt*)...

   Opmerking: Voyeuristisch(-erotisch)e blik (bv. *De reis van de douanier naar Bentheim*)

3. *Verbeeldende vs. controlerende blik: ogen sluiten (verbeelding) vs. zelf waarnemen (empirische ervaring)*
   - Verbeeldende blik
     - ~ vaak met diepgaande blik (bv. *De goden moeten hun getal hebben*)
     - Ook bv. *De Boeddha achter de schutting*
   - Controlerende blik: bv. *Jacobi's tocht*

4. *Licht vs. donker: dag/nacht, zon, maan, sterren...*
   - Licht = helderheid, inzicht, ontmaskering (bv. *Een schitterend gebrek*)
     vs. duisternis = onwetendheid + duistere kennis + nuance (bv. *Een vreemde stam heeft mij geroofd*)
   - Licht = vitalisme/hoop/dynamiek vs. donker als wanhoop/pessimisme (bv. *De trein der traagheid*)
     - Spiritueel (bv. *Het dwaallicht*)
     - Schemer als tussenweg (bv. *Kruistocht der jongelingen*)
   - Licht = kunstzinnige blik (bv. *Kamer in Oostende*)

Dimensie 7
Maatschappelijke reflectie

7.1. Inleiding

In mijn vorige hoofdstukken heb ik reeds meermaals verwezen naar de zevende in de rij: de maatschappelijke reflectie. Algemeen gesteld vindt deze dimensie aansluiting bij de dialectiek tussen het microniveau van de reiziger en het macroniveau van de wereld die als een rode draad door dit proefschrift loopt. De maatschappelijke reflectie haakt grotendeels in op dat tweede niveau, al zal ook hier blijken dat het micro- en macroniveau in werkelijkheid nooit volledig los van elkaar kunnen beschouwd worden. Een andere achtergrond voor deze dimensie vinden we in mijn bespreking van de chronotopische en topografische reconstructie van de reis. In mijn reishoofdstuk maakte ik immers duidelijk dat het reizen een voortdurende opeenstapeling van nieuwe ruimtes/ settings omvatte. Daaruit volgt dat in een imaginair reisverhaal haast per definitie een rijke, veelzijdige macrowereld wordt opgebouwd. Het hoeft dus niet te verbazen dat imaginaire reisverhalen via het persoonlijke relaas van reizigers ook heel wat macro-thema's aanreiken waarover de lezer kan reflecteren.

Die vermelding van de lezer is essentieel. Hoewel je de maatschappelijke reflectie in erg brede zin met de algemene macrodimensie van een reisroman kan verbinden, heeft mijn zevende dimensie specifieker betrekking op de interactie tussen de tekstuele macrowereld aan de ene kant en de sociale realiteit van de lezer aan de andere. In dat opzicht sluit deze dimensie aan bij het sterk contextuele en cultuurhistorisch gerichte onderzoek zoals dat een constante vormde in mijn secundaire overzicht uit de inleiding. In primair opzicht kan je onder meer denken aan de (eveneens in de inleiding toegelichte) stroom utopisch-satirische reisfictie uit de verlichting: zulke verhalen lieten goed zien dat reisromans door hun inherente *worldbuilding*-capaciteiten uitstekende vehikels zijn voor reflectie over maatschappelijke kwesties en thema's. Gezien het belang van de maatschappelijke reflectie voor het genre zou je reisromans van nature 'urgent' kunnen noemen, al mag je aan dat begrip niet louter een

auteursgerichte betekenis toekennen.[677] Imaginaire reisverhalen kunnen ook indirect de sociale realiteit van de lezer belichten, en een reisroman hoeft niet nadrukkelijk geëngageerd te zijn of een expliciete satire op de maatschappij te omvatten om blijk te geven van maatschappelijke reflectie.

Die interactie tussen de tekst en de lezerswerkelijkheid kan doen denken aan mijn fictionaliteitshoofdstuk. Je zou kunnen vermoeden dat vooral bij meer mimetische reisverhalen, die in het secundaire, cultuurhistorische onderzoek centraal stonden en die gekenmerkt worden door een hoge graad van *accessibility*, de maatschappelijke dimensie geprononceerd aanwezig is. Dat klopt tot op zekere hoogte. Ik zal in wat volgt heel wat van zulke teksten belichten, en bijvoorbeeld de beeldvorming van landen in voornamelijk geografisch-realistische romans bespreken. Echter, zowel imaginaire reisverhalen uit de verlichting als bijvoorbeeld sciencefictionachtige reisteksten tonen dat in werelden die verder afstaan van de lezerswerkelijkheid eveneens maatschappelijke reflectie aanwezig kan zijn. Meer nog, bepaalde thema's die je met de extraliteraire praktijk van het reizen kan verbinden, zoals bijvoorbeeld het toerisme, kunnen even goed ook in meer fantastisch georiënteerde reisteksten opduiken.

Het is in dit hoofdstuk niet mijn bedoeling alle specifieke invullingen van de maatschappelijke reflectie in reisfictie exhaustief te beschrijven. Dat zou onmogelijk zijn, zeker vanuit literair-historisch oogpunt. Evenmin is het mijn bedoeling om (zoals heel wat secundaire studies doen) één specifiek aspect uit te lichten en, via uitgebreide theoretisch-methodologische kaders, diepgaand uit te werken – 'de naoorlogse Nederlandse reisfictie in postkoloniaal perspectief', 'het beeld van Europa in imaginaire reisverhalen na 1945'. Eerder wil ik in mijn overzicht enkele (groepen van) thema's en invullingen van de maatschappelijke reflectie, die in mijn corpus naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhalen aanwezig zijn, bondig voorstellen. Het gaat daarbij niet noodzakelijk om thema's die een directe link hebben met de extraliteraire praktijk van het reizen. Het spreekt echter voor zich dat ik bijvoorbeeld aandacht zal besteden aan reisprocessen als toerisme en migratie, waarover in het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhaal direct en indirect gereflecteerd wordt.

In de eerste paragraaf bespreek ik het beeld van andere landen (of culturen) dat in imaginaire reisverhalen geschetst kan worden. Het is een vorm van macroreflectie die in principe hand in hand gaat met de concrete andere maatschappelijke thema's die ik behandel. Die thema's belicht ik in een tweede paragraaf: politieke systemen en (be)sturing; (post)kolonialisme; migratie- en vluchtelingenproblematiek; oorlog en geweld; toerisme; kapitalisme, industrialisatie, technologie en ecologie; gender; en religie en determinisme.

Ik zal in mijn bespreking regelmatig teruggrijpen naar voorbeelden die ik eerder besprak. Hoe meer een reiziger zijn eindpunt nadert, hoe meer afgelegd terrein hij heeft om op terug te blikken. Daarbij komen ook eerdere dimensies, vaak in wat gewijzigde vorm, terug. Twee zou je daarbij de belangrijkste

[677] Vgl. in dat opzicht de definitie van 'urgente literatuur' zoals die voor de naoorlogse Nederlandse literatuur gebruikelijk is. Zoals Bart Vervaeck (2014, 88) aangeeft, wordt dat begrip 'door literatuurcritici en -wetenschappers [gebruikt]' voor de literatuur na het postmodernisme, die 'terug[keert] naar het directe, inhoudelijke engagement van romans die de sociale realiteit thematiseren', zoals 'het werk van auteurs als Arnon Grunberg, Tom Lanoye, Dimitri Verhulst en Joost Zwagerman'.

kunnen noemen. Ten eerste is er de buitenstaander, in het bijzonder de cultureel-epistemische outsider. In mijn bespreking daarvan liet ik reeds zien hoe reizigers die nieuwe werelden betreden, een directe of indirecte spreekbuis kunnen zijn voor maatschappelijke reflectie. Daarbij komt dat de idee van de vreemdeling raakt aan reizigertypes als de migrant en de toerist. Ook de bredere spanning tussen individu en gemeenschap, die het sterkst bij de buitenstaander tot uiting komt, zullen we in wat volgt terugzien. Ten tweede is er de activiteit-passiviteitsdialectiek. Algemeen gesteld houdt die dialectiek op macro-maatschappelijk niveau verband met machtsstructuren (die met persoonlijke verhoudingen kunnen interageren) en met de – vaak gebrekkige – *agency* van bepaalde sociale identiteiten (denk aan genderverhoudingen, raciale kwesties...).

Tot slot wil ik wijze op een rode draad in dit hoofdstuk: de idee van de grens. In mijn reishoofdstuk zagen we dat reizen en (de transgressie van) grenzen sterk met elkaar verweven zijn. In wat volgt zullen we de grens(overschrijding) op verschillende manieren tegenkomen. Er zijn niet alleen de politiek-geografische grenzen van landen (met, daarbij aansluitend, bijvoorbeeld nationalistische reflecties); het reisverhaal kan de spatiotemporele reistransgressie ook combineren met figuurlijke, maatschappelijke vormen van transgressie, zoals geweld. En dan zijn er nog reizigers die door toedoen van wereldlijke structuren op een of andere manier 'begrensd' zijn, maar die sociopolitieke restricties trachten te doorbreken.

7.2. Geografische (nationale) beeldvorming

Studies als Stephanie Schaefers *Unterwegs in der eigenen Fremde. Deutschlandreisen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2010) en Kai Mikkonens *Narrative Paths. African Travel in Fiction and Non-Fiction* (2015), die ik in de inleiding op dit proefschrift besprak,[678] lieten zien dat het interessant kan zijn je te richten op het beeld dat (imaginaire) reisverhalen schetsen van een bepaald land, een bepaalde cultuur of een geografische entiteit. In principe betreft het daarbij reisverhalen waarin geen sprake is van zogenaamde 'geografische divergentie': het gaat om teksten die de geografische werkelijkheid weerspiegelen.[679] Je kan die stelling echter enigszins nuanceren, iets waar ik later op terugkom.

Vanuit methodologisch oogpunt zou je wat deze 'geografische representatie' betreft kunnen teruggrijpen op de imagologie, 'een discipline binnen de vergelijkende literatuurwetenschap' die, in de breedste zin gedefinieerd, 'gericht is op de culturele constructie en literaire verbeelding van nationale karakters', van de culturele 'ander' en, in het verlengde daarvan, ook het 'zelf' (O'Sullivan 2015, 8 & 10). De studie van Schaefers maakt expliciet van dat kader gebruik. Vooral de relevantie van non-fictionele reisteksten is in imagologisch onderzoek niet onopgemerkt gebleven. 'Travel accounts',

[678] Zie voor beide studies, respectievelijk paragrafen 3.2.2 en 3.2.3.
[679] Zie in dat verband mijn hoofdstuk over fictionaliteit.

schrijft Andi Sâsâiac (2015, 29), 'are the literary works that carry imagological messages *par excellence*.' Albert Meier stelt in het lemma over 'travel writing' in Manfred Beller en Joep Leerssens (red.) *Imagology* (2007): 'As a rule, travel writing conveys knowledge that expands or transgresses native experience [...]. Descriptions of diverging worlds enable travel literature to supply the public with concepts of foreign environments.' (448)

In imagologische studies wordt zowel direct als indirect benadrukt dat het steeds gaat om een '*tekstueel* gepresenteerde beeldvorming van andere landen' (Urbaniak 2019, 9; mijn nadruk; vgl. Pratt 1992).[680] Dat impliceert dat een (reis)tekst bijvoorbeeld blijk kan geven van stereotiepe beelden (ethnotypes), die niet per se stroken met de realiteit – een kerntopic binnen de imagologie (vgl. Leerssen 2007, 27). Het is een caveat dat vanzelfsprekend ook voor het imaginaire reisverhaal van belang is, en dat nog versterkt wordt door wat ik eerder bij mijn bespreking van de (cultureel-epistemische) buitenstaander schreef: die kan bijvoorbeeld bepaalde stereotiepe verwachtingen van andere landen koesteren.

Dat betekent evenwel niet dat de geografische beeldvorming in reisteksten per definitie met stereotypiciteit dient verbonden te worden, noch dat ze uitsluitend tot stand komt op basis van reflecties of uitlatingen van de reiziger. Ook andere personages komen in een reistekst aan het woord, en zij kunnen een andere geografische blik werpen. Een roman kan eveneens op meer indirecte wijze, bijvoorbeeld via gebeurtenissen, handelingen van personages, een bepaald beeld van een land vormgeven. Bovendien kan de beeldvorming geproblematiseerd worden. Een 'oppervlakkig' beeld van een bepaald land kan tegenover 'diepgaande' kennis afgezet worden, of de idee van volwaardige kennis kan onmogelijk worden geacht. In dat opzicht impliceert de reconstructie van een bepaalde culturele representatie dus niet noodzakelijk een 'coherent' beeld.

Een eerste voorbeeld is Nelleke Noordervliets *Gigengacks reizen* (2014). In het boek bezoekt Mevrouw Gigengack landen als Argentinië, Suriname, Amerika en Ethiopië, waarover ze steevast op een eigenzinnige manier reflecteert. Terwijl dat eerste land geschetst wordt als het land van de (vaak vreugdevolle) 'overdrijving' – 'Een brede avenida is drie keer zo breed als in Europa, gouden oorringen groter en blinkender, make-up extravaganter, begraafplaatsen levendiger' (184) – wordt in Ethiopië voornamelijk 'een gebrek aan welvaart' (272) uitgelicht, met armoede, hongersnood ziekte en criminaliteit. Niet zelden vergroot zulke beeldvorming de afstand tussen de 'buitenstaander' (190) Gigengack – een ietwat karikaturale figuur – en het land in kwestie. Zo concludeert Gigengack ook in Argentinië: 'Ik kan over de weidse pampa's uitstaren wat ik wil, nooit vang ik de ziel.' (190)

Gigengack bezoekt nog andere landen, waaronder Amerika. In dit proefschrift kwamen al Amerikareizen aan bod als Anton Haakmans *Liberty* (1982), Connie Palmens *I.M.* (1998) en Marnix Gijsens *De vleespotten van Egypte* (1952). De Verenigde Staten worden in zulke romans wel vaker

[680] Volgens Mulder & Dera (2022, 49) wordt, zeker binnen de neerlandistiek, de eigenlijke 'tekstuele analyse' enigszins 'veronachtzaamd'.

beschreven als een land van *outsiders*, of verbonden met de traditionele visie op het (vrije) Amerika als mythische 'nieuwe wereld' (65).[681] Van die laatste blik vinden we bijvoorbeeld echo's terug in eerder genoemde teksten als Andreas Burniers *De reis naar Kíthira* (1976) en Hugo Claus' *Het verlangen* (1978). Ook Gijsens roman schetst de VS als een land dat 'gericht [is] op de toekomst' (151): dat komt door de aanwezigheid van het 'feminisme, matriarchaat en volstrekte gelijkheid der geslachten' (78) en het universitaire systeem waar een 'voortdurend, vertrouwelijk en Socratisch verband tussen den leraar en de leerlingen' heerst (151). Dat betekent niet dat het beeld van Amerika in de roman louter positief geconnoteerd wordt. Niet alleen stoort Robijns zich aan het feit dat Amerikaanse mannen 'de onderdanen' zijn 'van de *moms*, de *mammies*, de *sweet old ladies*' (166); hij vertelt bijvoorbeeld ook dat het land gekenmerkt wordt door een 'bonte Babel van godsdiensten' (152), waarbij 'heel het godsdienstig leven [...] een inspanning [was] om een pragmatisch conformisme in te schakelen in het kader van een theologische belijdenis' (153). Andreas, nochtans uitgroeiend tot een Amerikanofiel, stelt dan weer dat in het land 'alles [...] werd ingegeven door een zucht naar een machtspositie', via 'politiek', 'handelsgeest' of 'genie' (163).

In Cees Nootebooms *Mokusei!* (1982) wordt bij monde van de Japanreiziger Arnold Pessers en de personages die hij ontmoet, gesproken over 'twee Japans' (14). Het ene is 'een idee omtrent Japan' (18) dat vele westerlingen hebben, omdat ze bijvoorbeeld 'een boek van Tanizaki gelezen hebben' (14). Dat beeld heeft 'altijd met een zekere vorm van ascese of zuiverheid [...] te maken' (18). Ze menen dat 'Japanners erin geslaagd zijn hun erfenis zuiverder te bewaren, als in een soort reinculture': 'De *zuivere* schoonheid van de kalligrafie. De pure esthethiek van het bloemschikken, van het eten, van het dagelijks leven.' (18) Naast dat 'spirituele Japan' (15) is er echter ook een ander Japan, waarvoor buitenlanders hun ogen sluiten maar dat gekarakteriseerd wordt door 'de vulgariteit waar driekwart van het leven nu eenmaal uit bestaat' (14). Het wordt bijvoorbeeld zichtbaar in Tokio, 'een geestelijke achterbuurt van mislukte imitaties' en 'mechanische vulgariteit (58-59). Het 'keizerlijk paleis' (15) wordt door sommige buitenlanders gezien als een vorm van 'pure, heilige traditie' (16) waar je 'met oeroude tijden in verbinding' staat (16), maar is eveneens een symbool van het feit dat Japanners 'ziek' zijn 'van gehoorzaamheid' (16). Arnold komt op zijn reizen in aanraking met dat dubbele Japan. Hij wordt immers verliefd op de Japanse Satoko: zij is 'een volmaakt model' (44) die een spirituele schoonheid aan 'het raadsel, het onaangenaakbare' (59) koppelt. Wanneer hun relatie eindigt, wordt Arnold evenwel met 'het "andere" Japan' (58) geconfronteerd.

[681] Vgl. wat dit progressieve beeld op Amerika betreft, Alfons Lammers' studie *Uncle Sam en Jan Salie. Hoe Nederland Amerika ontdekte* (1989). De *American Dream* wordt in heel wat reisverhalen echter ook geproblematiseerd en genuanceerd – bijvoorbeeld omdat personages, zoals in Claus' *Het verlangen*, ontnuchterd terugkeren. Al in Hendrik Consciences *Het goudland* (1862), waarin enkele Vlamingen zich tevergeefs laten verleiden om in de goudmijnen van Californië letterlijk het grote geluk op te gaan delven, wordt over het 'vermaledijd land van Californië' (28) gesproken, en wordt geconcludeerd 'dat men de fortuin niet in verre landen heeft achterna te lopen' (342).

In Hella Haasses *De ingewijden* (1957) wordt Griekenland in eerste instantie, vanuit het perspectief van het Amerikaanse gezin Manning, geschetst als een minder geciviliseerd land waar traditie hoog in het vaandel wordt gedragen. Wanneer Jessica door het landschap trekt, merkt ze dat 'de haast en onrust van de Amerikaanse stad' alsook 'de overrijpheid en gecompliceerdheid van het leven in Parijs' (26) in het land niet aanwezig zijn. Haar moeder stelt, negatiever, dat 'het land [...] bevolkt [scheen] met varkenshoeders en in donkere lappen gewikkelde boerinnen' (10): ze mist 'een minimum aan comfort' (31). De Griekse Niko bekritiseert een dergelijke al te simplistische beeldvorming – 'Hoe ziet de wereld ons? Een handvol achterlijke boeren en herders op het platteland. [...] Wat weten jullie van de Grieken van vandaag de dag?' (57) Tegelijkertijd wordt in zijn vertelling eveneens het belang van 'traditie en gevestigde waarden' voor het 'Grieks-zijn' belicht met, daarbij aansluitend, de aandacht voor het 'nationaal besef' (73). Zo komt Niko op zijn reizen in contact met de 'Jeugdbeweging', een groep jonge 'nationalisten' (123) die zich 'verdienstelijk maken voor [hun] land' (121), en ook Niko wilde 'niets liever [...] dan juist dat' (121). De Griek sluit zich eveneens aan bij de communistische beweging van Iannulis, die strijdt voor 'de oude orde' (67) maar voor een ander 'Hellas' (64)[682] Een dergelijke veelheid aan perspectieven suggereert een 'ondoorgrondelijke Griekse situatie' (66), waar niet alleen Haasses reizigers maar ook de lezer mee geconfronteerd worden.

Een veelheid aan perspectieven vinden we ook in Aya Zikkens *Hut 277* (1962), waarin de idee van de beeldvorming op bijzonder eigenzinnige wijze gestalte krijgt. De protagoniste-schrijfster reist voor de eerste keer met de boot naar Israël, een voor haar 'totaal onbekend land' (24). Als 'vreemdelinge'-buitenstaander (9) treedt ze in gesprek met haar hutgenoten, die in het verleden naar Israël geëmigreerd zijn of na een eerdere reis beslist hebben er zich definitief te vestigen.[683] Ze zijn vanuit allerlei plaatsen afkomstig: Indonesië (Rosa), de Verenigde Staten (Ruth), Engeland (Judith), Duitsland (Deborah) en Yemen (Shulamith en Shoshanah). Dat past bij het beeld van Israël dat direct en indirect in hun verhalen naar voren komt. Israël wordt geschetst als 'een land met mensen die daar samengekomen zijn vanuit alle hoeken van de aarde' (25). Dat betekent ook dat er geen eenduidig beeld van Isräel kan worden geschetst. 'Stel één vraag', zegt Rosa, 'en je krijgt er duizend antwoorden op.' (25) Deborah wijst in dat opzicht op de Israëlische kiboetsen (nederzettingen) van het land. 'Ga nooit naar één kiboets en denk dan dat je het wel weet', vertelt ze de schrijfster. 'Er zijn er zoveel. Ze hebben verschillende idealen, verschillende politieke en godsdienstige overtuigingen, ze zijn verschillend ingericht en in elke kiboets heersen weer andere regels.' (68) 'Als ik in Israël aan land ga', stelt de schrijfster,

> dan zal dat zijn met het besef dat de Israëlische staat misschien niet veel meer dan 22.000 vierkante kilometer beslaat maar binnen haar grenzen alle mogelijkheden besloten houdt die er te vinden zijn op de hele aardbol, van oost naar west en van noord naar zuid. (68)

[682] Dat 'kiezen van nu eens *dit*, dan weer *dat*' (41) sluit aan bij de bredere thematische spanning in het boek tussen (ongebonden) vrijheid en (traditionele/nationale/gemeenschappelijke) geborgenheid die ik eerder al belichtte.
[683] Vgl. in dit verband de idee van de terugkeerreis, die ik bij mijn temporaliseringsdimensie besprak.

Over de vrouwen en hun verhalen concludeert ze: ‘Samen waren zij voor mij Israël: een waarheid die men wel kan zoeken maar nooit geheel vinden.’ (12)

Er zijn twee opmerkingen van belang bij voorgaande uiteenzetting. Ten eerste hoeft het geografisch beeld dat een roman schetst niet noodzakelijk betrekking te hebben op een bepaald land. Bij een roman als Koen Peeters’ *Kamer in Oostende* (2019) zou je bijvoorbeeld het beeld van Oostende kunnen reconstrueren. De stad wordt er enerzijds historisch geschetst als zijnde getekend door de Tweede Wereldoorlog én ‘mondaine hotelscènes’ (45) van illustere (literaire/kunstzinnige) figuren. Anderzijds wordt het beeld van Oostende ook inherent vervlochten met het beeld van de zee. Als ‘charmante terminus’ (124) is de stad een plaats waar in het heden mensen ‘kunnen ontsnappen’ om ‘opnieuw’ te ‘beginnen, met rugdekking van de zee’ (147). In Tom Lanoyes *Alles moet weg* (1988) wordt dan weer gewezen op de bekrompenheid van het Vlaamse platteland, waar het volgens de protagonist Tony ‘te benepen’ (263) is. Er is bovendien sprake van racisme en Vlaams-nationalisme. Dat wordt duidelijk wanneer Tony op een bruiloft belandt: een van de gasten is een oud-koloniaal die nog in ‘de Kongo’ (72) gewerkt heeft – ‘Die makakken waren al lang weer in de rimboe verdwenen.’ (74) Ter ere van de ‘Nationale Strijdkrachten, die de negers eens goed op hun kloten [zullen] geven’ (74), heffen de aanwezige gasten vol trots De Vlaamse Leeuw aan.

In Kamiel Vanholes *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002) staat Europa centraal en wordt nadrukkelijk getracht het nationale te overstijgen. Zoals eerder beschreven, zijn in dat boek allerlei figuren uitgenodigd ‘uit verschillende landen van de Raad van Europa’ (30) en uit ‘alle mogelijke beroepscategorieën’ (30) om samen een treinreis door Europa te ondernemen. De reis moet ‘bewijzen dat Europa een realiteit is’ (30); onderweg zullen de reizigers dan ook over (de ‘eenmaking’ (52) van) Europa en haar toekomst reflecteren.[684] ‘Denk erom’, wordt tegen de reizigers gezegd, ‘niet alleen vertegenwóórdigen jullie landen, jullie zijn zelf honderd kleine territoria.’ (31) Die opzet suggereert reeds de spanning tussen het versplinterde nationale en het eengemaakte supranationale niveau, een spanning die onvermijdelijk met de idee van Europa verbonden is. Deelnemers van de reis beschrijven Europa dan ook niet alleen op unitaire wijze – met een ‘joods-christelijke *Leitkultur* (71), een ‘eengemaakte markt’ (83) en een ‘razendsnelle communicatie waardoor alle steden en machtscentra [...] met elkaar verbonden zijn geraakt’ (83) – maar ook als een divers amalgaam, bestaande uit ‘zeer veel onderling verschillende culturen’ (39) en met een geschiedkundig ‘slagveld’ (82). De geschiedenis van Europa is er een waarbij (nationale) volkeren en landen veelvuldig met elkaar oorlog voerden.[685]

De spanning tussen (begrensde) eenheid en diversiteit wordt ook zichtbaar gemaakt door de komst van de immigrant René. Als vreemdeling vertegenwoordigt hij naar eigen zeggen ‘een vraag aan de groep [...]: is Europa een gesloten instelling of niet?’ (69) Het is in dat opzicht veelzeggend te noemen

[684] De reis in de roman is gebaseerd op een werkelijke treinreis van Lissabon naar Berlijn die Vanhole aan het begin van de 20ste eeuw samen met een honderdtal andere Europese schrijvers ondernam (Gerits 2003).
[685] Vgl. wat het beeld van Europa in de (Nederlandtalige) literatuur betreft, tevens Missinne (2011).

dat René behoort tot een socioculturele groep die niét uitgenodigd was op de treinreis. Heel wat Europeanen vrezen dan ook (paradoxaal genoeg) dat de toekomst van Europa sterk met migratie verweven is. Een van de deelnemers stelt dat René 'onze toekomst [is. ...] Hij heeft onze trein al ingepalmd en nu komt hij ook nog 's onze vrouwen én onze jobs inpikken' (144). Het beeld van zoiets als Europa veronderstelt uiteindelijk ook het bestaan van iets wat niét Europa is. *O heer, waar zijn uw zijstraten?* combineert zo het beeld van de buitenstaander op het continent, de veelzijdige visies die Europeanen er zelf over hebben en de Europese visie op de vreemdeling die 'niet' Europees is.

Een tweede opmerking sluit aan bij die meervoudige representatie. Ik heb in mijn uiteenzetting misschien doen uitschijnen dat de geografische beeldvorming uitsluitend betrekking heeft op de wereld die personages bereizen, maar dat is uiteraard niet het geval. Ook de oorspronkelijke wereld van de reiziger kan de geografische realiteit van de lezer echoën. Zeker als er sprake is van wat ik sterk dyadische verhalen genoemd heb, dan wordt daarbij een (enigszins satirische) tekstuele spanning gegenereerd tussen (het beeld van) de twee werelden. Om die reden hoeft geografische beeldvorming niet beperkt te blijven tot verhalen zonder geografische divergentie. In mijn bespreking van de blik zagen we al hoe in een maanreisverhaal als Lucianus' *Ikaromenippos* (2de eeuw) de reiziger letterlijk en figuurlijk kritisch terugblikt op het leven op aarde; ook in imaginaire reisverhalen uit de verlichting komt vaak het beeld van een utopisch-satirische beschaving te staan tegenover het Europese vasteland.

Als in *Kus van lust, zaad van liefde* (Vanvugt 1972) de Amerikaanse Jane naar Indië reist, dan wordt in het boek niet louter een beeld geschetst van Indië, dat met zijn 'weidse bergland' een 'sprookje[s]'-achtige indruk nalaat (87), maar ook van het westerse Amerika, 'een samenleving uitsluitend bezig met werken, bezit vergaren, ontevreden blijven en leven zonder zinvolle samenhang' (95). In Gijsens Amerikareis wordt het beeld van de Verenigde Staten als 'matriarchaat' afgezet tegen het Europese 'patriarchaat' (165). En in P.F. Thomése *Het bamischandaal* (2012) wordt het (stereotiepe) beeld van China – met illegale gokkantoren en een gebrek aan bami – geplaatst naast het even vertrouwde en exotische Tilburg.

Die laatste twee voorbeelden laten zien dat in Nederlandstalige imaginaire reisverhalen het beeld van de oorspronkelijke wereld niet zelden een zogenaamd 'auto-image' is, een beeld van de 'eigen' Europese/Nederlandse/Vlaamse cultuur (Urbaniak 2019, 9). Al in de openingspagina's van Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) lezen we bij monde van Nummedal dat Nederland een 'klein land' is met landschapsgewijs uitsluitend 'moerassen, modder en klei' (14), zodat 'je nergens vaste rots onder je voeten hebt' (18). Dat maakt het niet alleen voor geologen oninteressant; het creëert volgens Nummedal ook een kleingeestige mentaliteit, die 'de grote problemen' (19) negeert. Het is dus extra significant te noemen dat Issendorf naar Noorwegen is afgereisd met als doel in de eerste plaats grootste daden te verrichten.

Aansluitend bij die laatste kanttekeningen en als overgang naar de volgende paragraaf, bespreek ik nog een laatste voorbeeld: Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016). In het boek kan niet alleen

de geografische beeldvorming bestudeerd worden, maar speelt ook de politieke idee van het nationalisme een belangrijke rol – een gegeven dat we eveneens bij Haasses *De ingewijden* (1957) en Vanholes *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002) zagen. In de roman onderneemt de Nederlander Alco van Puffelen een queeste door Vlaanderen, om in het spoor van zijn verre voorvader de Verenigde Nederlanden weer te verenigen. Alco centraliseert in zijn eigen beeldvorming de idee van een eenheid, 'de gelijkvormigheid' (62) tussen Vlaanderen en Nederland. Grenzen worden daarbij tenietgedaan. 'Ik denk', stelt hij, 'dat God weinig met grenzen te doen heeft. Dat is iets van ons, de mens.' (88) Hij meent onder meer dat er 'architectonisch' heel wat 'parallellen te trekken [vallen]' (103) – de Vlaamse 'trapgevels en herenhuizen zijn aan beide zijden van die vervloekte grens te vinden, evenals het verplichte stadhuis en de hoog oprijzende kerktoren' (103) –; hij wijst op het 'gedeeld verleden' (279) van beide naties; en hij benadrukt dat 'de Vlaming en de Nederlander [...] de taal [delen], van verdelen mag geen sprake zijn' (277).

Hoewel de roman op die manier het artificiële karakter van politieke grenzen aankaart, wordt Alco's queeste ook op allerlei manieren geproblematiseerd. De Nederlander meent weliswaar dat zijn 'Grootneerlandisme' allesbehalve gelijkt op het 'nationaalsocialisme', omdat bij die laatste politieke stroming sprake is van 'een grens tussen ons en hen' (155). Via zijn queeste wordt echter indirect het uitsluitings- en begrenzingsprincipe zichtbaar dat inherent is aan iedere vorm van nationalisme. Frans-Vlaanderen, bijvoorbeeld, vindt Alco maar niets, en hij wil er in ieder geval het 'Frans [...] zorgvuldig wegbonjouren' (345). Illustratief in dat opzicht zijn de vele landkaartjes die de Nederlandse Don Quixote tijdens zijn tocht tekent en die zijn nieuwe (zo je wil oude) Verenigde Nederlanden visualiseren.[686] Wanneer Alco halt houdt aan de kust en in het zand een kaart van de Nederlanden tekent, benadrukt hij tegenover Stan dat hij af wil van de grens tussen Vlaanderen en Nederland en 'het wij-zij-denken' (333). Tegelijkertijd trekt hij talloze nieuwe grenzen waarbij bijvoorbeeld bestaande provincies worden samengevoegd of gescheiden. 'Zo zal het geschieden', zegt hij, en wanneer Stan vraagt 'wie' dat bepaalt, is het antwoord: 'Ik.' (334)

Problematisch voor Alco's queeste is ook dat er, niettegenstaande zijn eenheidsdenken, in werkelijkheid wel wat verschillen zijn tussen Vlaanderen en Nederland. Zo is Vlaanderen 'in hoofdzaak katholiek' (150) terwijl Nederland protestants is. Nederland is het 'land van regeltjes', terwijl België door 'ontregelingen' (234) wordt gekenmerkt. En het gedeelde verleden is relatief te noemen: 'Jullie Belgen legden door de hele wereld spoorrails aan, terwijl wij Hollanders nog onze gouden geschiedenis koesterden en bezig waren met economisch geknoei in de marge.' (310) Bovenal wordt de eenheid van de taal geproblematiseerd. Er zijn immers allerlei linguïstische verschillen tussen de Vlaamse dialecten en het Nederlands-Nederlands – 'friet' tegenover 'patat met mayo' (61), 'pinkes' tegenover 'vaasjes' (66)... Alco probeert zulke verschillen wel goed te praten – 'Alleen de vereniging kan onze taal reden. Met taal bedoel ik niet slechts het gestandaardiseerde Nederlands. Ik doel ook op de dialecten die

[686] Ze sluiten aan bij de 'ingelijste kaart van de Habsburgse Nederlanden' (12) die Alco aan het begin van de roman te Amsterdam aantreft.

schatten behelzen die wij gaandeweg vergeten' (277). Maar uiteindelijk versterken zulke uitlatingen veeleer de conclusie dat een eenduidig, coherent, 'nationaal' beeld betwistbaarder is dan je op het eerste gezicht zou denken.

7.3. Concrete thema's

7.3.1. Politieke (denk)systemen en (be)sturing

In de vorige paragraaf werd reeds duidelijk dat imaginaire reisverhalen over allerlei politieke aangelegenheden kunnen reflecteren. Je zou de politieke dimensie van reisverhalen op uiteenlopende manieren kunnen verkennen, waarbij je bijvoorbeeld zowel rekening houdt met expliciete beschouwingen als meer impliciete vormen van ideologie. In *Radicals on the Road. The Politics of English Travel Writing in the 1930s* (2001) richt Bernard Schweizer zich op die expliciete en impliciete vormen van ideologie. Hij laat zien hoe reisteksten uit het interbellum van Evelyn Waugh, George Orwell, Graham Greene en Rebecca West 'reflect contemporary historical developments' en 'were shaped by their respective ideological positions' (5). Bij Orwell wordt het reizen bijvoorbeeld een vorm van 'social exploration' (21), waarbij hij ontsnapt aan zijn 'middle-class milieu to experience life in underprivileged contexts' (18), terwijl uit Waugh's reisboeken 'straightforward conservatism' (37) spreekt.

Voor het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhaal wil ik me in de eerste plaats richten op meer expliciete vormen van politieke reflectie: directe referenties aan concrete politieke regimes; de aanwezigheid van politieke (denk)systemen; de concrete behandeling van politieke thema's. Algemeen gesteld gaat het daarbij steeds over machtsverhoudingen, waardoor dit thema direct aansluit bij de generische activiteit-passiviteitsdialectiek. In literair-historisch opzicht kan je voor die politieke dimensie opnieuw denken aan de utopisch-satirische reisfictie uit de verlichting. In zulke verhalen vinden we vaak nadrukkelijk beschouwingen over politiek bestuur en politieke besluitvorming. Dat is zeker zo in de 18de-eeuwse reisverhalen van de Nederlander Gerrit Paape, bijvoorbeeld *Reize door het Aapenland* (1788) en *De Bataafsche Republiek* (1798). In beide reisverhalen gaat Paape aan de slag met het conflict tussen de orangisten en de patriotten, dat de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden aan het einde van de 18de eeuw verscheurde. In algemenere termen wordt ook gereflecteerd over (democratisch, rationeel) bestuur, over politieke corruptie en hypocrisie, en zelfs over de weinig productieve vergadercultuur.

In combinatie met de beeldvorming uit de vorige paragraaf kan een reisroman refereren aan bepaalde politieke regimes. In Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987) wordt expliciet verwezen naar het politieke beleid van Mohammed Zia Ul-Haq, dat niet alleen getuigt van 'islamisering' (85)

maar ook van ‘pro-Amerikanisme’ (85) en autoritaire ‘corrupt[ie]’ (87). Enkele Pakistani die Harry en Isabelle ontmoeten, leveren op dat beleid ook de nodige kritiek. In Kader Abdolahs *Portretten en een oude droom* (2003) wordt veelvuldig verwezen naar het Zuid-Afrikaanse apartheidsregime en de bevrijding door Nelson Mandela. En in dit proefschrift zagen we eerder al hoe in Margaretha Fergusons *Angst op Java* (1991) verwijzingen naar het onderdrukkende Soeharto-regime zitten.[687]

In de vorige paragraaf zagen we hoe reisromans het nationalisme kunnen thematiseren. Nog andere politieke -ismen kunnen echter opduiken: het socialisme en communisme bijvoorbeeld. Neem Andreas Burniers reisroman *De reis naar Kíthira* (1976). Zoals gezegd volgen we in dat verhaal de reis van de halfgod Trophonios van het ‘oosten’ naar het ‘westen’. Trophonios doet dat op bevel van de ‘Godin I’. Zij wil ‘de totale ondergang van deze aarde [...] voorkomen’ (27), en verlangt dat Trophonios op zijn reis ‘mensen’ zal ‘inspireren’ (27), met zijn ‘gedachten’ de ‘kiemen [zal leggen] voor de toekomst’ (27). Concreter kant ze zich tegen de ‘staatsbureaucratieën die in alle gemeenschappen, in oost en west, zich uitbreiden als kankergezwellen en die de mensheid voorgoed dreigen te verstikken’ (27).[688]

De idee van de dictatoriale staatsbureaucratie krijgt gestalte in het communistische/socialistische China en Rusland, die haltes vormen op Trophonios’ tocht. In China heerst de keizer ‘Kat Kalender’, die een verpersoonlijking lijkt van Mao Zedong. De keizer verlangt van zijn volk dat ‘het in alles zijn wil doet, als het zich ik-loos, gedachteloos, gevoelloos en willoos schaart achter zijn Wil, voegt naar zijn Gevoelens en denkt volgens zijn Gedachten’ (46). Hij doet aan ‘hersenspoelen’ (46) en wil ‘het enorme Chinese volk tot één mens met miljoenen lijven [samenbundelen], wier ikken zouden zijn opgenomen in zijn ene, machtige Ik’ (46-47). Hij laat ze bijvoorbeeld ‘precies dezelfde kleding dragen’, laat ze samen in ‘slaapzalen’ (47) slapen en dwingt ze iedere dag ‘één spreuk’ van een scheurkalender ‘uit het hoofd’ te ‘leren en reciteren’ (48). In de ‘Russische terreurstaat’ (74) heerst dan weer ‘de Opperste Sovjet’ (62), die onder het motto ‘alle eigendom is van de staat’ (75) het bezit van burgers afneemt, die revolutionaire jongeren in zijn ‘strafkampen’ (66) heropvoedt, en die in het algemeen ‘niet van eenlingen’ (73) houdt.

Zoals de citaten duidelijk maken, creëert de roman een spanning tussen de gemeenschap – de ‘collectieve almacht’ (27), de ‘massificatie’ (51), het ‘eenheidsdenken’ (55) – en het individu – de ‘eenling’ (27), de ‘niet gelijkgeschakelde vreemdeling’ (55). Behalve bij de activiteit-passiviteitsdialectiek sluit die spanning aan bij mijn dimensie van de buitenstaander. Trophonios zou je kunnen zien als de bewuste buitenstaander die zich kant tegen de massa. Dat outsiderschap wordt treffend spatiaal geïllustreerd in de China-scène: Trophonios bevindt zich daar namelijk lange tijd buiten de Chinese muur, de grens die ‘nodig’ is ‘om ieder contact met de buitenwereld af te snijden, of althans tot een minimum te beperken’ (51-52). Hij ontmoet er ‘Frans K.’ – een referentie aan Franz Kafka, die

[687] Op de romans van Abdolah en Ferguson kom ik later in dit hoofdstuk nog terug.
[688] De antipool van Godin I, Godin A, kan die ‘wurggreep van de Staat op de individuele burgers’ (27) wel smaken, en probeert Trophonius tegen te werken.

het korte verhaal 'Beim Bau der Chinesischen Mauer' (1930) schreef. Die fungeert als een soort gidsfiguur, een 'wegwijzer'(43), en vertelt Trophonios over Kalenders politiek. Enkel als die laatste zelf een 'muur van zwijgen' (57) optrekt en zich overgeeft aan de staatsideologie, kunnen ze het land binnen geraken.

Niet onbelangrijk is dat Burnier niet alleen aan het socialisme/communisme refereert, maar ook aan het kapitalisme – een politiek-economisch systeem dat ideologisch gerelateerd is aan het liberalisme. In eerdere besprekingen zagen we zo'n spanning tussen communisme en kapitalisme bijvoorbeeld ook in Jozef Versou's *Nieuwe reis naar Utopia* (1946). Trophonios komt met dat industriële kapitalisme en liberalisme in Duitsland in contact. Hij gaat in de stad Neurenberg als 'gastarbeider' (97) in een Mercedesfabriek werken. In tegenstelling tot wat in China en Rusland het geval is, is de mens er vrijer. Toch krijgt het kapitalisme ook een negatievere bijklank. Niet alleen is diegene die 'vrij' is 'om te eten', ook 'vrij om te creperen' (76); in combinatie met industrialisatie leidt het kapitalisme vaak tot een letterlijke én figuurlijke vorm van individuloze machinaliteit, waarbij mensen vaak toch weer passief zijn. In fabrieken voeren arbeiders bijvoorbeeld op commando iedere dag precies dezelfde beweging uit.[689] Niet toevallig willen de fabriekswerkers bij Burnier 'af en toe [...] onderling van taak [ruilen], omdat het anders te eentonig werd' (87-88).

Ik kom in het luikje 'economie' terug op industrialisatie en de economische dimensie van het kapitalisme, maar vermeld hier nog twee teksten waarin (reflecties over) politieke macht en industriële/kapitalistische machinaliteit hand in hand gaan. In Leon de Winters *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978) zagen we dat de werkloze protagonist Dürer zich stoorde aan de 'belachelijke eentonigheid' (53) van de stad waar hij woonde, en de 'huiveringwekkende monotonie' (28) en 'leegte' (79) die zowel zijn eigen leven kenmerkten als dat van zijn ouders, 'mechanische' (12) fabrieksarbeiders. De 'verstikkende' en 'nietszeggend[e]' (71) aard van de wereld wordt echter niet alleen versterkt door het 'gedachteloze vermaak' (71) dat op televisie verschijnt, maar ook door 'het machtsmisbruik' van politici, 'de polarisatie en depolarisatie van de politieke partijen, de banaal gehanteerde en tot hun tegengestelde omgevormde verworvenheden van de wereld' (71). Op zijn reis ontmoet Dürer onder meer de Duitser Herwig Jungmann, die betrokken was bij studentenrevoluties eind jaren 60 – een 'opstand tegen de passiviteit' (154). Herwig meent dat ook vandaag de samenleving

> onverstoord doorging met het kiezen van kleinburgerlijke, incompetente afgevaardigden, met het stichten van vergiftigende industrieën, met het in stand houden van waanzinnige bewapeningswedslopen en met de geestelijke en lichamelijke uitbuiting door mensonwaardige woon- en werkomstandigheden. (156)

Dürer beseft dat de persoonlijkheid van de mens niet los kan worden gezien van de 'politieke context' (171). 'De politiek', stelt hij, is 'oppermachtig' en heeft mensen 'veroordeeld tot blinde objecten' (172).

[689] Deze machinale arbeid sluit aan bij de beweging-zonder/als-stilstand die ik in mijn (im)mobiliteitshoofdstuk besprak.

Dürer, die alsmaar pessimistischer wordt, gelooft aanvankelijk nog dat een remedie mogelijk is. Om die reden schrijft hij in zijn notitieboek 'over de politiek om de politiek te vernietigen' (172).

De idee van het machinale kapitalistisme wordt het verst doorgedreven in Frans Buyens' dystopische tijdreisverhaal *Na ons de monsters* (1957).[690] Na een invriesexperiment in 1956 ontwaakt de protagonist Hoera Boera stomverbaasd 69 jaar later. De aarde blijkt na een grootschalige atoomoorlog volledig verwoest te zijn. Die werd ten tijde van de Koude Oorlog preventief gevoerd door westerse kapitalisten vanwege de dreiging van het communisme, 'het meest ontaarde materialisme dat ooit in de geschiedenis is ontstaan en is kunnen voortwoekeren' (21). Hele steden en volkeren werden daarbij weggevaagd, en dus leven de meeste overgebleven mensen in een ondergrondse stad. De wereld wordt dictatoriaal geleid door 'de Opperste Leiders' (128): ze noemen het een bestuursvorm van 'onbetwiste suprematie' (129) die 'alle nutteloze twisten om de macht' (128) onmogelijk maakt en bijgevolg 'onverbreekbare vrede' (60) creëert.

De 'Ondergrond-Wereld' (26), waar Hoera Boera (passief) wordt rondgeleid, is veelzeggend 'ingesteld' op een ordelijk, efficiënt 'éénrichtingssysteem' (26). Het verkeer wordt gedwongen om dezelfde kant op te rijden, en voor voetgangers is het 'onmogelijk om te blijven staan. [...] De mensen liepen gestaag achter elkaar, zonder ooit de pas in te houden, zonder ooit te versnellen' (31). Dat illustreert de lineaire dimensie van het kapitalistische systeem, waarin alles voortdurend gericht is op dynamische vooruitgang en winst. Er heerst een eenzijdige ideologie, die ook zichtbaar wordt in het feit dat alle muren en pleinen 'egaal' (31) zijn. De enige uitzondering zijn de vele kapitalistische spreuken én reclameslogans, die net als de straten de mensen in de juiste (denk)richting moeten sturen: 'Begeer alleen wat u nog niet toebehoort' (31); 'De masseerborstels OQ bevorderen de gemakzucht' (31); enzovoort. Dat via die politiek-economische sturing 'robotten' met 'éénzelfde wil' (44) worden gecreëerd, wordt het sterkst benadrukt wanneer Hoera Boera op een van satellietplaneten rond de aarde het 'Modelleninstituut' (61) bezoekt. Daar worden mensen letterlijk 'robots' en wordt 'volkomen gedachtenloosheid' (59-60) geprogrammeerd . Hoera Boera wordt door het politieke bestuur van de maatschappij als een gevaarlijke buitenstaander beschouwd. Om die reden wordt hij gevangengezet in een 'Neutraliseringskamp' (171), dat zijn individualiteit, zijn afstand tot de toekomstmaatschappij, volledig dient te nivelleren.

Het spreekt voor zich dat we politieke machtsuitoefening niet altijd in dergelijke extreme (communistische, kapitalistische, dystopische) termen aantreffen. Een gematigder voorbeeld is Koen Peeters' en Kamiel Vanholes *Bellevue/Schoonzicht* (1997). De 'rapporteurs' (5) Robert en Philippe worden door politieke regenten op pad gestuurd om in de stad Brussel de taal van bedrijfsnamen, van het 'industriële erfgoed' (68) te noteren en te inventariseren. Die opdracht krijgt een sterke communautaire bijklank: niet alleen is Robert een Vlaming en Philippe een Waal; de opdracht kadert ook in een politieke denkoefening over 'de splitsing van het land' (67) waarbij de vraag is waar Brussel

[690] Passages uit volgende bespreking zijn gebaseerd op: Pierrart (2019c).

thuishoort.[691] De opdrachtgevers blijken in ieder geval al te weten welke conclusies ze op basis van de naamsinventaris zullen trekken: 'Begrijp je, Robert, jij als Nederlandstalige, waar ik ergens naartoe wil? (13); 'Dat erfgoed is overwegend Franstalig' (68). We lezen dan ook dat 'op alles in dit land [...] tegenwoordig een leeuw of een haan [staat]' (14). In algemenere zin weerspiegelt hun opdracht enerzijds de onbetrouwbaarheid van het politieke systeem. 'De wetgevende macht', stelt Robert, is 'van een andere tijd. De rechterlijke macht, gescleroseerd. De uitvoerende macht, vertrouw geen kat.' (105) Anderzijds is er ook de 'volgzaam[heid]' (104) van de mens ten aanzien van de alomtegenwoordige industrie. Het einde maakt dat duidelijk: Robert en Philippe richten zich immers tot de 'bedrijfsleiders' (113), aan wie ze hun diensten aanbieden. 'Wij hebben zeer dringend orde nodig, wat dagelijkse dwang', schrijven ze. 'Wij zijn onmiddellijk beschikbaar. Geheel de uwe.' (113-114)

7.3.2. (Post)kolonialisme

Een specifieke, historische bestuurspolitiek die verband houdt met de extraliteraire geschiedenis van het reizen, is het kolonialisme. Claire Lindsay (2016, 25) geeft aan dat non-fictionele 'travel writing and postcolonial studies [...] common bedfellows' zijn, 'the first (a "genre") a staple source for the second (a scholarly enterprise)'. Zoals ik reeds in mijn inleiding toelichtte, kan je in principe alle (reis)romans vanuit postkoloniaal perspectief lezen. In de loop van dit proefschrift heb ik echter al verwezen naar romans waarin het thema van het (post)kolonialisme nadrukkelijker aanwezig is. Dat is in het bijzonder zo bij reisromans waarin de reisbestemming een kolonie of voormalige kolonie is.

Algemeen gesteld interageert het thema van het kolonialisme vaak met drie van mijn generische dimensies: (1) de buitenstaandersdimensie, in het bijzonder de idee van de cultureel-epistemische buitenstaander; (2) de activiteit-passiviteitsdialectiek, met de (soms complexe) spanning tussen de koloniaal en de (voormalige) gekoloniseerde, en de bredere thematiek van de onderdrukking; en (3) de temporaliseringdimensie, waarbij het kolonialisme als een persoonlijke en maatschappelijke herinnering fungeert en er een spanning kan ontstaan tussen de koloniale en postkoloniale periode.

Concreter is het voor de implementatie van dit thema belangrijk hoe de tekst, via zijn reiziger, personages en setting het kolonialisme in beeld brengt. Aan de ene kant kunnen personages getuigen van een koloniale blik, die gekenmerkt wordt door een zekere verheerlijking van het koloniale bestuur of die die in ieder geval weinig ter discussie stelt. Dat gaat vaak hand in hand met een vorm van (stereotiep) exotisme en (impliciet) racisme. Aspecten van zo'n koloniale blik vinden we in Van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949). Nieuw-Guinea, dat bij de verschijning van het boek nog een kolonie was, wordt er geschetst als een 'wild oord' (339), waar de Nederlandse kolonialen – 'de allersterksten van het volk dat woont in de lage landen' (339) – met beperkte middelen moeten strijden tegen de woeste

[691] Eerder zagen we dat deze (hybride) stad ook Alco van Puffelen in *De verovering van Vlaanderen* (Popa) voor problemen stelde.

jungle en de barbaarse koppensnellers. De figuur van Jean Victor de Bruyn combineert daarbij het Nederlandse heroïsme met ‘een grote, diepe liefde’ (339) voor het land.

Het boek houdt weliswaar een zeker pleidooi voor de waardering van Nieuw-Guinea en is kritisch voor het Nederlandse bestuur van de kolonie. Het gaat daarbij evenwel niet om een afrekening met het koloniale systeem als geheel. De achterliggende gedachte is eerder dat ‘het moederland’ zich tot op heden te veel op de ‘andere rijksgebieden’ (340) gericht heeft en dat het koloniale project in Nieuw-Guinea dus beter ondersteund dient te worden. Je zou *Jungle Pimpernel* in dat opzicht kunnen verbinden met wat Luc Renders (2019) in zijn studie over Nederlandstalig Congoproza ‘kolonialistisch-kritische’ (452) werken noemt, teksten van auteurs die ‘achter het beschavingsproject’ lijken te staan maar ‘van oordeel [zijn] dat de manier waarop het gestalte krijgt, voor verbetering vatbaar is’ (452).

Ook in latere romans uit de ‘postkoloniale’ periode kunnen we nog zo’n koloniale blik terugvinden. Dat zagen we al bij *Alles moet weg* (Lanoye 1988). De blik komt ook aan bod in Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015), maar wordt daar tegelijkertijd parodistisch ontwricht. Via het perspectief van Tin worden de Afrikareizigers (ironisch) omschreven als ‘blanke opdrachtgevers’ (59) en ‘witte heersers’ (86), die Amadou ‘met zijn hese negerstem’ (59) wil ‘behagen’ (59). In het bijzonder is er de figuur van Jean-Luc: zijn leiderschap op de tocht door Afrika laat volgens Tin zien dat ‘de brutale blanke suprematie [...] ook na de dekolonisatie nog opperbest [functioneert]’ (103). Zijn zoektocht naar het koloniale, wilde verleden draait echter op een sisser uit.[692]

Aan de andere kant is er de postkoloniale blik, die zich kritisch opstelt ten aanzien van het koloniale bestuur en de omgang met dat koloniale verleden problematiseert. De klemtoon komt niet zelden te liggen op de gewelddadige aard van het kolonialisme en de socioculturele differentiatie. In Peeters’ *De mensengenezer* (2017) reist de schrijver naar Congo, waar hij bij de Congolezen ‘een hongerig zelfbewustzijn’ voelt en een ‘uitgesproken antikoloniaal [sentiment], gekweld en krachtig. Het ging over machteloosheid en vernedering’ (186). Die antikoloniale houding staat in schril contrast met ‘de noodzaak van zweep, jachtkarabijn en beschaving’ zoals die vroeger uit de ‘gênant fout[e]’ Congoromans (102) sprak. Ook elders wordt aan de ‘rellen en moorden in Congo’ (145) gerefereerd, die voor een contemporaine, postkoloniale ‘schaamte’ (144) zorgen.

De roman vertelt zoals gezegd ook het levensverhaal van Remi. Met die verhaallijn streeft het boek nadrukkelijk naar een opheffing van de culturele spanning. In Congo ging Remi helemaal op in de Yaka-cultuur; daarenboven is zijn reis het spiegelbeeld van de reis van Pius, ‘een van de weinige, uiterst zeldzame zwarte soldaten uit Belgisch Congo, die meevochten in de Eerste Wereldoorlog’ (90). Dat opheffen van grenzen neemt niet weg dat in de roman ook sprake is van een zeker exotisme, met name omdat de Congolese fetisj- en genezerscultuur wordt belicht. Het personage Remi ‘verzette’ zich echter

[692] De ontmaskering van het stereotiep-koloniale sluit aan bij Tins cynische blik. Wanneer hij bijvoorbeeld in het Afrikaanse hotel (‘vergane glorie van het Franse kolonialisme’ (66)) de werknemers in traditionele kledij aantreft, meent hij dat ze dat enkel en alleen doen opdat ‘de onnozele bezoeker zich weer even de oude almachtige koloniaal kan wanen’ (66).

‘sterk tegen elke vorm van exotisering, of primitieve voorstelling’ en ‘gebruikte’ in ieder geval ‘de originele Yaka-termen’ (198). In het laatste hoofdstuk van het boek, dat tevens als een soort nawoord fungeert, benadrukt ook de verteller-schrijver dat hij ‘geenszins het zogenaamd zwarte, het primitieve, het hart van de duisternis in “hen”, in Afrika [wil] aanduiden, maar veeleer [...] het scherp [wil] aanwijzen in “ons”’ (319).

In Vanvugts *De val van Bali* (1987) komt de koloniale blik expliciet tegenover de postkoloniale te staan. In het boek volgen we namelijk enige tijd twee ‘verhaallijnen’ (die uiteindelijk samenkomen): de gebeurtenissen ‘aan boord’ van een Nederlands militair schip dat een expeditie op Bali plant, en de reis van Van Dedem ‘op Bali’. ‘De afgelopen kwart eeuw’, lezen we met betrekking tot die expeditie, ‘waren de westerse landen druk bezig de laatste uithoeken van de wereld onder elkaar te verdelen, en Nederland deed daarbij dapper mee in de Indische archipel’ (20). Terwijl de kolonialen de noodzakelijkheid van hun expeditie benadrukken, ‘tot heil van de gehele mensheid’ (180), is Van Dedem bijzonder kritisch. Hij stoort zich vooral aan het gewelddadige karakter van de militaire expeditie te Bali en het goedpraten van die acties door de kolonialen. ‘Mij komt het voor als een vorm van – misschien ironie, misschien cynisme’, zegt hij,

> dat wij een onbekend volk – heidenen, wilden, barbaren als u wilt – aan de andere kant van de wereld gaan eh... beschaven – vaak zo hardhandig tot de wilden nagenoeg zijn verdwenen – en dat bij dit alles de veroveraar – verheffer als u wilt – zich tegelijk inspant – tot op zekere hoogte – om de cultuurschatten van de verliezers te – eh... zoals het wordt genoemd – te redden. Begrijpt u?’ (32)

Ook in Dawoeds Zuid-Afrikareis uit Abdolahs *Portretten en een oude droom* (2003) klinkt het thema van het kolonialisme mee. Het wordt daarbij in de eerste plaats verbonden met het thema van de taal. Het Afrikaans, dat wordt ‘bedreigd door het Engels’ (22), is immers ‘de taal die de Hollanders met hun kolonialisme mee hadden genomen’ die later ‘de kleur en de geest van Afrika toegelaten [had]’ (23). Terwijl voormalige koloniale vestigingen ‘oud’ waren ‘geworden’, had ‘de taal [...] zich vernieuwd en de Afrikaanse ritmes overgenomen’ (49). Daarnaast zitten er, zoals gezegd, heel wat referenties aan het apartheidsregime in het boek, dat door Nelson Mandela (naar wie in het boek vaak wordt verwezen) werd afgeschaft. ‘Hoe zou de universiteit er tijdens de apartheid uit hebben gezien?’, vraagt de verteller zich af. ‘Allemaal blanke studenten? Negentig procent blanken, tien procent zwarten?’ (62)

Die kritiek op de koloniale periode en het apartheidsregime impliceert echter niet dat er in het hedendaagse Zuid-Afrika geen ‘ingewikkelde rassenconflicten’ (172) meer zijn – integendeel. ‘De Nobelprijswinnaar Tutu’, stelt de verteller,

> pleit voor een nieuwe identiteit voor Zuid-Afrika. Hij zegt: ‘Mensen moeten in het leven niet als zwarten en blanken tegenover elkaar staan. Maar zich er juist over verheugen dat ze allemaal anders zijn geschapen zodat ze hun identiteit in allerlei geledingen kunnen verdiepen.’ Ik luister naar het advies van Tutu en wil mensen niet als zwarten en blanken zien, maar dat lukt me niet in dit land. Zwart en wit staan als twee zijden van een rechthoek tegenover elkaar. (47)

Ook in het heden is nog sprake van geweld, van moord, van 'misdadigers' (137) en van uitsluiting. Dat laatste geldt zeker voor de immigranten in Zuid-Afrika, iets waarop ik in de volgende paragraaf terugkom.

Een kritische blik op het koloniale systeem impliceert dus niet noodzakelijk een verheerlijking van de postkoloniale periode. In Roemers *Lijken op liefde* (1997) wordt zowel kritiek geuit op 'de slavenmaatschappij' van 'de koloniale overheersers' (100) te Suriname als op het regime en de gebeurtenissen na de Surinaamse onafhankelijkheid. De gewelddadige Decembermoorden, waarvoor in het boek 'openbare rechtszittingen' (22) worden georganiseerd,[693] spelen daarbij op de achtergrond van de roman mee. In de Surinamereis uit Nelleke Noordervliets *Gigengacks reizen* (2014) wordt niet alleen kritisch gereflecteerd over 'het Nederlandse paternalisme' (197) maar ook over het 'Surinaamse opportunisme, het daderschap, het slachtofferschap, de decembermoorden, de vier etnische groepen die elkaar in gijzeling houden, de burgeroorlog, de emigratie, het wederzijdse onbegrip' (197).[694]

Margareta Fergusons *Angst op Java* (1991), tot slot, biedt een complexe kijk op de koloniale kwestie.[695] In het boek komt, ten eerste, de Nederlandse kolonisering van Nederlands-Indië kritisch aan bod. Anna, als dochter van een Nederlandse koloniaal, koos zelf de kant van 'de machteloos onderdrukte' (201). Ten tweede is er de periode van de Japanse bezetting, die Anna zelf meemaakte en die door 'al het bloed' en 'al het moorden' (21) al even gewelddadig was. En ten derde is er de postkoloniale situatie te Indonesië. Ook in het heden, tijdens het regime van de Indonesische generaal Soeharto, worden kritische burgers monddood gemaakt en is de militarisering niet verdwenen – getuige de blik op de militaire tank waarmee de roman opent. Daarenboven is er sprake van nieuwe verhoudingen. Naar aanleiding van het personage Baharudin, die als Indonesiër de nieuwe, postkoloniaal-Indonesische macht symboliseert, schrijft de buitenstaander Anna:

> Baharudin werkt nu op mij in vanuit een machtig weten, een machtig geworteld zijn in zijn eigen huis, op zijn eigen grond, in een land dat door zijn eigen mensen wordt bestuurd – wie spreekt er nog van verraad, en opruiing, en extremisme, en terreur? Machtig naast mij zit Baharudin. Wie niet heeft geleefd in de koloniale tijd kan niet begrijpen wat dit betekent. Met de jaren zijn van mij steeds meer lagen kolonialisme afgevallen – ik voel me er goed bij, nu, dat ik naast die man zit in zijn eigen nieuwe macht – die hem en zijn landgenoten lange tijd ontnomen is geweest. Geen transcendente namen heeft deze nieuwe macht, zij is nationaal, aards. Je durft het haast niet meer aan te roeren, ook niet in Holland – hoe de 'blanken' in Nederlands-Indië zich uitlieten over de 'bruinen'. [...] Wat vroeger was vermag ik steeds minder toe te dekken.
>
> (96-97)

[693] Het boek speelt zich twee jaar in de 'toekomst' af, in 1999.
[694] Vgl.: 'De Surinaamse overheid en haar ambtenaren bestaan van links tot rechts en onder tot boven uit corrupte baantjesjagers, opportunisten, lafaards, spionnen, machtswellustelingen, draaikonten, domoren, luiwammesen, stroopsmeerders, schuinsmarcheerders, en cokesnuivers. Wie dat niet is heeft geen leven.' (198-199)
[695] Vgl. in dit verband mijn bespreking van de roman bij de activiteit-passiviteitsdialectiek.

7.3.3. Migratie en vluchtelingenkwestie

Een thema dat verband houdt met het (post)kolonialisme en dat nog nadrukkelijker aan het extraliteraire reizen raakt, is de migratie. Het spreekt voor zich dat migratieprocessen geen exclusief modern gegeven zijn. De laatste decennia worden wel gekenmerkt door een stijging van de internationale migratie (vgl. Lie 2017, 123). Men spreekt over de 'Age of Migration' (Castles, De Haas & Miller 1993). Die verhoogde migratie-activiteit is inherent vervlochten met het proces van globalisering. 'Migration', schrijf Anna Triandafyllidou in het *Handbook of Migration and Globalisation* (2018, 6), 'is part and parcel of the dynamics of globalisation – one of its most visible faces, key dimensions and major driving forces.' De idee van migratie gaat in hand in hand met de idee van de vluchteling. Dat zijn migranten die onder invloed van oorlog of vanwege het gevaar van vervolging hun land uitvluchten.

Ook het migratiethema kan met een aantal interpretatieve facetten verbonden worden, die interageren met dimensies die ik eerder besprak. Ten eerste kan, aansluitend bij de cultureel-epistemische buitenstaander, de socioculturele spanning tussen de migrant en de nieuwe wereld belicht worden. Niet zelden wordt dan de aanvaarding van de migrant in de nieuwe wereld geproblematiseerd. Ten tweede zijn er, aansluitend bij de activiteit-passiviteitsdialectiek, de ontberingen waaraan vluchtelingen worden blootgesteld (waaronder ook oorlog). De *agency* van migranten en vluchtelingen kan bovendien vaak beperkt worden genoemd – denk aan het problematische overschrijden van nationale grenzen waarmee heel wat migranten worden geconfronteerd.[696] Ten derde gaat migratie gepaard met een temporele spanning tussen het verleden (de oorspronkelijke thuis) en de nieuwe 'toekomst'. In sommige romans keren migranten terug naar hun 'verleden'.

In combinatie met die interpretatieve facetten duikt het personage van de migrant op drie manieren op in imaginaire reisverhalen. Ten eerste zijn er verhalen waarin de centrale reiziger een (voormalige) migrant of vluchteling is. Eerder zagen we al Kamiel Vanholes *O Heer, waar zijn uw zijstraten?* (2002). Een ander voorbeeld is Yasmine Allas' *Een nagelaten verhaal* (2010). Centraal voor het migratiethema in dat boek is de Somalische burgeroorlog, die de interactie tussen migratie en geweld weerspiegelt. De burgeroorlog lag niet alleen aan de basis van Torretjes vlucht, maar ook aan die van haar tante Ahan. Die laatste vertelt aan Torretje over de 'onbegrensde Waanzin' (42) die ze heeft moeten verduren. 'In de stad werd al wekenlang gevochten', zegt ze, 'Lijken bleven op straat liggen. [...] Toen ik na een uur terugkeerde, bracht de buurman me het ontzielde lichaam van mijn zoon Darwin.' (48) Haar vlucht zelf is evenmin rooskleurig. Aangezien ze geen geld had, heeft ze haar 'lichaam'

[696] Vgl. Lie (2017, 123): 'On the one hand, the ideology of the free market stimulates the free flow of goods and capital, while on the other, nations and continents are increasingly shutting down their borders to protect themselves from an unwanted side effect of modernization: undocumented migrants. As a process that produces unequal economic development, modernization causes masses of people to embark on perilous journeys to wealthier parts of the world. Those who arrive often make real contributions to the local economies as cheap, flexible, undemanding labor, while remaining deprived of political rights and therefore being vulnerable to abuse and exploitation. Many others never arrive but perish during their harrowing journey at sea or in inhospitable desert areas.'

aangeboden aan ‘een man die zich de Eigenaar van de Zee noemde’ (59), en werd ook haar dochter verkracht. Vandaag de dag slikt Ahlan ‘kalmeringsmiddelen’ (269) en is ze enigszins cynisch. ‘Op een dag zul je me toch kwijtraken’, stelt ze tegenover Torretje, ‘zo zit het leven nou eenmaal in elkaar [...]. Het leven heeft mij dat geleerd.’ (269)

De mormonen uit Inez van Dullemens *Luizenjournaal* (1969) zijn eveneens op de vlucht voor geweld. Ze verlaten de stad Nauvoo na een pogrom, waarna een zware tocht ‘door een futloze ruimte’ aanvangt, ‘door vlakte rood geverfd door de zon, door ruimtes vol dreiging’ (25). In Lidy van Marissings *Reis door loopgraven* (1981) is nog sterker sprake van onderdrukking, oorlog en geweld. Het boek wordt op de achterflap ‘moderne emigrantenliteratuur’ genoemd. De personages zijn in het boek dan ook rusteloos op de vlucht, ‘verder en verder [trekken ...], voortrennend naar een onduidelijk doel’ (264). Op de achtergrond vinden executies plaats, geven ‘soldaten in uniformen bevelen’ of ‘gehoorzaamden’ ze ‘met een wezenloze uitdrukking op hun gezicht’ (17).[697] Hoewel bij Van Marissing een duidelijk engagement uit de roman spreekt, zijn de sociale referenties minder expliciet en herkenbaar dan in heel wat andere boeken die ik hier heb besproken. Dat sluit aan bij de experimentele poëtica, die de realistische, mimetische illusie problematiseert en soms de sociale werkelijkheid abstraheert. Bepaalde (schijnbare) referenties (bijvoorbeeld aan de Tweede Wereldoorlog) krijgen daardoor ook een algemenere reikwijdte.

Migranten kunnen, ten tweede, ook in imaginaire reisverhalen opduiken doordat reizigers er onderweg mee in contact komen.[698] Dat bleek al in Aya Zikkens *Hut 277* (1962), en het geldt ook voor Kader Abdolahs *Portretten en een oude droom* (2003). Op zijn reis door Zuid-Afrika ontmoet Dawoed ‘Nederlandse emigranten’ (63), ‘Indiase immigranten’ (72), een Oegandese ‘refugee’ (78) en een Perzische vluchteling (83). Via hun verhalen, de ‘portretten’ (25) die Dawoed verzamelt, komen verscheidene van de eerder genoemde migratiefacetten aan bod. De Iraanse vluchteling wou oorspronkelijk naar Australië vluchten, maar is via smokkelaars zonder het te beseffen in Zuid-Afrika beland. De Oegandese vluchteling is dan weer ‘werkloos’, kan als ‘vluchteling geen baan [...] vinden’ en wordt in Durban geconfronteerd met ‘eenzaamheid’ (78). En ook de Nederlandse emigrante heeft zich in Zuid-Afrika ‘nooit thuis gevoeld [...]. De samenleving neemt je niet op, men duwt je aan de kant.’ (24) Dergelijke perspectieven illustreren wat ik eerder schreef over het beeld van Zuid-Afrika in Abdolahs roman: ook na de Apartheid is Zuid-Afrika een land van schijnbaar ‘onoplosbare problemen’ (172).

Dat neemt niet weg dat de verhalen van de migranten en vluchtelingen raken aan het persoonlijke leven van Dawoed. Naar aanleiding van de Iraanse revolutie werden zijn vrienden gearresteerd, maar hijzelf is kunnen ‘wegvluchten’ (134). Het is de reden waarom Dawoed een zekere verwantschap voelt met de immigranten in Zuid-Afrika. Meer nog, bij aankomst in het land voelt hij zich meteen thuis – hij ‘had [z]ijn bergen terug en ook die kleine simpele huizen’ (11) – en beseft hij

[697] De vele oorlogsfoto’s die in het boek zijn ingevoegd, versterken die chaotische oorlogssfeer.
[698] Dat geldt tot op zekere hoogte ook voor het voorbeeld van Allas.

net dat hij in Nederland eerder een 'vreemdeling' was (11). Bij het bezoek aan de Nederlandse emigranten stelt hij dan ook: 'Ik had meer om over te praten dan met Nederlanders in Nederland. We begrepen elkaar. Het was alsof we oude vrienden waren die elkaar lange tijd niet hadden gezien.' (63-64)[699]

In Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018) ontmoet de reiziger, Ilja, eveneens een migrant: Adul, de piccolo van het hotel. Hij is een asielzoeker en vertelt zijn vluchtverhaal aan de schrijver. Het is een verslag waarin ontberingen centraal staan: zijn dorp dat in brand gestoken werd, de tocht door de 'vijandige' (76) woestijn, zijn 'verblijf in het land tussen de woestijn en de zee' (221) waar heel wat migranten 'werden opgepakt, gevangengezet en tot slaaf gemaakt' (221), zijn 'bang[e]' (222) tocht over zee met schipbreuk... Zijn vertelling krijgt daarenboven expliciet de vorm van een reis naar 'de toekomst' (222), wat aansluit bij het bredere belang van temporalisering in het boek.

Opvallend is dat het hotel bezocht wordt door migratie-inspecteurs, die duidelijk maken dat Abduls verhaal in wezen een kopie is van de vlucht uit een canoniek-internationaal imaginair reisverhaal: Vergilius' *Aeneis* (19 v.Chr.). Zo 'volgt' de verwoesting van Abduls dorp 'de gewelddadige inname van Troje op de voet' (330) en 'wemelt' het in de beschrijving van de woestijnreis 'van de citaten uit Vergilius' (331). 'Mijn probleem in dezen is', meent de inspecteur, 'dat een vluchtverhaal dat is ontleend aan een meesterwerk uit de Europese literatuur, geen authentiek vluchtverhaal kan zijn' (334). Op een maatschappelijk niveau kan je daarin een satire lezen op de typische westerse, kritische, ongelovige blik ten aanzien van de beleving van migranten en vluchtelingen. Op een algemener niveau sluit het aan bij de spanning (of beter: interactie) tussen waarheid/authenticiteit en fictie/het artificiële die de roman ontwikkelt, alsook bij de thematische rol van traditie en verhalen. Zeker in hun literaire en fictionele vorm geven die 'betekenis' (293) aan de werkelijkheid en het heden. Wanneer Abdul gevraagd wordt waarom hij de *Aeneis* als grondstof gebruikt heeft, stelt hij:

> Het vertelt mijn verhaal. Het vertelt het alleen beter, in veel mooiere woorden, dan ik het zelf ooit zou kunnen vertellen. Daarom heb ik, toen ik mijn verhaal aan de ambtenaar heb verteld en ook toen ik het aan u vertelde, meneer Leonard Pfeijffer, de woorden geleend uit mijn boek. Dat was niet omdat ik wilde liegen, maar omdat ik mijn best wilde doen om de waarheid zo goed mogelijk te vertellen. (335)

Ten derde kunnen migratie- en vluchtelingenstromen ook wat meer op de achtergrond van de verhaalwereld aanwezig zijn. Dat is bijvoorbeeld het geval in een andere roman van Kader Abdolah, *Salam Europa!* (2016). In die roman onderzoekt en vertelt de docent oriëntalistiek Sjeed Damal over de reis van een 19de-eeuwse sjah vanuit Perzië naar en door Europa. Opvallend daarbij is dat die reis van

[699] Ook het besproken motief van de taal speelt in die vertrouwdheid een rol. Hoewel Dawoed het Afrikaans, 'een soort Nederlands in een zwaar dialect' (12), in eerste instantie niet goed begrijpt, gaat hij zich geleidelijk aan met de Zuid-Afrikaanse schrijvers identificeren. 'Omdat ik een poging doe om goed in het Nederlands te schrijven en het als een nieuwe identiteit voor mezelf zie', stelt Dawoed, 'voelde ik me verwant met deze nieuwe Zuid-Afrikaanse schrijvers' (24)

de sjah uit het verleden min of meer komt te staan naast/tegenover de vluchtelingenstroom uit Syrië. We lezen:

> De golven immigranten die Europa binnen proberen te komen hebben buitenproportionele vormen aangenomen. Heel Europa is ermee bezig. Het is chaos in Syrië. Je hebt geen overzicht meer over het conflict omdat er zo veel verschillende jihadisten, islamieten, terroristen, afgezette generaals, Turken, Koerden, Iraniërs, Russen, Amerikanen, Fransen en Britten aan het vechten zijn in dat land. [...] Syriërs vluchten met duizenden tegelijk hun land uit en proberen via Turkije met krakkemikkige rubberboten Griekenland te bereiken om voet op Europese bodem te zetten. Gegrepen door wilde golven verdrinken ze groep na groep in zee. [...] De Duitse bondskanselier Angela Merkel heeft vorige week duidelijk gezegd: "Dit jaar heb ik plaats voor een miljoen immigranten." [...] Maar Denemarken, Zwitserland en een aantal Oost-Europese landen zijn boos om Merkel, ze stoppen de immigranten in bussen en zetten ze af bij de Duitse grens. (150)

Net zoals de 'golven immigranten [...] per boot, trein en te voet' op weg zijn 'naar de toekomst' (103), zo reist ook de sjah vanuit het 'oude' Perzië naar het Europa van 'de toekomst' (195). Hij komt er direct in contact met moderne technologieën en uitvindingen als de trein, de telefonie (hij ontmoet 'de heer Siemens' (181)) en geneeskundige ontwikkelingen (hij ziet Louis Pasteur, die een vaccin tegen hondsdolheid ontwierp). De *agency* van de sjah contrasteert echter sterk met die van vluchtelingen. Terwijl de sjah overal hartelijk ontvangen wordt en probleemloos nationale grenzen overschrijdt, is dat voor vluchtelingen – getuige het blokcitaat – veel minder het geval. In het algemeen past in de roman de aanwezigheid van de vluchtelingenproblematiek in het thema van de historiciteit, de aanwezigheid van 'historische' gebeurtenissen in het 'heden'. 'Het is een historische tijd voor Europa', stelt Sjeed (193). En aangezien 'de geschiedenis zich af[speelt] in Duitsland' (193) gaat hij er ook zelf 'naartoe om het van dichtbij te beleven' (193).

Ook in Ivo Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951), tot slot, vormen 'eindeloze colonnes vluchtelingen' (34) de achtergrond van de verhaalwereld. Meer bepaald gaat het om mensen die vluchten voor de inval van de Duitsers tijdens de Tweede Wereldoorlog. Rom en de andere rekruten komen hen onder meer op de Belgische en Franse stations tegen. Het zijn er zo veel dat het lijkt 'alsof het hele nutteloze westen' er 'een laatste toevlucht heeft gezocht' (23). Hoewel de (militaire) beweegreden van de jongelingen anders is dan de reis van de vluchtelingen, is er tussen beide groepen reizigers haast geen verschil. Zowel de rekruten als de oorlogsvluchtelingen vallen immers ten prooi aan extreme passiviteit en zinloosheid. Rom en zijn vrienden '[...]strompelden langs de wegen, naamloos één geworden met de duizenden miserabelen, op zoek naar ergens een plekje waar geen oorlog was' (34). Aan het einde van de roman stelt Rom veelzeggend: 'Wij hebben zo ellendig veel achter de rug, wij vluchtelingen...' (203)

7.3.4. Oorlog en geweld

Het vierde thema zijn we in de vorige paragrafen al tegenkomen. Oorlog en geweld kunnen op allerlei manieren voorkomen in imaginaire reisverhalen. De oorlog die de grootste 'impact' gehad heeft op de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur is de Tweede Wereldoorlog. 'Vrijwel zonder onderbreking',

schrijft Hugo Brems (2006, 64), ‘is de Tweede Wereldoorlog aanwezig gebleven in de Nederlandse literatuur van de tweede helft van de twintigste eeuw: als thema, als motief, als decor, in de innerlijke wereld van personages of als symbool.’ (64). Het is dus niet onlogisch dat het thema ook in reisromans aan bod komt.

Op minstens twee manieren kan de Tweede Wereldoorlog in imaginaire reisverhalen verschijnen. Aan de ene kant zijn er verhalen waarin de reizigers op een of andere manier een ‘actieve’ rol spelen of hebben gespeeld tijdens de oorlog. In de vorige paragraaf zagen we de oorlogsvluchtelingen in *Reis door loopgraven* (Van Marissing 1981) en *Kruistocht der jongelingen* (Michiels 1951). Eerder in dit proefschrift besprak ik onder meer de oorlogsboordschutter Norman Corinth in Mulisch’ *Het stenen bruidsbed* (1959), de dodenmaskermaker uit Cohens *De tocht van de dronken man* (1950), de gedeserteerde in Haasses *De ingewijden* (1957), en de militair met de gedeporteerde in Michiels’ *Orchis militaris* (1968). Anderzijds reizen sommige personages naar een bestemming die getroffen is door de Tweede Wereldoorlog. Dat geldt niet alleen voor Dresden uit *Het stenen bruidsbed*, maar ook voor Berlijn in Nootebooms *Allerzielen* (1998) en voor Nederland in J. van de Walles *Wachtend op de dag van morgen* (1959).

Interpretatief gezien wordt, ten eerste, de Tweede Wereldoorlog regelmatig als een historisch breukmoment beschouwd meteen spatiale impact: landen, steden, landschappen zijn door de oorlog verwoest. De oorlog-als-breukidee zagen we onder meer in analyses van *Wachtend op de dag van morgen* (Van de Walle 1959), waar het onderscheid tussen generaties centraal kwam te staan, en in *Kruistocht der jongelingen*, waarin de treinramp de breuk tussen het voor- en naoorlogse tijdperk symboliseerde. In *Het stenen bruidsbed* blijkt de spatiale impact: de gebombardeerde stad Dresden is een ‘vernietigde stad’ (27), een ruïne, ‘een onafzienbare branding van puinhopen beflard, besliert met witte nevel’ (18), met villawijken ‘van uitgebrande kolossen in verwilderde tuinen’ en waarbij ‘ieder afzonderlijk huis’ een ‘donkere puinhoop’ is (42). Paradoxaal genoeg zorgt de vernieling ervoor dat Dresden deel uitmaakt van de doodse anti-geschiedenis, waar slechts van een stille, tijdloze ruimte sprake is en verleden, heden en toekomst eeuwig samenkomen. ‘Overal’ op straat ‘liggen’ als het ware ‘nog tienduizenden mensen’ (40). De littekens die nog in de stad zichtbaar zijn, kenmerken ook het gelaat van Corinth. Dat bestaat ‘alleen nog [...] uit aanduiding, overschot, herinnering’ (71).

Dat brengt me bij een tweede interpretatief facet. Hoewel de oorlog als een breukmoment wordt beschouwd, leeft hij zowel in het landschap als in het geheugen door als een maatschappelijke en persoonlijke, traumatische herinnering die verwerkt moet worden. Dat zagen we in mijn temporaliseringshoofdstuk, met analyses van romans als *Allerzielen*, *De tocht van de dronken man* en *Reis door loopgraven*. Het geldt ook voor *Kruistocht der jongelingen*. In dat boek is Ray, die door het treinongeluk nabij Rouen waanzinnig is geworden, de verpersoonlijking van het trauma van de (zinloze) oorlog. Hij is ‘de gepijnigde, angstig gillende dwaas’ (197) die de jongelingen meerukt ‘naar de herinnering, naar het bestendig opnieuw beleven van de verschrikking, de angst, de dood’ (109). Als personage komt hij te staan tegenover het meisje Annie. Op haar wordt Rom verliefd: ze biedt hem de

mogelijkheid ‘zijn verkochte, verraden, verbrijzelde jeugd reddend weer te vinden’ (170) – lees: het trauma van de oorlog achter zich te laten en de ‘ideële spankracht’ van de jeugd (197) die door de oorlog verloren is, te herwinnen. Rom moest kiezen tussen ‘Ray, de doem van het onafwendbare noodlot met de immer weer opduikende angst… of Annie, het jubelend zich losrukken in een nieuwe, heerlijke, alles overspoelende emotie’ (136). Hij kiest uiteindelijk voor Annie, al is aan het einde van de roman niet helemaal duidelijk of hij daarmee ook effectief zijn jeugd heeft teruggevonden.[700]

Ten derde is het thema van de oorlog gelieerd aan de activiteit-passiviteitsdialectiek, met name wanneer de spanning gecentraliseerd wordt tussen bijvoorbeeld (bevelende) generaals en (gehoorzame dan wel deserterende) soldaten, of tussen militairen en gevangenen. Ik besprak reeds een andere roman van Michiels, *Orchis militaris* (1968), uitvoerig vanuit dit perspectief.[701] Lars Bernaerts (2010) wijst in zijn analyse van die roman op het belang van symbolen als ‘de laarzen’, die met het ‘fysiek geweld en onderdrukking’ (6) geassocieerd worden, alsook ‘de trein’, die niet alleen ‘de beklemming en onzekerheid’ (6) van de oorlog symboliseert, maar ook de ‘emanciperende’ ‘grensoverschrijding’ (6). In Van Marissings *Reis door loopgraven* kan iets soortgelijks gezegd worden over het motief van de rivier. Aan de ene kant is het ‘de grens’ (264) van het gebied waar de reizigers zich bevinden en waar ‘soldaten in uniformen uit de oorlogstijd [...] rondhingen op het terrein. Sommigen gaven bevelen, anderen gehoorzaamden met een wezenloze uitdrukking op hun gezicht’ (17). Aan de andere kant ‘treedt’ de rivier in het boek regelmatig ‘buiten haar oevers’ (223) en staat ze in verbinding met de grenzeloze zee – ‘naar zee vluchten is een eeuwenoude manier om te ontsnappen aan het gezag’ (7).

De enigszins geabstraheerde vorm waarin oorlog en geweld in *Orchis militaris* en *Reis door loopgraven* verschijnen, brengen me bij een vierde facet. In heel wat imaginaire reisverhalen (ook minder experimentele) is de Tweede Wereldoorlog een aanleiding om in bredere zin te reflecteren over oorlog en zinloos geweld. Die zijn schijnbaar inherent vervlochten met de mens en haar geschiedenis. In Nootebooms *Allerzielen* (1998) lezen we bijvoorbeeld dat ‘het kwaad nu definitief zijn intrek in de wereld [heeft] genomen’ (74) waarbij eenieder ‘zijn dagelijkse portier terreur, zijn dagelijkse portie onverteerbaar verleden’ (74) voor zich krijgt.

Dat laatste facet suggereert al dat in naoorlogse reisromans uiteraard nog op heel wat andere manieren over oorlog, geweld en terreur kan gereflecteerd worden, die niet noodzakelijk direct gelieerd zijn aan de Tweede Wereldoorlog. In Koen Peeters’ eerder genoemde *De mensengenezer* (2017) wordt bijvoorbeeld nadrukkelijk aan de Eerste Wereldoorlog gerefereerd. Het thema kan probleemloos met de eerder genoemde echo’s verbonden worden. Zo leeft de oorlog door in het West-Vlaamse landschap: niet alleen via de vele grafmonumenten maar ook via de obussen en granaten die Remi verzamelt. De oorlogsherinnering wordt in de roman daarenboven geplaatst naast de eerder besproken (post)koloniale herinnering. In Walter van den Broecks *Terug naar Walden* (2009) wordt dan weer veelvuldig

[700] Zie wat *Kruistocht der jongelingen* betreft: Pierrart (2021b).
[701] Zie hiervoor mijn hoofdstuk over de activiteit-passiviteitsdialectiek.

gerefereerd aan de internationale terreur zoals die zichtbaar is geworden in (de nasleep van) 9/11. 'Het terrorisme' was, zeker in de retoriek van Amerika, 'een uitgezaaide kanker die het hele maatschappelijke weefsel had aangetast, en die men alleen nog kon bestrijden door lik op stuk te geven waar hij toesloeg' (61) – getuige bijvoorbeeld het ontstaan van de Guantánamo-gevangenis.

In Wim Hazeus *De helm van aarde* (1970) komen diverse vormen van oorlog aan bod. Zo is er de idee van een kernoorlog, die we eerder ook al zagen in Frans Buyens' *Na ons de monsters* (1957). Hazeus ik-verteller woont in het Praag van 1972 een congres bij van een aantal landen: de Verenigde Naties zijn in deze toekomstsetting opgeheven, en 'veertien landen deden een [...] misschien wel laatste poging om een Verenigde Naties Nieuwe Stijl te creëren' (17). Ze discussiëren er over de 'internationale situatie' (28) die gekenmerkt wordt door 'een opeenstapeling van oorlogsmateriaal', een 'ontkenning en verkrachting van de rechten van de mens', een 'konflikt tussen Noord- en Zuid-Afrika' én de dreiging van 'een eventuele kernoorlog' (30). Ook in de stad Praag zelf is, enkele jaren na de Praagse lente, door de aanwezigheid van militairen 'het zinloze van de militaire poppenkast' (33) nog zichtbaar.

Reisromans kunnen ook over heel wat andere vormen van geweld verhalen. Eén wil ik in dat opzicht niet onvermeld laten: seksueel geweld, zoals bijvoorbeeld verkrachting. In wezen vormt seksueel geweld een vereniging van het 'erotische' en 'thanatische'. Niet toevallig treffen we het regelmatig aan in hellevaartliteratuur. Internationaal is er Roberto Bolaño's *2666* (2004), dat gecentreerd is rond de 'helse', Mexicaanse stad Santa Teresa (een fictieve versie van het werkelijke Ciudad Juárez). In de stad werden 300 vrouwen verkracht en vermoord: het zijn misdaden die nooit werden opgelost en die in *2666* (in 'Het deel van de misdaden') uitgebreid verhaald worden. In de Nederlandse literatuur is er onder meer het eerder besproken *Rupert* (Pfeijffer 2002).[702] Net als in *2666* wordt in het boek de ruimtelijke transgressie (de reis) en de inhoudelijk-normatieve transgressie (het seksueel geweld) verbonden met een onconventionele, transgressieve, literaire vorm:

> Ze was willoos vastgenageld in lompe klauwen, gekneveld door een harige hand, en ze werd opengesperd en gebruikt als een waardeloos voorwerp. […] Gore vingers wurmden zich in haar holtes. Ze werd in het gezicht gespuugd. De man met de hoed probeerde met alle kracht door te dringen in het kroontje van haar anus. Haar hele lichaam was pijn. Er stond een mes op haar keel. Zij werd geslagen, op haar slaap, in haar buik en op haar borsten. De musicalman dwong haar met zijn hand om de mond te openen en hij duwde zijn geslacht tot tegen haar huig. […] Ze beukten in haar ontzielde lijfje als een lekke zandzak. Alle openingen waren al beproefd en werden nogmaals in andere opstellingen opnieuw beproefd. Er kwam geen einde aan. (157-159)

7.3.5. Toerisme

Van alle thema's die ik hier behandel, is het vijfde misschien wel het sterkst verbonden met de extraliteraire praktijk van het reizen: het toerisme. Het thema speelt een belangrijke rol in de studie van non-fictionele reisliteratuur. Ik vertrek hier van twee verwante aspecten die binnen de *travel writing*

[702] Zie voor een uitgebreide bespreking: Pierrart (2019d).

studies regelmatig aan bod komen, en extrapoleer ze naar het (naoorlogse, Nederlandstalige) imaginaire reisverhaal.

Ten eerste is er de spanning tussen 'reizigers' en 'toeristen' – of, juister, het culturele beeld dat met die concepten verbonden wordt. In *The Routledge Companion to Travel Writing* (2016) vat Zoë Kinsley die spanning samen:

> The traveller, it is often suggested, is adventurous, spontaneous, genuine, active, curious, and in search of a real and authentic experience of other places and cultures; they are likely to want to plan their own travelling itinerary. Tourists, on the other hand, are unadventurous, predictable, artificial, passive, uninquisitive, and happy to experience place and culture performed for them within a setting that is comfortable and familiar; such individuals choose ready-made itineraries packaged for them by a third party. These, or formulations like them, are persistent stereotypes which continue to offer a tempting model for thinking about ourselves in relation to others: [...] Rather than easily defining two historically real categories of people who made journeys, what the contrast between 'traveller' and 'tourist' reveals is a set of cultural assumptions and values that elevates certain kinds of people and their behaviour as superior in a variety of ways – socially, morally, intellectually, ethically – to others. (237)

Ook Patrick Holland en Graham Huggan (1998, 2) schrijven: 'Travelers, unlike tourists, are "nonexploitative" visitors, motivated not by the lazy desire for instant entertainment but by the hard-won battle to satisfy their insatiable curiosity about other countries and people.' In non-fictionele reisverslagen vanaf de 19de eeuw wordt die oppositie als een discursief-retorische strategie gebruikt, waarbij individuele, authentieke reizigers de massatoerist nadrukkelijk als 'de ander' afbeelden (Kinsley 2016, 239).

Het onderscheid tussen de toerist en de reiziger is niet alleen cultureel geconstrueerd, maar ook complex te noemen. Zoals Dean MacCannell in zijn bekende studie *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class* (1999) aangeeft, geven toeristen vaak, net als reizigers, blijk van een 'quest for authenticity' (105), 'to share in the real life of the places visited' (96). Toeristische attracties kenmerken zich evenwel door commerciële 'fictieve' artificialiteit, door een 'staged authenticity' (98). In non-fictionele reisliteratuur duikt de dichotomie tussen reiziger en toerist nog steeds op in 20ste- en 21ste-eeuwse reisteksten. Reisschrijvers lijken echter vaak te beseffen dat in een geglobaliseerde wereld iedere reiziger (al dan niet ongewild) een toerist is (Kinsley 2016, 242). De titel van Holland en Huggans studie, *Tourists with Typewriters* maakt dat duidelijk. Kinsley (2016, 242) spreekt in dat opzicht, bij monde van Maxine Feifer, van de 'post-tourist', de reiziger die beseft dat hij een toerist is (vgl. Thompson 2016, 206).

In het licht van mijn eerdere hoofdstukken zou je het onderscheid tussen reiziger en toerist kunnen verbinden met de spanning tussen de oppervlakkige en de diepgaande blik die ik in mijn vorige hoofdstuk besprak. Terwijl toeristen slechts voor de hand liggende plaatsen bezoeken en een oppervlakkig (stereotiep, artificieel) beeld van een land bezitten, zijn reizigers diegenen die een land

'werkelijk', diepgaand leren kennen.[703] De idee van de reiziger die zich bewust afzondert van de maatschappij, doet voorts denken aan de bewuste buitenstaander. De toerist, die een typische drang naar het exotische heeft, sluit dan weer veeleer aan bij de cultureel-epistemische vreemdeling.

Die laatste associatie blijkt bijvoorbeeld uit een eerste Nederlandstalig voorbeeld, waarin de oppositie tussen reiziger en toerist expliciet belicht wordt: Nelleke Noordervliets *Gigengacks reizen* (2014). Tegenover haar vriendin Beljaars legt Gigengack immers uit dat ze geen 'toerist' maar 'een reiziger wenst te zijn'. Vooral het al te opvallende cultureel-epistemische buitenstaanderstatuut van de (oppervlakkige) toerist, die in tegenstelling tot de reiziger de culturele spanning niet kan wegwerken, stoort haar:

> 'Een toerist,' doceert ze, 'is altijd herkenbaar als vreemdeling doordat hij de gewoonten van de autochtonen meent over te nemen, maar daar nooit in slaagt. Zie de toeristen in de Amsterdamse binnenstad op hun gekleurde fietsen. Die denken de ietwat roekeloze maar toch elegante stijl van de inheemsen te imiteren, maar zijn bange brokkenpiloten. Zie vette verhitte roodverbrande lijven de salsa dansen op Curaçaose stranden; ze hebben het ritmegevoel van een schildpad. Er is geen Parijzenaar die de Eiffeltoren beklimt, afijn, je begrijpt wat ik bedoel: een toerist is te allen tijde – ook al doet hij zijn best op te gaan in de massa – zo opvallend als een zere duim. Hij is uit op ontspanning en verstrooiing en vermaak. Hij is uit op herinneringen en verhalen voor thuis. Een toerist bevindt zich al in de diavoorstelling die hij later aan zijn vrienden zal laten zien. [...] De toerist is al bezig met zijn Facebookpagina terwijl hij beleeft wat hij zal gaan beschrijven. Zijn belevenis gaat al naar het schrijven staan. Het verhaal neemt de plaats in van de werkelijkheid. De wereld is het decor waarin hij zichzelf laat fotograferen. Het is van a tot z onecht. Vals. In wezen en met één woord OUDERWETS. [...] Een reiziger valt niet op. Nooit. Hij is een kameleon, niet uit op ervaringen voor het eigen fotoalbum, maar belust op verhalen van de gewone mensen die hij in gewone kroegen ontmoet, en die zich na met hem gesproken te hebben opeens gehoord en gekend voelen maar zijn gezicht alweer zijn vergeten...' (145-146)

Niettegenstaande haar reizigersidealen voelt Gigengack, in het verlengde van het posttoerisme, zich op haar tochten regelmatig zelf ook toerist. Wanneer ze een arm Ethiopisch dorp bezoekt, meent ze dat ze een 'hongertoerist' is die 'een mensentuin' bekijkt (277). In Israël 'ziet' ze 'zichzelf [...] staan in haar soepele zomerjurk met het prettige decolleté en de korte mouwtjes' (208) en beseft ze dat ze 'het wandelende cliché van toeristische stupiditeit' (208) is. En in India, waar je 'als buitenlander [...] onherroepelijk in de categorie van plukbaren [valt]' (288) stelt ze dat 'het onmogelijk' is 'reiziger te zijn. Je bent toerist of je wilt of niet. [...] Ik word herkend als vreemdeling.' (198)

Een vergelijkbaar posttoeristisch besef zien we in meer imaginaire reisverhalen. In Hugo Claus' *Het verlangen* (1978), bijvoorbeeld, concluderen Michel en Jaak aan het einde van hun teleurstellende Amerikareis: 'Echte reizigers dompelen hun eigen onder in den vreemde, in het vreemde, zij zakken er in, vergaan er in, krijgen de kleur van het vreemde. Wij zijn toeristen hooguit op zoek naar iets raars, iets pikants dat wij straks in de Eenhoorn zullen vertellen.' (228) Eerder in de roman was hun toeristische status al indirect duidelijk geworden door hun toeristische uitstap naar Universal Studio's, waar ze iets hopen te beleven dat 'de moeite waard [is] om straks te vertellen' (100). Zoals bij de typische toerist

[703] Vgl. in dit verband mijn bespreking in dit hoofdstuk van *Mokusei!* (Nooteboom 1982).

eindigt die tour in de souvenirwinkel, waar Michel een Frankensteinmasker koopt om mee te nemen naar huis.

Ook in Tessa de Loo's *Harlekino* (2008) stoort de Marokkoreiziger Saïd zich aan 'de quasi-Moorse kitsch van het hotel' (39) te Fès waar hij verblijft – een stad die overspoeld wordt door 'een buslading kleurloze Franse toeristen' (40). Ondanks zijn drang naar een Marokkaanse identiteit krijgt hij zelf echter ook het gevoel dat hij een toerist is. Niet alleen wordt hij regelmatig door plaatselijke bewoners aangezien voor een toeristische buitenstaander. Aangezien Saïds vader muzikant was in 'chique hotels' voor 'Franse toeristen' (61) en als berggids gewerkt heeft, moet het duo ook heel wat toeristische plaatsen bezoeken. Op instigatie van Hassan maken ze zelfs diverse excursies, zoals een trektocht in de bergen. 'De zoektocht', stelt Saïd, 'begon steeds meer op een toeristische reis te lijken en soms bekroop hem het gevoel dat Hassan het oorspronkelijke doel uit het oog verloor.' (238)

Het hoeft nauwelijks te verbazen dat het inauthentieke, 'fictieve' karakter van toeristische attracties onder meer in de reisromans van Thomése opduikt. Naast Afrika als koloniaal-toeristische attractie in *De onderwaterzwemmer* (2015) is er ook het toeristische Shanghai in *Het bamischandaal* (2012). De ik-verteller Thomése en zijn reisgezel Peer distantiëren zich resoluut van de vele 'kuttoeristen' (348), die 'zichzelf staan te fotograferen, zodat het net lijkt alsof ze er echt zijn geweest' (346). Zelf kijken ze echter ook met een 'artificiële' (fictieve) blik naar het land, zodat het onderscheid tussen reiziger en toerist enigszins vervaagt. Wanneer Thomése aan het einde van de roman Mei Lan ontmoet, wil hij haar dan ook in 'missionarispositie' bekijken 'alleen om J. Kessels te kunnen vertellen dat het niets voorstelde. Zoals een toerist een foto van een bezienswaardigheid maakt – voor de achterblijvers thuis' (478).

Ook in Cees Nootebooms *Paradijs verloren* (2004) duikt het artificiële karakter van toeristische settings op. Almut en Alma gaan op reis naar Australië. In het land zou de 'droomtijd' van de 'mythische voorouders' (34) regeren en zouden overal 'in het land [...] de geesten [...] hun sporen [hebben] achtergelaten in de vorm van stelen, waterpoelen, rotsformaties' (34). Al snel wordt die zoektocht naar een mythisch verleden echter geproblematiseerd. 'Al die verhalen over de heilige grond', zegt een van de Australiërs zelf, 'dat is natuurlijk prachtig, maar [...] dit is de eenentwintigste eeuw. Wacht maar tot je ooit een keer naar zo'n reservaat gaat, daar wordt een museumleven opgevoerd, dan kun je een tijdreis maken, maar tegen betaling.' (52)

Tot slot wordt het artificiële entertainmentgehalte van de toeristenindustrie ook benadrukt in Jeroen Brouwers' *Bittere bloemen* (2011). Het cruiseschip waarop de reiziger Hammer zich (tegen zijn zin) bevindt, wordt een 'toeristensloep' (27) genoemd, 'een plezierschip, omklotst door zee' waarbij 'voor je steeds andere kusten en toeristenhavens oprijzen' (63). In een van die havens, Corsica, 'drendelt' inderdaad 'voldoende toeristengajes rond' (253): het is de verjaardag van Napoleon, 'wat goed is voor de horecagelegenheden' (274). Hammers' oud-cursiste Pearlene, die hij op het schip ontmoet, maakt deel uit van die entertainmentindustrie. Ze behoort tot 'het vermaakpersoneel' (33) dat optreedt voor het 'zich uit verveling bolvretende en klemzuipende publiek' (33). In het bijzonder is ze

‘clairvoyante’ (34), al is er in haar shows louter sprake van ‘belazerij en acteerkunst’ (36). Die fictieve dimensie sluit aan bij de verdere ontwikkelingen in de roman: in de verbeelding van Hammer, die naarmate de vertelling vordert alsmaar minder het werkelijke van het onwerkelijke kan onderscheiden, groeit Pearlene uit tot zijn ideale, jeugdige liefde. In realiteit blijkt zij echter lesbisch te zijn.

Op een tweede punt, dat direct gerelateerd is aan de spanning tussen de reiziger en de toerist, wees ik reeds in mijn temporaliseringshoofdstuk. Het inauthentieke karakter van de toeristische reis hangt immers samen met wat James Buzard (1993) ‘the beaten track’ noemt, het feit dat de toerist ‘blindlings in die Fußstapfen derjenigen authentischen Reisenden tritt, die ihm mit freiem Geist und offenen Augen vorausgegangen sind’ (Long 2017, 159). Algemener verwoord kan de opkomst van het massatoerisme geassocieerd worden met het verdwijnen van de ongerepte natuur en onbetreden paden, zoals duidelijk werd in het (reis-non-fictionele) *footsteps*-motief. Aansluitend bij het proces van globalisering impliceert het toerisme vaak een verandering van het landschap en een verdwijning van authentieke, traditionele culturen. Het thema van het toerisme is bijgevolg ook nauw verbonden met de idee van het verleden – een verloren verleden dat binnen de toeristische industrie zelf artificieel in stand wordt gehouden via musea, reservaten...

Een van de bekendste internationaal-canonieke imaginaire reisverhalen die met die *beaten track*-idee aan de slag gaat, is Alex Garlands *The Beach* (1996). De backpacker Richard wil in dat boek immers ontsnappen aan de ‘tourist hordes’ (177) die het ‘spoiled’ (25) Thailand overspoelen. Hij leert echter over het bestaan van een paradijselijk eiland dat onbereikbaar is voor die toeristen. Toeristen ‘were ready to descend on their freshly beaten track’ (117), lezen we, maar ‘the beach island was out of bounds to tourists’ (53). Ironisch genoeg zou je de (stijgende) aanwezigheid van reizigers (zoals Richard) op dat afgelegen eiland als een symbool kunnen zien voor het verdwijnen van de ongerepte natuur.

In de naoorlogse Nederlandstalige literatuur wordt in diverse teksten aan die rol van het toerisme gerefereerd. Zo is er Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987). Harry en Isabelle worden weliswaar getroffen door al het ‘puurs’ en ‘moois’ (165) van de paradijselijke Pakistaanse natuur. Tegelijkertijd worden ze op hun reis geconfronteerd met de verwestering (en islamisering) van het land, de opkomst van het massatoerisme en de verdwijning van het Pakistaanse ‘isolement’. Indirect blijkt dat onder meer uit het feit dat ‘in het gastenboek’ van de hotels waar ze verblijven, in de zomer ‘praktisch geen dag zonder gasten’ (99) is, en doordat in alle Pakistaanse steden busjes rondrijden met ‘stickers van reisagentschappen uit Parijs, Hamburg en Lyon’ (129).

Er zijn echter ook heel wat *locals* die hun expliciet over de komst van het toerisme vertellen. Zo vertelt hun berggids Azim hoe ‘de Junjeraabpas [...] voor buitenlandse toeristen open is gesteld’ (101). Daarbij kan verwacht worden dat ‘het “avontuurlijk georganiseerd toerisme” er met graagte zijn tanden in [zal] zetten’, wat uiteindelijk ‘zal eindigen met discountprijzen van Neckermann’ (101). Azim is met zijn ‘koopmansgeest’ (101) die toeristen wel genegen. Voor heel wat anderen geldt dat veel minder.

Wanneer de Pakistaan Char vertelt over de mogelijke komst van een ‘monsterhotel’ (124) in de Hunzavallei, benadrukt hij dat de komst van het ‘massatoerisme’ (124) uiteindelijk ‘het einde van de eigenheid van deze vallei [zou] betekenen [...], afgelopen met de legendarische paradijselijkheid [...] en in de plaats daarvan komen binnen de kortste keren diefstal en concurrentiegeest en alcoholisme’ (124). Een andere reiziger, Gulfan, vertelt dan weer over het lot van de Kalash-valleien:

> Tien jaar geleden waren deze drie valleien nog ongerept, er drongen nauwelijks vreemdelingen in door, een enkele keer een explorator of antropoloog, of een handvol hippe vogels op zoek naar hasj en vergetelheid. Nu is de islamisering, zeg maar pakistanisering, volop bezig. [...] De overheid laat bij voorbeeld een jeeproad naar Ayun aanleggen. Een overbodige weg want de Kalash hebben geen auto’s, al eeuwen volgen ze bergwegen over passen die op geen enkele kaart staan en die zij alleen kennen. Toch komt die weg er, en hij brengt consumptietoeristen naar hier, pottekijkers zoals ik en u. Toeristen vragen een toeristische infrastructuur, dus investeringen, dus geld. De kalash beschikken niet over geld. Tot voor kort kénden ze dat niet eens, er werd geruild. [...] Ik vraag u: wat zal er van de eigenheid van de Kalash over vijf jaar, over tien jaar nog overblijven? Over één generatie? Als er niet snel wordt ingegrepen: niks meer. (192-193)

Zoals het citaat suggereert, zijn Harry en Isabelle ook toeristen.[704] Ze zijn naar het authentieke, ongerepte Pakistan op zoek, maar maken, net als Garlands Richard, in feite deel uit van de toeristische evolutie die die authenticiteit vernietigt. Hun rol als toerist lijken ze ook zelf te erkennen. ‘Ik sta er de toerist bij te spelen,’ zegt Harry op een gegeven moment, ‘bekijk de vrolijke (eigenlijk meer naïeve dan vrolijke) drukte en de hartelijke verbroedering die toch iets ontroerends heeft.’ (59)

Ook in Anthony van Kamps *Incident op Corsica* (1955), Willem Brakmans *De gelukzaligen* (1997) en Kristien Hemmerechts *De tuin der onschuldigen* (1998) wordt aan die opkomst en aanwezigheid van het massatoerisme gerefereerd. Bij Hemmerechts blijkt het Spaanse vakantiedorpje C., dat de eindbestemming is van de autoreis van de drie zussen, oorspronkelijk een geïsoleerde plek te zijn ‘waar verder geen toeristen kwamen’ (137) en waar over de jaren heen ‘de tijd’ lijkt ‘te hebben stilgestaan’ (8). Er blijken echter ‘verkiezingen voor de deur’ te staan, waardoor ‘andermaal [...] de toekomst van het gehucht in de weegschaal lag. Moest alles bij het oude blijven, of was het tijd voor een dynamisch bestuur dat eindelijk de langverwachte toeristen naar C. zou lokken?’ (16) Van het gesticht dat de drie zussen zullen erven, wil men een ‘museum’ (19) maken – de herinnering aan het verleden die ook op andere manieren in de roman weerklinkt.

Bij Van Kampen is de locatie het eiland Corsica waar zich de spanning ontvouwt tussen het ongerepte landschap en de toeristenindustrie. De verteller, een ‘toerist’ (260) op Corsica, verhaalt over de belevenissen van het meisje Mary Kingma op datzelfde eiland. Al aan het begin van die vertelling wordt zij geschetst als iemand die wat ‘anders’ is ‘dan de meeste vrouwelijke toeristen’ (257), geen ‘gewone toeriste’ (265). Ze reist voor een vakantie naar Corsica, en verblijft in eerste instantie in een toeristisch ‘bungalowpark’ waar ‘veel Hollanders [komen]’ (270). De aanwezigheid van het toerisme op het eiland blijkt onder meer tijdens de uitstapjes die ze onderneemt, zoals naar het historische dorpje

[704] Niet toevallig bezoeken ze bijvoorbeeld het ‘Tourist cottage’ (21) te Giglit.

'Sant'Antonio', dat 'alleen nog maar verleden tijd' en 'alleen nog maar object voor toeristen' (305) was. Ze verneemt tegelijkertijd echter ook dat Corsica 'nog nét niet geheel ontdekt en overrompeld [was] door de toeristenstroom, die jaarlijks naar het zuiden vloeide. Het was nog [...] een der laatste plekjes in Europa, waar nog geen echte vreemdelingenindustrie gedreven werd.' (278-279) Die ongereptheid krijgt in het bijzonder gestalte in 'het echte Corsica' dat 'achter de bergen' ligt, 'een Corsica zonder bistro's, zonder Lido's, zonder bungalowparken. Zonder bikini's, slacks en piratenbroeken.' (260) Het is het 'hart' van het eiland dat 'niets te maken [had] met de gestroomlijnde genoegens van de normale vakantieoorden' en waar alles 'nog ongevormd, ruw, primitief' was (374). In dat 'paradijs' (371) belandt Mary uiteindelijk ook zelf, en ze beslist er zelfs definitief te blijven.

In Brakmans *De gelukzaligen* (1997), tot slot, wordt het eiland waarnaar de depressieve Potter reist, geschetst als een druk bezocht 'toeristeneiland' (8).[705] Het boek speelt zich bovendien af aan 'het begin van het toeristenseizoen, met grote regelmaat zetten de boten voetvolk aan land dat de in- en uitvalswegen van het dorp bezette' (9). Het is een massa volk waaraan de bewuste buitenstaander Potter het liefst wil ontsnappen, maar dat is niet eenvoudig. 'Heilige plaatsen in het bos', zegt hij,

> werden zonder pardon in bezit genomen en kaalgevreten. Ze waren overal, de Tartaren, bewogen zich immer in groepen en in kleuren die door de helle en elektronische kwaliteit aangaven hoever ze van de natuur waren verwijderd en afgedwaald. Tot diep in de nacht waren ze te horen: in de kampeerboerderij, de disco in het dorp, waar ze op de trom sloegen, in de Erve Neuteboom en op de Badweg, waar groepen in de kleine uurtjes nog even de zee wilden zien om raadselachtige reden. (89)

Interessant is dat je de opkomst van dat toerisme ook kan verbinden met de ietwat bevreemdende, fantastische nevenverhaallijn in het boek, die alterneert met Potters verhaallijn. Daar bevinden we ons op een eiland, waarvan de referenties – 'de vulkaan Ameland' (21), 'het Willemsduin' (22)... – suggereren dat het om (een versie van) Potters waddeneiland gaat. Het eiland wordt 'het eiland der gelukzaligen' (34) genoemd. Het is de cycloop 'graaf Von Launitz' (22) die vanuit 'de Heerlijkheid Nijenhuis' (21) over het arcadische eiland regeert. De gelukzaligheid op het eiland wordt echter bedreigd. Niet alleen wil de Republiek beslag leggen op de goudvoorraad die op het eiland verborgen is; er zijn ook alsmaar meer mensen die naar het eiland komen om 'gelukzalig' te 'zijn' (60). Je zou die evolutie kunnen lezen als een metafoor voor de opkomst van het toerisme. 'Onder de dreigende dingen' voor het eiland, lezen we, is er

> vooreerst de vagant, de viator, de voyageur, l'homme ivre, le touriste. In massa dringt hij op in de richting van de gelukzaligheid en ik ruik hier een geheel nieuw type: altijd gehaast, zichzelf vooruit, verstrooid, verward, maar volhardend. (66)

Toch wordt de negatieve rol van de toeristen ook een beetje genuanceerd. Een bekende violist op het eiland stelt namelijk: 'Zonder toeristen [...] hadden we al een dam naar het vasteland, stond het hier bomvol huizen en was er ongetwijfeld een vliegveld in de maak. De toeristen redden het eiland.' (88-

[705] Aspecten van onderstaande bespreking verschenen eerder in: Pierrart (2017a).

89) Anders verwoord: de idee van het toerisme impliceert het (voort)bestaan van twee gescheiden werelden, van een afgegrensd eiland waarnaar mensen tijdelijk kunnen 'reizen' zonder er zich definitief te vestigen.

Zoals de nevenverhaallijn uit Brakman reeds suggereert, hoeft het thema van het toerisme niet noodzakelijk met louter geografisch-realistische vertellingen verbonden te worden. Interessant in dat opzicht is een internationaal reisverhaal als Robert Silverbergs *Up the Line* (1969). Dat gaat immers met de idee van tijdreistoerisme, 'commercial time-travel', aan de slag. In het jaar 2059 bestaat zoiets als 'the Time Service' (5), een dienst waarmee burgers toeristische uitstapjes naar het verleden en de toekomst kunnen maken. Het hoofdpersonage, de geschiedenisstudent Jud, wordt een gids, een 'Time Courier', die burgers naar het verleden begeleidt. Juds voornaamste bestemming is het oude Constantinopel. Een van de andere gidsen beschrijft zijn gidspakket als volgt:

> I do the Mali-Ghana-Gao-Kush-Aksum-Kongo route in January and February, and in October and November I do Sumer, Pharaonic Egypt, and sometimes the Nazca-Mochica-Inca run. When they're shorthanded I fill in on Crusades, Magna Carta, 1066, and Agincourt. Three times now I've done the Fourth Crusade taking Constantinople, and twice the Turks in 1453. (8-9)

En elders:

> For large fees, we take groups of eight or ten sightseers on carefully conducted trips to the past, usually accompanied by one Courier, although two may be sent in unusually complex situations. At any given moment in now-time, there may be a hundred thousand tourists scattered over the previous millennia, observing the Crucifixion, the signing of the Magna Carta, the assassination of Lincoln, and such events. (26)

De roman benadrukt vooral het routineuze van het (tijdreis)toerisme. Een gids die gespecialiseerd is in het 20ste-eeuwse Amerika klaagt bijvoorbeeld over 'the wearying routing of covering the assassinations' (50):

> Nobody wants to see anything else [...]. Dallas, Los Angeles, Memphis, New York, Chicago, Baton Rouge, Cleveland, over and over again. I can't tell you how sick I am of muscling into the crowd by that overpass, and pointing out that window on the sixth floor, and watching that poor woman crawling onto the back of that car. (50)

Algemener gesteld symboliseert het boek de fascinatie van toeristen voor het verleden-als-attractie. De band tussen het toerisme en het verleden staat ook centraal in de Nederlandstalige toerismeroman bij uitstek, waarmee ik deze paragraaf wil eindigen: Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018). In het boek wordt Europa geschetst als een continent dat, net als de reiziger Ilja, vastzit in tradities en in het verleden – een verleden dat geherformuleerd wordt als (neoliberale) waarde, met name via de praktijk van het toerisme. Toeristen bezoeken immers Europa 'als' verleden, waarbij ze 'een reis door de tijd [...] maken' (279). 'Europa', zo lezen we, 'verdrinkt in zijn historie' (128), wordt 'volledig door zijn verleden [...] gedefinieerd en bepaald' (393) en is 'een openluchtmuseum geworden, een fantastisch historisch themapark voor toeristen. [...] Europa is het recreatiegebied voor de rest van de wereld' (133). Dat geldt

zeker voor Italië en voor de stad Venetië, waar de schrijver met zijn geliefde, de kunsthistorica (!) Clio, belandt. Italië is 'een land zonder toekomst' (48) waar 'alles' zich 'voltrekt [...] volgens rituelen en tradities, die [...] oud en ingesleten zijn' (486), en in Venetië is 'een overdaad aan verleden' (35) aanwezig, 'alles zit' er 'al eeuwen vastgeklonterd.' (478)

Toeristen zijn niet alleen op zoek naar het verleden, maar ook naar een 'unieke, authentieke ervaring' (114): ze gaan 'op reis om iets echts te zien, of beter nog, om iets echts te ervaren en te beleven' (463). Ze voelen zich daarbij geen toerist. In het verlengde van wat ik eerder schreef over de reiziger-toeristdichotomie, stelt de verteller:

> Toeristen zijn altijd de anderen. [...] Wij reizen. Wij kiezen onze bestemmingen met zorg uit op het ontbreken van toeristen en omdat die plekken niet bestaan en toeristen onmogelijk te vermijden zijn, laten we een groot deel van onze vakantie verpesten door ergernis aan hun gedrag. Wat ons van hen onderscheidt, is niet eens zo duidelijk, maar dat er een fundamenteel onderscheid tussen hen en ons bestaat, is voor ons een zekerheid die wezenlijk is. (111)

Toeristen zoeken 'massaal [...] naar de maagdelijkheid van hetzelfde ongerepte stukje strand' (384). Net dat gaat echter door het toerisme verloren: het toerisme 'vernietigt datgene waardoor het wordt aangetrokken' (444).[706] De roman refereert in dat verband onder meer aan het paradijselijke Filipijnse eiland Boracay. Na een artikel in 'het tijdschrift *Travel & Leisure*', werd het 'onder de voet gelopen door een invasie die elke beschrijving tart.' (384) De protagonist Ilja en Clio ondervinden dat verdwijnen van 'lege plekken' echter ook zelf. Tijdens hun zoektocht naar een verloren gewaand schilderij van Caravaggio belanden ze in het Castello Doria te Portovenere. Via een mysterieus luik dalen ze af in een oude kelder waar op het eerste gezicht in geen eeuwen iemand is geweest. Echter, in plaats van Caravaggio's schilderij vinden ze er een barbiepop – 'laattwintigste-eeuws [...] of vroegeenentwintigste-eeuws' (377).

De toeristische omvorming van het 'illuster verleden' (504) wordt gespiegeld in het hotel waar Ilja in het heden verblijft, dat de veelzeggende naam Grand Hotel Europa draagt. Niet toevallig beschrijft de verteller 'het verschijnsel massatoerisme' als 'een stad vol met hotelgasten' (35). In eerste instantie is het hotel, dat geleid wordt door een Italiaan, verloederd (de fontein werkt bijvoorbeeld niet meer) en vol van verleden (op de kamers zijn er bijvoorbeeld 'decoraties en meubelstukken uit ver van elkaar verwijderde tijdvakken' (17)). Wanneer er een nieuwe eigenaar komt (de Chinees Wang), wordt het hotel nieuw leven ingeblazen – zij het dan doordat het wordt omgevormd tot toerismekitsch. Zo wordt een kamer heringericht 'als een typisch Engelse pub, met tapijt op de vloer, fluwelen banken in nisjes en schilderijtjes van jachttaferelen en renpaarden' (237), en wordt de oorspronkelijke majordomus als een decorstuk deel van 'het museum' (475).

[706] Vgl. 'Het gaat erom dat je de Mona Lisa in het echt wilt zien vanwege de ervaring haar in het echt te zien. […] Het enige wat we willen is de illusie om ons het beroemde kunstwerk kortstondig toe te eigenen met onze aanwezigheid. Dan kunnen we het afvinken van ons lijstje. Dan kunnen we zeggen dat we het hebben gezien. […] Terwijl toeristen bovenal op zoek zijn naar een authentieke ervaring, veroorzaakt hun aanwezigheid een teloorgang van de authenticiteit die ze begeren. Of die authenticiteit wordt op een weinig authentieke wijze speciaal voor hen gecreëerd. Toerisme vernietigt datgene waardoor het wordt aangetrokken.' (131)

Aan het einde van de roman sterft de voormalige eigenares van Grand Hotel Europa, een vrouw die ‘leefde in haar verleden’ (416). Haar dood is het symbool voor de gevolgen van het toerisme en, in bredere zin, het neoliberalisme waarvan het toerisme een weerspiegeling is. Via het toerisme wordt het verleden in Europa ingezet ‘in de jacht naar economische groei, vooruitgang en toekomst’ (535), maar net daardoor worden uiteindelijk ook het verleden, de cultuur, de traditie vernietigd: verleden zonder toekomst wordt toekomst zonder verleden. Niet toevallig reizen Ilja en Clio aan het einde van de roman naar Abu Dhabi, de futuristische stad die het toppunt van het neoliberalisme is, ‘de eindoverwinning van een agressief en onverschillig materialisme, waarbij cultuur en kunst [...] geen enkele andere waarde vertegenwoordigen dan de prijs’ (532).

7.3.6. Kapitalisme, industrialisatie, technologie en ecologie

De referenties aan het neoliberalisme en de commerciële aard van het toerisme brengen me bij een volgende groep thema’s in reisfictie. Ik begin met de aanwezigheid van industrialisatie en het kapitalisme (zo je wil, de consumptiemaatschappij), waaraan ik ook bij mijn bespreking van het politieke bestuur refereerde. De idee van industrialisatie – de industriële mechanisering van arbeidsprocessen en -productie zoals die vooral in de 19de eeuw een hoge vlucht nam – loopt in de geschiedenis van het westen hand in hand met de dominantie van het kapitalisme als economisch systeem, dat gericht is op groei en winst en daarvoor gebruikt maakt van industriële processen.

Beide thema’s kunnen op allerlei manieren in reisfictie verschijnen. Daarbij interageren ze met diverse van mijn dimensies. Ten eerste is er de interactie met de (im)mobiliteitsdialectiek. Het kapitalisme wordt wel eens beschouwd als een eeuwig dynamisch proces (vgl. Milward 2000): de maatschappij, producten en geld zijn voortdurend in beweging, letterlijk (denk bijvoorbeeld aan goederentransporten) maar ook figuurlijk, in het eindeloze proces van creatie dat gericht is op eeuwige groei. In Tom Lanoyes *Alles moet weg* (1988) komt die idee nadrukkelijk aan bod. De autostrade waarover Tony reist, wordt beschreven als ‘de poort van internationale economie, waarover dag en nacht, zoals zuurstof in bloed, ontelbare goederen naar hun bestemming reizen’ (114). De talloze auto’s en vrachtwagens vertegenwoordigen daarbij een immens ‘kapitaal’; ze suggereren hoeveel ‘géld [...] er op de wereld in omloop moet zijn’ (115). In de reactoren van Doel, die Tony bezoekt, wordt dan weer ‘erts omgezet in energie, energie die onbegrensd was en onuitputtelijk, de bron van verbruik, van welvaart en geluk. [...] Een bulderende kakofonie van kracht en elektrisch geweld, die haar oorsprong vond in de stille heerschappij van [...] twee torens’ (214-215). En in het algemeen drijft het kapitalisme op ‘begeerte’ en ‘kooplust’, die onderdeel zijn van ‘het driftleven’ (119).

Ook in Gerrit Krols *De chauffeur verveelt zich* (1973) komt die eindeloze beweging van het productieproces aan bod. De verteller is werkzaam bij de oliemaatschappij Shell en werkt meer bepaald ‘op een afdeling die zich bezighield met de automatisering van de olieproductie’ (11). Hijzelf richt zich op ‘het zogenaamde *oil movement*-systeem. Automatisch olietransport door de pijpleiding’ (53).

Algemener beschrijft de verteller de 'kapitalistische maatschappij' (102) als een 'systeem van beweging' dat zich bezighoudt met 'automatisering' – waarbij 'het aantal der bewegers wordt vermeerderd' – en met 'groei' – waarbij 'het aantal voor wie bewogen wordt vermeerdert' (102). Een dergelijk systeem heeft echter consequenties: uiteindelijk blijft niet alleen 'voor de bewegers zelf geen ruimte meer [over] om te bewegen' (102), maar 'stopt' ook 'de groei', zelfs al is de 'de beweging [...] constant' (103). Op die manier wordt het kapitalisme een vorm van beweging als (zo je wil, resulterend in) stilstand. Het circulaire karakter van het kapitalisme, met kringloopprocessen waarbij creatie en destructie samenvallen en waarbij steeds weer dezelfde goederen geproduceerd worden, sluit daarbij aan. In *Reis door loopgraven* (1981) spreekt Van Marissing van

> het 'geile raderwerk': verlangens oproepend – verlangens half bevredigend – nieuwe verlangens – nieuwe surrogaten – nieuwe verlangens – nieuwe surrogaten. Het molenrad: energieverspillend – energiebesparend – energieverspillend – energiebesparend. Vries- en smelt-, kondensatie- en fusieprocessen aan de lopende band. De heksenketel, waaruit tenslotte alleen nog plastic hamburgers vallen. Met het gejank van de Mexicaanse hotdog. Meer van hetzelfde. Het gaat om kringloopprocessen als gesloten cirkels, gestuurd door wat mensen op de grens tussen instinktieve handeling en automatiese (onbegrepen) afstandsbediening. In een verdovend ritme. Waterstralen, lichtkogels, luchtstoten, raderen en wielen, naaien schrijfmachines, wanden die uitzetten en krimpen, steden die groeien en verpauperen, woningen die groter en families die kleiner worden, weefsels die zich laten plooien en vouwen, weefsels die in flarden en rafels overgaan, draaiende en knipperende en schetterende voorwerpen: een voortdurend in beweging gehouden dekor. (14)

Ook afbraak is dus onderdeel van de kapitalistische dynamiek. Daarbij aansluitend is er de 'veroudering' (Krol 1973, 102) en het verval.[707] In Peeters' en Vanholes' *Bellevue/ Schoonzicht* (1997) kenmerkt het Brussel waardoor Robert en Philippe wandelen zich door dergelijk industriële 'verval' (42). 'Van de vroegere bedrijfsgebouwen', lezen we, 'bleef slechts puin over en een half opgeblazen ruïne.' (45) En verder: 'Alles verdwijnt dus. [...] Een brouwerij wordt een Kaaitheater, cinema's worden C&A's en merken worden levend opgeslorpt door big brothers. Architecten houden tegenwoordig van melkglas, pistache en barbiekleur. En de verf bladdert overal af.' (65) In Willem Brakmans *Inferno* (1991) zien we iets soortgelijks. In de stad waar de ik-verteller oorspronkelijk woont, worden 'alle probleempjes' als 'winst' geïnterpreteerd, en is sprake van 'braakwekkende fabrieksterreinen, stapels goederen druipend van de mist, bloedarme woonhuizen, doodzieke bomen en struiken, veel afval op de weg' (10). In het helse mijnstadje Voorburg hangt eveneens de 'uitzichtloosheid en diepe moedeloosheid' (17) in de 'scheefgezakte deuren' van de huizen, de 'gebarsten muren en doorgeroeste goten' (18) zodat 'een bar verleden [...] openlijk te prijk stond' (20). Door een 'steeds nijpender wordend gebrek aan grondstoffen [...]: olie, sulfer, aanmaakhout, pek' (105) worden de gestorven zielen niet langer gestraft maar in 'het diepe [...] gekeild' – een 'vrije val' (106) waar het 'eindeloos verzinken' (107) uiteindelijk een 'onbeweeglijkheid' (106) wordt.

[707] Dat sluit aan bij de interactie tussen dynamiek en temporalisering: de idee van beweging impliceert ook verlies.

Het kapitalisme interageert, ten tweede, ook met de generische dialectiek tussen activiteit en passiviteit. Algemeen gesteld is er de macht van internationale bedrijven, banken, rijken, zakenlui. Die zagen we bijvoorbeeld in Jacq Vogelaars *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968), waarin de jacht op de fabrieksleider Charles Omentes centraal staat. Hij is een figuur die het 'in zijn macht heeft miljoenen mensen langzaam te vergiftigen [...] zonder dat iemand het in de gaten heeft' (144). In Walter van den Broecks *Terug naar Walden* (2009) leidden de macht, de hypocrisie en de hebzucht van 'beursmagnaten [..] die hun eigen schaapjes al lang op het droge hadden' (91) tot de beurscrash waar Ruler Marsh' familie slachtoffer van werd. Zijn eigen (poging tot) een vernietiging van dat 'onmenselijke systeem' (8) en de 'tirannie [...] van de rijken' (100) wordt gespiegeld door het thema van het terrorisme, dat onder meer via referenties aan 9/11 gestalte krijgt.

Concreter drijft kapitalisme op sturing. In het bijzonder zijn er allerlei vormen van visuele sturing.[708] In *Alles moet weg* (Lanoye 1988) benadrukt Tony dat de kapitalistische 'libido' (119) van de mens mede wordt opgewekt doordat 'winkels hun producten zo verleidelijk mogelijk uitstallen' (119). In *Reis door loopgraven* (Van Marissing 1981) worden zij die een '*relatief negatieve attitude*' hebben 'tegenover de kapitalistiese maatschappij [...] blootgesteld aan 1 prikkel: propaganda voor het kapitalisme' (34-35). De belangrijkste visuele prikkel binnen het economisch systeem is reclame. Onder meer in mijn eerdere bespreking van Paul Mennes' *Kaufhaus Inferno* (1999) kwam dat al aan bod. De hel krijgt in dat boek gestalte als een winkelcentrum, het symbool bij uitstek van de consumptiemaatschappij. Tijdens de virtuele tour die Dante met zijn gids Vergilius onderneemt, verschijnt op de gids-laptop van die laatste op een bepaald moment een 'infomercial voor Malebolge' (48), een computerspel. De presentator stelt zichzelf als doel zijn 'fantastisch nieuwe product' door 'de strot' van de kijkers te 'rammen' (48). De commercial richt zich specifiek op de jongeren: 'Je kan de Visa of andere creditcards van je vader of moeder gebruiken, bel het nummer dat naast de vlag van jouw land staat, we staan 24 uur op 24 tot je beschikking, makkelijker kan niet. En jullie zijn tevreden of jullie krijgen je geld terug. [...] Er is geen enkel risico. Bel nu.' (57)

Zoals de Malebolge-infomercial illustreert, wordt in *Kaufhaus Inferno* de sturing van consumenten geassocieerd met de sturing door technologie. Het is een sturing die we ook onafhankelijk van het economische vraagstuk in imaginaire reisverhalen tegenkomen. Dat zagen we reeds in eerdere besprekingen van Rob van Essens *De goede zoon* (2018).[709] Meer in het algemeen kunnen reisromans op allerlei manieren reflecteren over de rol van techniek, technologie en nieuwe media. Dat gebeurt zeker in sciencefictionachtige reisverhalen, zoals bijvoorbeeld *Het kraaien van de haan* (Meeuse 2010). De uitvinding van de tijdmachine is daar de ultieme weerspiegeling van de menselijke zoektocht 'naar mogelijkheden om het leven naar haar hand te zetten' (61). Het is het summum van 'het technologisch paradijs' (62), de 'technische limiet' (61) waarachter 'elk zinvol leven ophoudt' (61) en 'die neerkomt

[708] Het kapitalisme interageert dus vaak met de dimensie van de blik.
[709] Zie in het bijzonder de tweede dimensie, de activiteit-passiviteitsdialectiek.

op de definitieve ontkenning van het Nu' (61). In een roman als *Allerzielen* (Nooteboom 1998) wordt dan weer gewezen op de inherente, moderne verwevenheid van terreur en 'techniek' (74).

Een tweede 'uitbreiding' van dit thema, naast technologie, betreft ecologie – en in bredere zin de spanning tussen natuur en cultuur. Bij Brakmans *Inferno* (1991) zagen we al het afval dat een inherent gevolg is van de consumptiemaatschappij. Zulk afval komt ook aan bod in Mohammed Benzakours *De koning komt* (2015). Moebdi droomt immers van een 'schone, smetteloze wereld' (347), maar merkt in Marokko dat de mens de natuur vervuilt. In afwachting van de komst van de koning gaat hij dan ook de rondzwervende 'plastic tasjes[s]' (119) op straat oprapen – een 'tasjesproject' naast zijn 'bruidsproject' (195). In mijn bespreking van de vorige dimensie liet ik zien dat Moebdi in *De koning komt* (2015) bevriend raakt met een ezel, zodat een spanning gecreëerd wordt tussen mens en dier – of breder, tussen natuur en cultuur. 'Van de natuur valt [...] niet te winnen', lezen we daar. 'Tenzij je de tegenpartij serieus neemt en het gesprek aangaat.' (304)

Die bredere spanning tussen natuur en cultuur vinden we bijvoorbeeld ook in een ander ezelverhaal terug, Mariët Meesters *Sevillana* (1990). Ze wordt er verbonden met twee personages. Tijdens de Semana Santa in Sevilla komt de ik-vertelster in eerste instantie in contact met Isidoro Mengo de la Cabeza. Als 'cultureel antropoloog aan de universiteit van Sevilla' (53) staat hij symbool voor een culturele benadering van het leven. Later ontmoet de protagoniste ook de voormalige eigenaar van haar ezel, Jaime. Hij neemt haar mee op een voettocht weg uit de stad over de Andalusische vlakten, 'de overweldigende natuur' (122). Jaimes 'weten' is 'instinctief': hij spreekt bijvoorbeeld 'de taal der kikkers, vleermuizen of mieren' (122). De protagoniste streeft uiteindelijk naar een verzoening van beide uitersten via het kunstenaarschap. 'Kunstenaar zijn', lezen we, 'is de enige manier om cultuur en natuur te verenigen, om de Isidoro-en-Jaime-pool in mij te laten samenvloeien. [...] Immateriële rijkdom, materiële armoede.' (194-195)

7.3.7. Gender

Net als eerdere thema's vindt het gendertopic aansluiting bij de dialectiek tussen activiteit en passiviteit. Genderverhoudingen impliceren een vorm van hiërarchie, en de idee van gender is nauw verweven met de vraag naar *agency* (vgl. McNay 2000). Binnen stereotiepe genderverhoudingen is er sprake van een masculiene dominantie, terwijl de *agency* van de vrouw wordt ingeperkt – of, anders verwoord, 'men are characterized as more *agentic* than women, taking charge and being in control' (Hentschel, Heilman & Peus 2019, 2). Feminisme vertrekt dan weer van 'a theory of women's agency – i.e., an account of their capacity for individualized choice and action' (Meyers 2014).

Ik wil het genderthema vanuit twee invalshoeken bekijken. Ten eerste zagen we al in mijn bespreking van de geografische beeldvorming dat een roman relatief expliciet kan reflecteren over genderverhoudingen. Vooral de stereotiep-conservatieve onderwerping van de vrouw dan wel de

feministische omkering van de hiërarchie komt daarbij dan centraal te staan. In Marnix Gijsens' *De vleespotten van Egypte* (1952) werd die omkering gelinkt aan het beeld van een bepaald land, en dat is ook zo in Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987). De Pakistaanse cultuur wordt er als erg conservatief verbeeld, waarbij de 'plaats van de vrouw in de samenleving' (77) ondergeschikt is aan die van de man: 'Als een man een vrouw roept, dan kómt die vrouw toch?' (128) Die visie past in een breder beeld van Pakistan als een 'strenggelovige moslimstaat' (191), waarbij heel wat Pakistani 'een sektarisch-dogmatisch fundamentalisme' (191) aanhangen (vgl infra).

De passieve rol van de vrouw wordt ook zichtbaar doordat Isabelle regelmatig begluurd wordt. Ze ontvangt zelfs een 'nauwelijks mis te begrijpen' (128) schriftelijke uitnodiging van een Pakistaanse man. Op soortgelijke wijze wordt Gelgel in Marion Bloems *Rio* (1987) eveneens regelmatig op haar reis door Brazilië geconfronteerd met ongewenste avances. Diverse Brazilianen willen 'seks met [haar]' (80) en wanneer ze 'weigert' worden ze 'boos' (80). Op sommige openbare plaatsen blijkt het onveilig te zijn om alleen als vrouw te verschijnen. De 'vrouwen' die 'alleen waren', merkt Gelgel, waren degenen die 'hun lichaam te koop aanboden' (57). Gelgel zal uiteindelijk wel een nieuwe relatie in *Rio* aanknopen, zij het dan met een Italiaan, geen Braziliaan.

Ook in het eerder vermelde *Hut 277* (Zikken 1962) komen, naar aanleiding van het beeld van een land, genderverhoudingen aan bod. Deborah vertelt aan de schrijfster hoe bij de afkondiging van de Israëlische staat in 1948 'gelijkheid voor man en vrouw' (62) werd vooropgesteld. Na haar aankomst in het land heeft ze geprobeerd om precies 'hetzelfde werk' (48) te doen als haar man –'een boot met kolen helpen laden' (48), bijvoorbeeld – maar dat bleek fysiek te zwaar. 'De natuur, of hoe je het ook wilt noemen', zegt ze, 'heeft mij weer in die hoek gedrukt waar alle vrouwen sinds eeuwen uit hebben willen komen' terwijl ze haar man 'met het jaar meer en betere kansen gegeven [heeft]' (62). De vertelster nuanceert enigszins: de 'voeten' zijn misschien 'ontbonden' (62), maar men kan niet kan verwachten dat 'vrouwen met pas ontbonden voeten meteen lange afstandlopers zouden worden' (63).

In Versou's *Nieuwe reis naar Utopia* (1946) wordt een heel ander 'land' nadrukkelijk met genderverhoudingen verbonden. In de ondergrondse, socialistische wereld 'zijn man en vrouw' immers 'gelijk': 'Jongens en meisjes studeeren in dezelfde klassen. Zo ontstaat, van kindsbeen af, een goede kameraadschap onder hen.' (53) De reiziger Lode Simoens stoort zich aan de vrouwelijke *agency*, zoals die van het meisje Marie-Jeanne. 'In onze buitenwereld', stelt hij, 'zijn meisjes meer bescheiden en terughoudend. Het geeft hun iets verleidelijks, iets teeders, waarvan wij houden. Maar Marie-Jeanne daarentegen bezit iets onafhankelijks, iets jongensachtigs, dat mishaagt.' (53) En verder: 'Ik heb altijd gemeend dat de vrouw beter geschikt is voor keuken en kinderverzorging.' (54) Het is een conservatieve en negatieve karakterisering van de kapitalistische Lode die in de gehele roman in schril contrast komt te staan met de progressieve, communistische utopie.

Het spreekt voor zich dat het genderthema ook los van een bepaald land of een zekere cultuur kan verschijnen. In mijn temporaliseringsbespreking besprak ik bijvoorbeeld Andreas Burniers *De reis naar Kíthira* (1976), dat in het teken stond van een potentiële feministische omwenteling. In Inez van

Dullemens *Luizenjournaal* (1969) wordt de mormoonse onderwerping van de mens 'aan de onuitspreekbare God' (31) geplaatst naast de onderwerping van de vrouw aan de man. Het mormoonse geloof kenmerkt zich door polygamie, zoals duidelijk wordt in de vertellingen over 'het meisje'. Zij zit 'opgesloten met de andere vrouwen van Harmon' (47) en moet aan hem gehoorzamen. De reiziger Jesse zegt tegen haar tot het mormoonse geloof bekeerde man:

> Je kunt geen gebruik van mij en de kinderen maken alsof we hamers en spijkers zijn waarmee je een nieuw rijk in elkaar kunt timmeren. Want dat is het wat je hebt willen doen: mij gebruiken, mij veranderen, mijn geest en mijn lichaam tot iets hols maken zodat jouw woorden en jouw zaad erin konden huizen in naam van jouw god. (14)

Paradoxaal genoeg zorgt dat ervoor dat hij haar begint 'uit te stoten': 'Je merkt het zelf niet, maar je wilde dat ik op eigen benen zou staan. Hoe meer de wereld rond ons begon af te brokkelen, hoe meer jij wenste dat ik zelfstandig zou worden.' (14) Die paradoxale omkering van de genderverhoudingen sluit aan bij de bredere ontwrichting van tegenstellingen in *Luizenjournaal*, zoals ik die eerder toelichtte.

Er is nog een tweede manier waarop ik het genderthema wil bekijken, die wat verder gaat dan mijn aanpak bij andere thema's. Het betreft een blik op impliciete invullingen en reflecties van gender. Ik grijp daarvoor terug naar een studie die ik in de inleiding toelichtte: Karen Lawrences *Penelope Voyages* (1994). Lawrence vertrekt in haar onderzoek van het 'Western cultural truism that Penelope waits while Odysseus voyages' (ix). Vrouwen zijn 'receptive and passive' (6): ofwel zijn ze 'the symbolic embodiment of home' (1) ofwel dat van 'the foreign itself' (1). 'The circulation of women' wordt als 'dangerous' (16) beschouwd. De reisbeweging is in de eerste plaats een 'male journey' (1), met een mannelijke reiziger 'who crosses boundaries and penetrates spaces' (2).

In haar boek verkent Lawrence reisverhalen van vrouwelijke reisauteurs en met vrouwelijke reizigers, waarbij 'travel *writing* has provided discursive space for women, who sometimes left home in order to write home, discovering new aesthetic as wel as social possibilities' (18). De letterlijke transgressie symboliseert op dat moment een (potentieel) doorbreken van figuurlijke grenzen. Behalve Virginia Woolfs fictionele reisverhalen *The Voyage Out* (1915) en *Orlando* (1928) kan Margaret Cavendish *Description of a New World, Called the Blazing-World* (1666) als een van de feministische imaginaire reisverhalen uit de canoniek-internationale literatuurgeschiedenis gelden. De protagoniste in dat boek belandt op haar reis in een wereld die 'The Blazing World' wordt genoemd. Ze wordt er 'Empress' en creëert een utopische maatschappij, waarin sprake is van gendergelijkheid. Ze doet dat evenwel zonder geweld te gebruiken, waarmee de tekst haar plaatst tegenover mannelijke imperialistische hervormers als Julius Caesar en Alexander de Grote.

Ook onderzoekers binnen de bredere *travel writing studies* geven aan dat reizen en reizigers traditioneel sneller met masculiniteit verbonden worden, waarbij de aanwezigheid van vrouwelijke reizigers 'emancipatorisch' werkt. Dúnlaith Birth (2016, 35) stelt bijvoorbeeld:

> Travel writing has the potential to dislocate cultural norms of gender, rendering their performance bizarre rather than natural and unchanging when observed out of context. [...] Yet historically, destabilization had not been the only nor even the most common response to gender norms in travel writing. Until well into the twentieth century travel writing was often defined as a masculine domain, a showcase for contemporary norms of masculinity, heroism and virility. [...] The idea of travel writing as a purely male domain, where women were noteworthy exceptions, persists today' (35-36)

Het lijkt me niet onproblematisch dergelijke reflecties zomaar met imaginaire reisliteratuur te verbinden. Toch wil ik hier een aantal conclusies formuleren met betrekking tot mijn eigen corpusteksten, die grotendeels aansluiten bij de dominante stereotypering:

- Ten eerste zijn er in mijn corpus meer mannelijke dan vrouwelijke reizigers – zeker als het over min of meer 'zelfstandige' protagonist-reizigers gaat. Procentueel gezien geldt dat we slechts in een vijfde van de romans uit mijn corpus zo'n vrouwelijke reiziger-protagonist terugvinden.[710] Als mannelijke en vrouwelijke reizigers samen reizen, zoals bijvoorbeeld in P.F. Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015), Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987) of Hugo Raes' *Reizigers in de anti-tijd* (1970), dan wordt de vertelling bijna steeds gefocaliseerd door de ogen van een mannelijke reiziger – zelfs als de tekst op andere manieren stereotiepe genderverhoudingen in beperkte of aanzienlijke mate problematiseert (zoals in *Tot aan de brug naar nergens* het geval is).
- Ten tweede wees ik onder meer in mijn bespreking van de beweegreden op een veel voorkomende plotstructuur: die waarbij mannelijke personages op zoek gaan naar vrouwelijke geliefden. In sommige reisromans wordt de 'mannelijke', seksuele verovering van de vrouw metaforisch-spatiaal verbonden met het betreden van een gebied. In het bijzonder is er de associatie tussen de vrouw en de stad, zoals we die in Robberechts' *Aankomen in Avignon* (1970), Mulisch' *Het stenen bruidsbed* (1959) en Pfeijffers *Rupert* (2002) zagen.[711]

  Paradoxaal genoeg zorgen net de liefde en het seksuele er ook vaak voor dat de mannelijke

[710] Concreet duiken nadrukkelijk 'zelfstandige' vrouwelijke reizigers op in: Anthony van Kampens *Incident op Corsica*, Hella Haasses *De ingewijden*, Aya Zikkens *Hut 277*, Andreas Burniers *De Reis naar Kíthira*, Lidy van Marissings *Reis door loopgraven*, Simon Vestdijks *Een alpenroman*, Mark Insingels *Een meisje nam de tram*, Wanda Reisels *Jacobi's tocht*, Marion Bloems *Rio*, Mariët Meesters *Sevillana*, Margaretha Fergusons *Angst op Java*, Kristien Hemmerechts' *De tuin der onschuldigen*, Inez van Dullemens *Luizenjournaal*, Arthur Japins *Een schitterend gebrek*, Cees Nootebooms *Paradijs verloren*, Astrid Roemers *Lijken op liefde*, Yasmine Allas' *Een nagelaten verhaal*, Nelleke Noordervliets *Gigengacks reizen*, Miek Zwamborns *De duimsprong*, Kamiel Vanholes *Bea*, Lize Spits *Het smelt*, Hager Peeters' *Malva*, Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* en Nina Polaks *Gebrek is een groot woord*.

[711] Internationaal vind je de reis als betreding van een 'vrouwelijk' gebied onder meer in Herman Melvilles kort verhaal 'The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids' (1855). In die pornografisch getinte hellevaart reist een naamloze 'seedsman' (Melville 1987, 326) naar een papierfabriek op het platteland. De weg die naar die 'Tartarus of Maids' (323) loopt, draagt genitale connotaties: zo komt de reiziger onder meer bij de 'Dantean gateway' (324) aan de clitorale 'Black Notch' (323), waarna een 'a great, purple, hopper-shaped hollow' (324) volgt tussen 'Plutonian, shaggy-wooded mountains' (324). Zie in dit verband ook: Pierrart (2019d).

reiziger zich passief onderwerpt aan de vrouw.[712] We zien dat bijvoorbeeld in Heere Heeresma's (1972) *Langs berg en dal klinkt hoorngeschal*, waar de ik-verteller zich onderwerpt aan de exotische Jamaicaanse die hij ontmoet ('Met elke hap pâté werd hij een beetje meer van haar' (109)). Ook in die andere reisroman van Pfeijffer, *Grand Hotel Europa* (2018) is de idee aanwezig. De schrijver is zodanig 'verliefd' op Clio dat hij erg 'meegaand' (159) is en zich 'als een log gevaarte op sleeptouw [laat] nemen' (477). Zo volgt hij haar bijvoorbeeld wanneer ze verhuist naar Venetië. Omgekeerd is Clio niet 'een soort ambassadeursvrouw' die 'blindelings en braaf' achter Ilja aan reist 'naar alle hoeken van de wereld zodat [hij] met haar kon pronken op recepties' (239).

- Zoals er een minderheid aan vrouwelijke reizigers is, zo is er, ten derde, ook een kleiner aantal vrouwelijke reisauteurs in mijn corpus. Wanneer vrouwelijke reizigers de hoofdrol spelen, dan gaat het bijna steeds om een boek dat ook door een vrouwelijke auteur geschreven is, zoals Kristien Hemmerechts, Lidy van Marissing en Astrid Roemer. Op een uitzondering als Elisabeth De Jong-Keesings *Wennen aan de wereld* (1959) na, schrijven vrouwelijke auteurs in principe zelden over een enkele, mannelijke reiziger.

  In romans van vrouwen over vrouwelijke reizigers worden regelmatig (om niet te zeggen: bijna altijd) genderverhoudingen gethematiseerd – en specifieker, de passieve rol van de vrouw. Dat zagen we onder meer in Aya Zikkens *Hut 277* (1962), Marion Bloems *Rio* (1987), Mariet Meesters *Sevillana* (1990) en Margaretha Fergusons *Angst op Java* (1991). Het sluit eveneens aan bij de studie van Lawrence: die liet zien hoe net in (fictionele en non-fictionele) reisverhalen met vrouwelijke reizigers 'pressing issues of personal and historical agency' (xi) verkend werden.
- Mannelijke auteurs schrijven zelden over vrouwelijke reizigers. Als ze dat doen, gaat het vaak om passieve vrouwen die halsoverkop verliefd worden, zoals in Anthony van Kampens *Incident op Corsica* (1955) of Arthur Japins *Een schitterend gebrek* (2003). In Mark Insingels *Een meisje nam de tram* (1983) wordt zelfs nadrukkelijk de verovering verbeeld van het (geseksualiseerde) meisje door een mannelijke ruiter: 'De teugel, waaraan ik haar houd, ik houd haar aan, ik houd haar aan, [...] aan de leiband houden.' (36)

Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* (2016), dat ik aan het einde van mijn generisch deel nog bespreek, vormt op die laatste groep een (gedeeltelijke) uitzondering. Hetzelfde geldt voor Simon Vestdijks *Een alpenroman* (1961), die me hier bij een laatste kanttekening brengt. In het boek wordt de reizigster Lucie niet zozeer verliefd op de vele mannelijke alpinisten die haar het hof maken, maar wel op het kamermeisje Anna. Het betreft dus een lesbische relatie, die behalve de masculiene dominantie ook de

[712] Dat sluit aan bij de algemene verwantschap tussen (de zoektocht naar) geborgenheid en passiviteit.

heteroseksuele normativiteit doorbreekt. Dat zagen we bijvoorbeeld ook al in Jeroen Brouwers' *Bittere bloemen* (2011).

In andere naoorlogse, Nederlandstalige reisromans worden heteroseksuele normen doorbroken via mannelijke homoseksuele reizigers, zoals in Tom Lanoyes *Kartonnen dozen* (1991) en Tessa de Loo's *Harlekino* (2008). In beide gevallen gaat het echter om homoseksuele verlangens die vooral bij één reiziger aanwezig zijn en die door de andere – een medereiziger – niet (volledig) bevredigd worden. Op die manier wordt de schijnbaar 'onconventionele' geaardheid ook als dusdanig in beeld gebracht. In *Kartonnen dozen* is het de protagonist Tom die op de jongen Z. verliefd wordt. Op hun reis naar Griekenland lijkt zijn liefde beantwoord te worden. Maar wanneer tijdens de nakende vrijpartij Z. geen erectie kan krijgen, blijft slechts het 'verlangen' (128) naar het 'onbereikbare' (112) overeind. In *Harlekino* is het Hassan die tijdens de Marokkoreis avances maakt ten aanzien van de protagonist Saïd maar door die laatste wordt afgewezen. Zijn homoseksualiteit sluit aan bij de thematisering van de buitenstaander in het boek. Binnen Hassans islamitische geloof is homoseksualiteit immers uit den boze: 'In de Koran staat dat het overmatige mensen zijn, die vol begeerte tot mannen komen in plaats van vrouwen. [...] Iedereen die ik ken is ertegen. Een homo is een *sjèz*, zeggen wij, iemand die abnormaal is.' (182)

7.3.8. Religie en determinisme

Zoals uit eerdere besprekingen bleek, kunnen imaginaire reisverhalen ook over religie reflecteren – een laatste thema. Ik noem drie concrete, verwante invullingen. Ten eerste kan er gereflecteerd worden over de hel, de hemel of andere religieuze concepten. Daarbij aansluitend kunnen reflecties over (menselijke) schuld en zonde opduiken. Het spreekt voor zich dat we die terugvinden in reizen naar het hiernamaals, zoals bijvoorbeeld Simon Vestdijks *De kellner en de levenden* (1949). In de roman wordt door de reizigers uitvoerig gediscussieerd over de rol van religie en over het Laatste Oordeel. De reizigers biechten ook hun eigen 'zonden' op: zo vertelt Richard Haack over zijn homoseksuele geaardheid, waardoor een jonge actrice zelfmoord pleegde, en bedriegt de tandarts Van Schaerbeek zijn zieke vrouw. In het algemeen wordt gesuggereerd dat 'duivels en rijksgenoten' definitief 'de macht in handen [hebben] genomen' (265) over de zondige mens: 'Àlles is nu hel.' (265) In Van Essens *De goede zoon* (2018), dat geen hellevaart is, wordt de moeder van de ik-verteller tijdens haar leven gekweld door de gedachte aan de hel – een angst die ze ook op hun kinderen overdragen. 'Angst joeg die hel [...] aan', lezen we. 'Eeuwig vuur, waarin je eeuwig brandde!' (121). Ook daarom is de moeder gelukkig wanneer ze dement is geworden. 'Ze was' immers 'haar angst kwijt. Ze was haar godsdienst kwijt. [...] De dood, de hel, het waren abstracte concepten geworden waarbij ze zich niets kon voorstellen: het waren concepten die bij haar niet meer *aanwezig* waren' (327).

Een tweede invulling is vanuit maatschappijkritisch oogpunt belangrijker: het religieus fundamentalisme en, in bredere zin, de idee van religie als inclusieve/exclusieve groep. In Gaston van

Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987) wordt een extreem geloof met een concreet land verbonden. Het conservatieve Pakistan wordt immers hoe langer hoe meer een 'strenggelovige moslimstaat' (191). Diverse inwoners hangen 'een sektarisch-dogmatisch fundamentalisme' (191) aan, waarbij ze 'teruggrijpen naar de strenge straffen van de koran' (191). In meer algemene zin wordt het religieus fundamentalisme bekritiseerd in *En ik herinner me Titus Broederland* (Hulst 2016). De maatschappij lijdt er aan een strenge 'godsdienstwaan' (68). Die zorgt ervoor dat de tweelingbroers Broederland als 'Duivelskinderen' (11) beschouwd worden en uit de samenleving worden gestoten. Alle problemen, zoals 'een slechte oogst' of 'mond-en-klauwzeer' (198), worden in de fundamentalistische maatschappij geïnterpreteerd als 'de wil van de Heer' (198). Het alsmaar groter wordende zinkgat dat de wereld bedreigt (en dat een symbool is voor, onder meer, de duistere kant van de mens) wordt door de gelovigen beschouwd als 'de wraak des Heeren' (197) die 'de destructie van alle dingen' (197) inluidt. De gebroeders Broederland bekritiseren echter dat 'fatalisme' (198); meer in het algemeen noemen ze religie 'bijgelovige nonsens' (169).

Hulsts fundamentalistische maatschappij illustreert hoe religie, zeker in een doorgedreven vorm, tot een strikte opdeling van een 'goede' en een 'slechte kant' leidt (52-53). Aansluitend bij het buitenstaanderschap impliceert het een vorm van groepsvorming die niet alleen mensen kan opnemen maar ook kan uitsluiten. Illustratief voor het fundamentalisme van Hulsts maatschappij is tevens dat religieuzen de 'wereld', ten gevolge van het zinkgat, willen 'zuiveren van het Kwaad' (201). Een oude man proberen ze bijvoorbeeld, als een van 'de handlangers van de Duivel' (201), op te hangen. Dat laat zien dat religie (en zeker religieus fundamentalisme) hand in hand gaat met geweld. Een dergelijke verbinding van religie en geweld zagen we eerder al in *Het vloekhout* (De Boose 2018): tijdens zijn reis door de geschiedenis merkt het stuk vloekhout immers dat mensen al te vaak 'zich het recht toe[eigenen]' om in de naam van Jezus 'een heilige oorlog te voeren' (60). Op die manier slaagt de mens er niet in een 'vreedzame vorm van samenleven' (60) te bewerkstelligen.

Het thema van religie sluit, ten derde, aan bij de activiteit-passiviteitsdialectiek – iets wat al in romans als *De goede zoon* en *Luizenjournaal* duidelijk werd. Mensen onderwerpen zich aan God en aan de religieuze groep waar ze deel van uitmaken, en geloven over het algemeen dat hun *agency* beperkt is. Dat past bij de bredere spanning tussen determinisme en vrije wil die in romans aanwezig kan zijn, ook los van religie. In vorige hoofdstukken zagen we dat niet alleen een tijdreisverhaal als *Het kraaien van de haan* (Meeuse 2010), maar bijvoorbeeld ook in *De reis van de douanier naar Bentheim* (Brakman 1983) – waar de douanier wilde ontsnappen aan 'het voorbestemde' (10), al wat 'van tevoren was vastgelegd' (10)

Maatschappelijke reflectie

Algemeen:

- Maatschappelijke reflectie =
  - Macrothema's wereld in interactie met wereld lezer (+ microniveau van reisverhaal)
  - Urgent, maar niet noodzakelijk nadrukkelijk engagement
- Interacties met andere dimensies, o.a.
  - *Activiteit/passiviteit*:
    - Machtsverhoudingen, macrosturing en onderdrukking (politiek, kapitalisme, kolonialisme, determinisme...)
    - *Agency* van bevolkingsgroepen, o.a. migratie en gender
  - *Stilstand/beweging*:
    - Industrialisatie en kapitalisme als eeuwige beweging, resulterend in machinale (cyclische) stilstand en verval
    - Ook machinale beweging-als-stilstand in (dystopische) politieke orde
  - *Temporalisering*: i.h.b. kolonialisme en oorlog als maatschappelijke herinnering
  - *Buitenstaander*:
    - Buitenstaander als lens voor maatschappelijke reflectie
    - Macro-groepsvorming (cf. socialisme, communisme, religie, natie, cultuur) vs. bewuste of gedwongen buitenstaander (cf. migratie, fundamentalisme)
  - *Blik*:
    - Kapitalisme ~ visuele sturing
    - Toerist/reiziger ~ oppervlakkige/diepgaande blik

Concreet:

1. *Geografische beeldvorming*
   - Tekstintern: via reiziger, personages...
     > potentiële stereotypie + spanning tussen verbeelde/empirische kennis (bv. *Mokusei!*)
     > potentiële veelzijdige, tegenstrijdige visies + problematisering coherentie en kennis (bv. *Hut 277*)
   - Bereisde wereld én oorspronkelijke wereld
     > al dan niet 'auto-image' (bv. *Nooit meer slapen*)
   - Landen, maar ook kleinere geografische entiteiten (bv. *Kamer in Oostende*) of supranationale entiteiten als Europa (bv. *O Heer, waar zijn uw zijstraten?*)
     > cf. nationalisme (bv. *De verovering van Vlaanderen*)

2. *Specifieke thema's*
   - *Politieke (denk)systemen en (be)sturing*
     - Algemeen: onderdrukking, hypocrisie, machtsmisbruik (bv. *De (ver)wording van de jongere Dürer*)
     - Directe referenties aan (dictatoriale) regimes of politieke problematieken (bv. *Bellevue/Schoonzicht*)
     - Politieke -ismen: socialisme, communisme...
       > cf. dystopische machinale maatschappij (bv. *Na ons de monsters*)
   - *(Post)kolonialisme*
     - I.h.b. bestemming = (voormalige) kolonie
     - Tekstinterne koloniale blik met exotisme, stereotypering, racisme (bv. *Jungle* en *Alles moet weg*)

vs. postkoloniale blik: kritisch ten aanzien van segregatie, onderdrukking en geweld + vraagstuk van verwerking (bv. *De mensengenezer*)

≠ verheerlijking postkoloniale periode!

- *Migratie en vluchtelingenkwestie*
  - Migrant/vluchteling als
    > reiziger (bv. *Een nagelaten verhaal*),
    > personage: ontmoeting (bv. *Portretten en een oude droom*)
    > stroom op de achtergrond (bv. *Kruistocht der jongelingen*)
  - Interpretatief:
    > socioculturele spanning en aanvaarding migrant (bv. *O Heer, waar zijn uw zijstraten?*)
    > ontberingen en gebrek aan *agency* (bv. *Salam Europa!*)
    > migratiebestemming als toekomst (bv. *Grand Hotel Europa*)
- *Oorlog en geweld*
  - Tweede Wereldoorlog:
    > reiziger als betrokkene (bv. *Het stenen bruidsbed*) en/of getroffen bestemming (bv. *Allerzielen*)
    > WOII als (spatiotemporele) breuk; traumatische doorleving en herinnering; spanning tussen onderdrukker en onderdrukte (bv. *De tocht van de dronken man* en *Orchis militaris*)
  - Andere vormen van oorlog en geweld
    > bv. kernoorlog (bv. *De helm van aarde*) en terrorisme (bv. *Terug naar Walden*)
    > bv. seksueel geweld; cf. verbinding erotische/thanatische (bv. *Rupert*)
- *Toerisme*
  - Conceptuele spanning tussen 'reiziger' (individualiteit, oprecht, nieuwsgierig) en 'toerist' (commercieel, collectief)
    > posttoeristisch besef: reiziger als toerist (bv. *Het verlangen*)
    > spanning tussen artificiële/fictieve en authentieke (bv. *Grand Hotel Europa*)
  - Toerisme als (geleidelijke) verdwijning van ongereptheid (cf. *the beaten track*)
    > cf. verloren/artificieel verleden
    > o.a. *Tot aan de brug naar nergens* en *De gelukzaligen*,
- *Kapitalisme, industrialisatie, technologie en ecologie*
  - Kapitalistische dynamiek: eindeloos productieproces
    > groei vs. cyclische beweging-als-stilstand (bv. *De chauffeur verveelt zich*)
    > industrieel verval (bv. *Inferno*)
  - Macht geld/bedrijven (bv. *Terug naar Walden*) en kapitalistische sturing (reclame!; bv. *Kaufhaus Inferno*)
  - Technologie: sturing, oorlog... (bv. *De goede zoon*)
  - Ecologie: afval + cultuur/natuur (bv. *Sevillana*)
- *Gender*
  - Expliciete thematisering, o.a. via land (bv. *Rio*)
  - Impliciet: masculiene dominantie
    > mannelijke vs. vrouwelijke reizigers
    > mannelijke verovering van vrouw (vs. erotische onderwerping) (bv. *Rupert*)
    > vrouwelijke schrijfsters ~ vrouwelijke reizigers en thematisering (bv. *Hut 277*)
  - Heteroseksuele normativiteit vs. homoseksualiteit (bv. *Harlekino*)

- *Religie en determinisme*
  - Religie als
    > reflectie (bv. *De kellner en de levenden*)
    > als fundamentalistische groep (bv. *En ik herinner me Titus Broederland*) en geweld (bv. *Het vloekhout*)
    > als onderwerping (bv. *Luizenjournaal*)
  - Determinisme vs. vrije wil (bv. *De reis van de douanier naar Bentheim*)

Dimensie 8
Reizen en literatuur

8.1. Inleiding

Er bestaat een onlosmakelijke band tussen reizen en literatuur – of, nog beter, tussen reizen, lezen en schrijven. Dat wordt toch gesuggereerd door de Franse essayist Michel Butor en, in diens spoor, Philippe Dubois. In een bijdrage getiteld 'Le voyage et l'écriture' (1972) verbindt Butor het reizen, het lezen en het schrijven via vier associatieve relaties. Het zijn interacties die ook in Dubois' essay 'Le voyage et le livre' (1981) in licht gewijzigde vorm opduiken en die hier een goede aanzet vormen voor mijn achtste en laatste dimensie:[713]

- Ten eerste is er 'la lecture comme voyage' (Butor 1972, 5; bij Dubois: 'lire c'est voyager' (1981, 161)). Het is de typische metaforische verbinding tussen het lezen en het reizen, waarop ik al in mijn inleiding alludeerde. Lezers, in het bijzonder van fictie, ondernemen tijdens het lezen een metaforische reis naar een andere wereld, waarin ze kunnen opgaan, ontsnappen, verdwalen. 'Lezen is reizen, zich verplaatsen naar en in andere werelden', citeerde ik reeds C. Buddingh' (1975, 4-5). Butor (1972, 5) stelt: 'À travers cette lucarne qu'est la page, je me trouve ailleurs' (vgl. Dubois 1981, 165-167; Butor 1969, 50-51). Bovendien noemt hij het lezen een 'trajet [...] de l'œil de signe en signe [...] selon une ligne d'un point de départ à un point d'arrivée' (5) (vgl. Dubois 1981, 163).[714]

[713] In zijn artikel 'The "Narrative is Travel" Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence' (2007) vertrekt Kai Mikkonen van zowel Butor als Dubois om toe te werken naar 'a more comprehensive and precise understanding of the cognitive foundations and communicative functions of the "narrative is travel" metaphor' (290) en vanuit de metafoor van de reis 'the relation between narrative consecutiveness and consequence' (290) te bestuderen.

[714] Elders lezen we bijvoorbeeld ook, in de essaybundel *Roman et récit de voyage* (2001): 'La rapprochement entre lecture et voyage, entre lecteur et voyageur est assez commun en littérature' (Albertan-Coppola 2001, 111). David Wittenberg (2012) vergelijkt de lezer zelfs met de 'time-traveling protagonist' (99) omdat 'any reader or viewer of a fiction [...] "travels" to (or across) possible fictional worlds' (102).

- Ten tweede is er ‘le voyage comme lecture’ (Butor 1972, 6; bij Dubois: ‘voyager c’est lire’ (153)). In metaforische zin noemt Dubois (1981, 153) het reizen een ‘“lire” [d’]un paysage’, een ‘parcourir [du] “livre du monde”, een ‘lire [de] l’univers comme texte’. In letterlijke zin is de reis ‘un lieu privilégié de lecture’ (Butor 1972, 6); ‘les voyageurs lisent des livres pendant leurs voyages’ (Butor 1972, 17). Butor wijst daarbij op het feit dat bij diverse reisschrijvers ‘des livres à l’origine du voyage’ liggen, ‘livres lus’ en ‘livres projetés’ (17).
- Dat laatste hangt samen met de derde relatie, ‘le voyage comme écriture’ (Butor 1972, 17; bij Dubois: ‘voyager, c’est écrire’ (153)). Die krijgt volgens Butor zeker gestalte in non-fictionele reisverslagen uit de romantische periode, die de band tussen reizen en literatuur volgens hem intensifiëren. Reizigers zoals Alphonse de Lamartine en François René de Chateaubriand lezen niet alleen voor en tijdens hun reis; ze dragen ook een ‘journal’ (17) bij zich dat leidt tot ‘un livre au retour’ (17). ‘Ils voyagent pour écrire, et voyagent en écrivant’ (17), concludeert Butor.
- Tot slot is er het (iets vagere) ‘l’écriture comme voyage’ (Butor 1972, 18; bij Dubois: ‘écrire, c’est voyager’ (161)). De act van het schrijven is voor de auteur ook een reis door woorden. ‘Dans l’écriture [du voyage romantique]’, schrijft Butor (1972, 19), ‘la même activité [...] se poursuit.’

Butor en Dubois refereren in hun typologie dus in het bijzonder aan metaforische verbindingen (i.h.b. 1 en 4) en aan non-fictionele reisverhalen (i.h.b. 2 en 3). Met betrekking tot die laatste groep wijzen ze eveneens op de rol die literatuur *in* (voornamelijk moderne) reis-non-fictie kan spelen, met reisschrijvers die zich bijvoorbeeld als lezers presenteren. Een dergelijke blik op non-fictionele reisliteratuur zien we ook in heel wat andere secundaire studies. Zo wijst Kai Mikkonen in *Narrative Paths* (2015)[715] op de nadrukkelijke aanwezigheid van lezen in André Gides reisboek *Voyage au Congo* (1927). ‘The various pleasures and displeasures of travel’, schrijft hij, ‘are framed, complemented, and to some extent controlled by the pleasures of reading, as the traveller constantly dives into classics of Western literature [...] during the journey.’ (124) De bundel *Miroirs de texts. Récits de voyages et intertextualité* (Linon-Chipon, Magir-Mourgues & Moussa (red.) 1998) centraliseert dan weer het feit dat intertekstualiteit intrinsiek verbonden is met reis-non-fictie, en dat auteurs zowel impliciet als expliciet refereren aan hun voorgangers (vgl. Moussa 2001; Beileen & Shaff 2020).

Dat het ook relevant kan zijn de rol van literatuur, lezen en schrijven in imaginaire reisverhalen te bestuderen, wordt indirect duidelijk in Timothy Unwins *Journeys in writing* (2005). Centraal bij Unwin staan Jules Vernes’ *Voyages extraordinaires*, die Unwin bestudeert ‘from a more strictly literary perspective’ (2). Hij focust zich op ‘questions of narrative technique, intertextuality, intergeneric borrowing, self-consciousness, encyclopaedism, authorship and discourse construction’ (2). In een van

[715] Zie de inleiding, paragraaf 3.2.3.

zijn hoofdstukken belicht hij 'the essential bookishness and textuality' (73) van Vernes verhaalwerelden. Hij merkt daarbij op dat 'time and again in Verne's work we come across characters who save themselves and their companions by their ability to read, to write and to reconstitute the "text" of their world' (59). 'Throughout the *Voyages extraordinaires*', schrijft Unwin, 'we also find characters actively engaged in the business of writing – memoirs, scholarly or scientific reports, diaries and journals, logbooks and so on' (63). En 'the active role that books play in daily life is attested again and again in Verne's depiction of travellers who carry libraries with them on their journeys [...] or who have the powers of recall to be able to summon up texts in their memory as required' (76).

In de besprekingen van zowat al mijn vorige dimensies heb ik gewezen op de prominente rol die literatuur in imaginaire reisverhalen kan spelen. In mijn corpus wordt de inherente verwevenheid van reizen en literatuur regelmatig zichtbaar – in die mate dat het van belang is ze als achtste generische dimensie op te nemen. In dit hoofdstuk synthetiseer ik die rol van literatuur in imaginaire reisverhalen, waarbij ik zowel oude inzichten (kort) herneem als nieuwe denkbeelden en voorbeelden aanbreng. Ik structureer die in hoofdzaak via twee verwante perspectieven, die in het verlengde liggen van Butor, Dubois en Unwin: de *reiziger als schrijver* en de *reiziger als lezer*. Terwijl het eerste perspectief samenhangt met de dynamische zoektocht van een reiziger-schrijver naar een (immobiele) literaire orde, kan het tweede perspectief onder meer geassocieerd worden met de 'literaire' verwachtingen van reizigers die we al in mijn buitenstaanderhoofdstuk zijn tegengekomen. Beide invalshoeken zijn complementair te noemen: reizigers zijn vaak zowel schrijver als lezers.

Alvorens ik daar dieper op inga, zijn twee verwante opmerkingen van belang. Ten eerste zullen we zien dat de literaire dimensie nauw verweven is met de (metafictionele) spanning tussen werkelijkheid en verbeelding. Literatuur kan 'kennis' uit de werkelijkheid 'vatten', maar kan even goed voor die realiteit een fictioneel tegengewicht bieden. Een tweede opmerking betreft de semantische reikwijdte van het begrip 'literatuur'. Ik doel met de term in de eerste plaats op de aanwezigheid van allerlei soorten teksten in reisfictie, niet alleen (geconstrueerde/gelezen) romans maar bijvoorbeeld ook reisgidsen, reisdagboeken... Met het oog op de interpretatieve dynamiek van reisfictie zal ik regelmatig echter ook de rol van andere culturele artefacten in beschouwing nemen (in het bijzonder visuele media als schilderijen, films en televisieseries) alsook het construeren, vertellen en lezen van (mondelinge) verhalen.

8.2. De reiziger als schrijver

Mijn eerste van twee invalshoeken omvat dus de reiziger als schrijver. In het licht van mijn fictionaliteitshoofdstuk zou je dit perspectief in de eerste plaats kunnen verbinden met imaginaire reisverhalen die zich bevinden op de grens tussen fictie en non-fictie, omdat de reis ondernomen wordt door schrijversfiguren die als schijnbaar alter ego van de auteur fungeren: Anthony van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949), Johan Daisnes *Baratzeartea* (1962), Aya Zikkens *Hut 277* (1962), Wim Hazeus *De*

helm van aarde (1970), P.F. Thoméses *J. Kessels: the novel* (2009), Arjen van Veelens *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (2017), enzovoort. Het klopt dat in zulke romans de literaire dimensie vaak nadrukkelijk aanwezig is. Echter, reizigers hoeven zich niet noodzakelijk als alter ego van de auteur te presenteren om in reisfictie de rol van schrijver of, in bredere zin, vormgever van teksten/verhalen op zich te nemen. Herman Mussert, de schrijver van goedkope reisgidsen uit Nootebooms *Het volgende verhaal* (1991), kan daarvan een illustratie bieden, net als Lucia, die haar levensgeschiedenis in Japins *Een schitterend gebrek* (2003) uitvoerig verhaalt en neerschrijft. Ik bespreek in wat volgt drie (zo je wil vier) interpretatieve implementaties van de reiziger-schrijver en de (reis)teksten die hij produceert: zijn reisverhaal als (1) literaire orde, (2) als waarheid of utopie, en (3) als bewaring met doorleving.

Op de eerste concrete interpretatieve implementatie van de schrijver-reiziger heb ik in dit proefschrift al enkele malen gealludeerd. Reizen kenmerken zich over het algemeen door een chaotische dynamiek, en diezelfde beweeglijke chaos kenmerkt ook het leven en het verleden van reizigers. Het is daarom dat reiziger-schrijvers regelmatig (reis)teksten/verhalen construeren, waarin ze die bereisde werkelijkheid proberen te vatten, er via een 'stilstaande orde' en 'panoramische blik' greep op proberen te krijgen, er betekenis aan toekennen en ze voor zichzelf (of voor anderen) inzichtelijker te maken. Niet zelden is dat verslag het boek dat de lezer te lezen krijgt. Die (poging tot) heldere constructie leidt echter niet noodzakelijk tot een volstrekt 'objectieve' ordening. Bijna steeds is een zekere subjectieve (persoonlijke) of fictieve dimensie aanwezig, of wordt de poging tot helderheid geproblematiseerd.

Internationaal gezien noemde ik eerder al Defoe's *Robinson Crusoe* (1719). Je ziet de idee van de tekstuele orde bijvoorbeeld ook in Alex Garlands *The Beach* (1996). Het verhaal is een verslag van Richard: na afloop van zijn belevenissen op het eiland annex 'hidden paradise' (140) in de Golf van Thailand schrijft die zijn herinneringen neer via zijn 'word processor' (438). Richards belevenissen vallen op zijn zachtst gezegd turbulent te noemen. Niet alleen lezen we hoe hij tijdens zijn verblijf op het eiland is beginnen te hallucineren en hoe enkele mede-eilandbewoners gestorven zijn; Richard is ook zelf ternauwernood aan de dood ontsnapt. Om die gebeurtenissen een plaats te geven, schrijft hij zijn verslag. Zijn zoektocht naar helderheid blijkt echter niet eenvoudig. 'I've been relying on an idea', zegt hij, 'that these things would become clear to me as I wrote them down, but it isn't turning out that way.' (67)

Tot de Nederlandstalige voorbeelden die ik reeds noemde, behoorden onder meer *Grand Hotel Europa* (Pfeijffer 2018), *Reis door loopgraven* (Van Marissing 1981), *Groente* (Jongstra 1991) en *De ziekte van Middleton* (Krol 1969). Ik bespreek er nog enkele andere. Een eerste is Elisabeth de Jong-Keesings *Wennen aan de wereld* (1959). De voormalige eilandbewoner Jack Freedom die in het verhaal de hoofdrol speelt, overtreedt tijdens zijn verblijf in de buitenwereld, als onwetende outsider, allerlei (juridische) regels. Daardoor belandt hij uiteindelijk in de gevangenis, een nieuw isolement. Net zoals Defoe's Robinson zich op zijn eiland aan een eilanddagboek wijdde, zo werkt Jack vanuit de gevangenis

aan een herinneringsverslag, dat de lezer te lezen krijgt.[716] Tijdens zijn kennismaking met de wereld en zijn tocht van de ene naar de andere woonplaats, zo vertelt hij, 'wemelde' in zijn hoofd 'alles door elkaar, [...] klotste het als golven in mij, door elkaar bonzend, aanrollend en weer wegvallend. Ik kon het niet grijpen' (91). Nu schrijft hij de gebeurtenissen 'duidelijk en los van elkaar' (91) op. Het is een proces waarbij hij zowel de houding van zijn moeder (die verlangde naar de wereld) als zijn oom Oswald (die zich van de wereld afkeert) beter gaat 'begrijpen' (107). Belangrijk is dat het om een subjectief verslag gaat, waarbij Jack alles neerschrijft 'zoals [hij] het zag van [z]ijn kant' (187) met oog voor zijn 'verbazing en verwondering over de wereld' (187). Op die manier hoopt hij dat niet alleen hijzelf, maar ook de rechter aan wie hij zich zal moeten verantwoorden, 'beter gaa[n] begrijpen' hoe 'een vreemdeling in de wereld denkt' (187).

Wim Hazeus *De helm van aarde* (1970) is een tweede voorbeeld. De ik-verteller die naar Praag gereisd is, beslist bij thuiskomst om met behulp van zijn 'dagboekaantekeningen' (118) zijn chaotische herinneringen neer te schrijven. Zo wil hij enige helderheid scheppen in al wat hij 'daar [heeft] meegemaakt, zo verward zo zonder enige lijn' (129). Hij heeft er bijvoorbeeld de mysterieuze figuur van Polanen ontmoet; die heeft hem verteld over een zekere Tsjech Peter, die vanuit New York naar Praag teruggekeerd is en 'het kongres als dekmantel [gebruikte] om een visum te krijgen' (53). Ook deze poging tot orde blijkt niet vanzelfsprekend. '"Op schrift stellen" heet klaarheid te brengen in verhoudingen en situaties', stelt de verteller. Maar 'tot nu toe heb ik er weinig van gemerkt' (129). De chaotische vorm van de roman, waarbij in het eerste deel van de hak op de tak gesprongen wordt en in het laatste deel onder meer poëzie wordt ingelast, weerspiegelt dat. Het hoeft in dat opzicht niet te verbazen dat de schrijver, behalve zijn verslag, ook een 'fictief' reisverhaal geschreven heeft 'over een Amerikaan in Praag' (118), dat de lezer eveneens te lezen krijgt. Zijn werkelijke ervaringen heeft hij daar met de eigen verbeelding gecombineerd, om op die manier alsnog antwoorden op zijn vragen te verwerven.

Ook in mijn derde voorbeeld, Haakmans *Liberty* (1982), werkt de Amerikareiziger Ben Dieben aan een reisverslag. Hij is werkzaam bij een uitgeverij, waar hij '[z]ijn levenslust' heeft 'gestoken in het corrigeren, systemen maken, reclameteksten schrijven' (72). Van zijn dochter heeft hij voor de start van zijn reis een notitieboek gekregen. Of beter: hij heeft een boek gekregen met als titel 'Algemene gebruikersaanwijzing', een 'encyclopedie voor modern leven' dat op enkele 'bedrukte pagina's' na vooral uit 'lege bladzijden' bestaat (49). 'Het is', stelt de verteller,

> alsof deze band mij dwingt tot ernst, tot degelijk gewetensonderzoek, alsof het stevige, gladde papier van deze nog niet verschenen ALGEMENE GEBRUIKSAANWIJZING mij voortdurend ter verantwoording roept, en mij maant de weinig bedrukte pagina's van een waardig vervolg te voorzien. (50)

[716] Zie wat die relatie tussen *Wennen aan de wereld* en *Robinson Crusoe* betreft: Pierrart (2019a).

Op zijn reis wil Ben ‘de sleutel tot [zich]zelf [...] zoeken’ (214). Niet toevallig wordt het notitieboek zijn ‘eigen Gebruiksaanwijzing’ (51) waarin hij zijn ‘geschiedenis zo helder, zo verhelderend voor [zich]zelf en voor Julia’ (57) tracht neer te schrijven. Hij streeft naar een ‘zinvolle ordening’ (216), maar beseft al snel dat de zoektocht naar een ‘dieper ik’ (220) hopeloos is. Wil hij zijn doel bereiken, dan moet hij de dingen ‘mooier, evenwichtiger, meer samenhangend’ voorstellen ‘dan ze zijn’ (152). Hij komt ‘voortdurend in de verleiding niet bestaande verbanden te leggen en [...] allerlei ontbrekende schakels in [z]ijn hoofd te halen waardoor deze reis’, alsook zijn leven, ‘betekenis zou kunnen krijgen’ (206). Significant in dat verband is dat Ben in zijn verslag zijn reis nadrukkelijk met die van zijn naar Amerika geëmigreerde familieleden verbindt. Door het procedé van de hernemingsreis verwerft hij als het ware een ‘dubbelganger’-identiteit (216). Aan het einde van de roman beslist hij in hun voetsporen ‘theatraal’ te ‘verdwijnen’ (22), de (existentiële) ‘leegte’ (219) én ‘vrijheid’ (219) tegemoet. Alleen zijn leugenachtig notitieboek (of, voor de lezer, de roman *Liberty*) laat hij achter:

> Ik heb een poging ondernomen om alsnog een betekenis, althans een aangenaam aandoende vorm te geven aan het hetgeen ik heb meegemaakt. Door er een lijn in te zoeken die ik zou kunnen doortrekken. Door mijzelf wijs te maken dat allerlei toevalligheden niet op toeval berusten. Vergeefs heb ik getracht er een mooie reünie van te maken, een afscheidsfeest misschien, met oom Sjaak, Rob en Wim. [...] Ik heb geprobeerd mijn lotgevallen te overzien en te bundelen, om vervolgens mijn werkelijkheid als een tovenaar naar mijn hand te kunnen zetten. Kan het alsnog? [...] Door te verdwijnen en alleen dit notitieboek achter te laten. Waarin ik verslag doe van een reis geleid door een zucht naar samenlopende omstandigheden en schijnbaar toevallige ontmoetingen. Maar alles was gearrangeerd als in een roman, en door niemand minder dan mijzelf. Was ik niet van meet af aan op weg naar het verleden met de bedoeling de cirkel rond te trekken? [...] Wat ik achterlaat is een reisverslag waarin ik tevergeefs probeer verbanden te leggen tussen dingen die alleen voor mijzelf samenhang vertonen; vanuit mijn gezichtspunt. Alleen omdat ik mij dingen in mijn hoofd haal. Dit boek waarin ik mijzelf heb overgeheveld – mijn dubbelganger [...]. De verdwijntruc van Dieben junior, de door de mand gevallen goochelaar. (219-221)

In Leon de Winters *Vertraagde roman* (1982) wordt die idee van de literaire verwerking (zo je wil, verdichting) van de werkelijkheid sterk verbonden met de eigenlijke beweegreden van de reis. Het hoofdpersonage is een naamloze Nederlandse schrijver, die werkt aan een roman getiteld *Hoffman’s honger*.[717] Dat boek gaat over een reizende Nederlandse diplomaat, ‘een vader’ (80) die ooit zijn dochter verloor en die zich als ‘oudere man [...] voortdurend bewust was van de dreiging van de dood’ (86). ‘De schrijver’ (zoals de protagonist in *Vertraagde roman* genoemd wordt) worstelt echter met een *writer’s block*, wat de titel van het boek verklaart – ‘de roman [is] vertraagd’ (101). Meer bepaald is hij nog op zoek naar een ‘vorm’ (90) voor zijn verhaal. ‘*Hoe* zou die roman zich ontwikkelen?’, vraagt hij zich af. ‘Zolang hij dat niet wist – zolang hij de vorm nog niet kende – zou hij geen woord opschrijven.’ (76) De schrijver beslist uiteindelijk zelf op reis te gaan (naar Rome, Khartoem, Caïro, Praag en Wenen). Daarbij hoopt hij in ieder geval zijn verhaal met ervaringen in de werkelijkheid te stofferen: hij wil

[717] De Winter publiceerde zelf een gelijknamige roman enkele jaren na het verschijnen van *Vertraagde roman* (1990).

‘bewijzen vinden. Hij had een verhaal bedacht en was nu op zoek naar de beelden die erbij hoorden’ (80).

Die combinatie van (de zoektocht naar) een literaire vormgeving en (de fundering door) de werkelijkheid kent een bredere reikwijdte. De schrijver meent namelijk dat hij ‘de vormen van de literatuur nodig [heeft] om zijn eigen leven vorm te geven’ (121). Hij stelt: ‘Dank zij [sic] het verhaal ontstond er een wereld die betekenis voor hem had. [...] Elk leven en elk kijken betekende ordening, en omdat hij niet wilde ordenen met religieuze of ideologische maatstaven, stond hem slechts één keuze open: die van de literatuur.’ (81)[718] Zowel de reis die de schrijver onderneemt als het boek *Hoffman’s honger* dat op die reis moet volgen, kunnen bijgevolg gelezen worden als een poging zijn eigen persoonlijke werkelijkheid vorm te geven, er betekenis aan toe te kennen en tot een ‘afgerond verhaal’ (91) te komen. Dat geldt in het bijzonder voor de ‘zinloze’ (81) dood van zijn vader, die ooit zelfmoord gepleegd heeft.

Typisch voor literatuur is dat een auteur ‘construeerde en fantaseerde’ (106). Door via de verbeelding ‘de werkelijkheid te verplaatsen’ (40) neemt de schrijver tegelijkertijd afstand van de realiteit en verwerft hij er inzicht in. Die verschuiving van de werkelijkheid weerklinkt uiteindelijk ook in *Hoffman’s honger*: Hoffman is een vaderfiguur, en de reis die die onderneemt vormt de ‘fictieve’ tegenhanger van de tocht die de schrijver maakt.[719] Die reis van de schrijver, die ‘een gigantische schijnbeweging’ (7) en een overbrugging van een feitelijke afstand omvat, zorgt er dan weer voor dat hij tot het inzicht komt dat Hoffman een ‘veiligheidsklep’ (122) is die tegelijkertijd de dood van zijn vader op een afstand houdt én ‘het verlangen naar [z]ijn vader’ (122) weerspiegelt. Opmerkelijk is trouwens dat de schrijver suggereert dat een mogelijke vorm voor zijn roman die van het ‘reisverhaal’ (91) zou kunnen zijn. Het is een stelling die *Vertraagde roman* als geheel in de praktijk brengt. Door op het vormelijk niveau de chaotische (achronologische) reisbeweging cyclisch te omringen – het boek begint en eindigt in Wenen, de stad waar zijn vader zelfmoord pleegde – wordt bovendien alsnog een zeker ‘afgerond’ verhaal gecreëerd.

Bij de idee van een subjectieve/fictieve ordening interageren de polen werkelijkheid en verbeelding nadrukkelijk met elkaar. Schrijver-reizigers kunnen in de reisverhalen die ze construeren echter wat sterker de klemtoon leggen op een van beide polen. Aansluitend bij de spanning tussen het controlerende en verbeeldende kijken die ik in mijn hoofdstuk over de blik beschreef, worden hun reisteksten dan explicieter een poging tot het accuraat blootleggen van de waarheid of tot een fictieve (utopische) ontsnapping uit de werkelijkheid. Een dergelijke klemtoon sluit evenwel niet uit dat de andere pool nog op de achtergrond aanwezig blijft.

[718] Literatuur heeft voor de schrijver dus een sterk persoonlijke dimensie – of beter, het is een plaats waar macro-maatschappelijke vraagstukken (zoals bijvoorbeeld de ‘dreiging van kernwapens’ (85)) hand in hand gaan met het micro-persoonlijke niveau, zoals het ‘existentieel probleem’ (85) van een personage.

[719] En, zo zou een ‘autobiografische’ lezer kunnen suggereren: de roman als geheel vormt een fictieve weerspiegeling van het leven en de reizen van Leon de Winter.

Het blootleggen van de waarheid zien we bij een journalistieke reis als Anthony van Kampens *Jungle Pimpernel* (1949). De naamloze protagonist die naar Nieuw-Guinea reist, is een journalist. Hij schrijft er aan verslagen voor zijn krant, waarin zijn belevenissen in de Nederlandse kolonie centraal staan. Terwijl er al zoveel 'gekletst en geroddeld en gefantaseerd' is 'over dit land door ondeskundigen en beunhazen' (68-69) stelt de journalist zich met zijn verslagen als doel de 'bittere waarheid' (103) te laten zien, de 'bloedige realiteit' (101) van onder meer de Nieuw-Guinese koppensnellers en andere mysterieuze jungletaferelen. De journalist komt er niet alleen via de verhalen van anderen mee in contact, maar aanschouwt ze ook zelf. Paradoxaal genoeg is die Nieuw-Guinese werkelijkheid echter 'zo fantastisch, zo onwezenlijk, zo verschrikkelijk' (68) dat niet alleen de schrijver zich soms afvraagt: 'heb ik dit inderdaad beleefd?' (98), maar dat ook de lezers in het thuisland 'dachten dat het verzonnen was' (235). 'Er was echter', stelt de verteller, 'geen lètter fantasie bij geweest, omdat de werkelijkheid op Nieuw Guinea op zichzelf al fantastisch is.' (235)

Van het fictieve-utopische zien we reeds een echo in Stefan Popa's *De verovering van Vlaanderen* (2016). Alco van Puffelen, die op zijn reis door donquichotterie gedreven wordt, concludeert aan het einde van de roman in eerste instantie dat hij op zijn queeste gefaald heeft. Na een hallucinatoir gesprek te hebben gevoerd met Stefan Hertmans, 'de absolute heer der auteurs' (412), ziet hij echter 'het licht' (411). Hij stelt:

> Als een stomme opera de Verenigde Nederlanden kan opbreken, dan is het niet ondenkbaar dat een roman de situatie kan terugdraaien. [...] Ik schrijf de gebroken Nederlanden heel. [...] Als Cupido poog ik twee zielsverwanten samen te brengen. Dit boek is mijn pijl, gedompeld in de jus der urgentie, afgeschoten op mijn Nederland en mijn Vlaanderen. Mijn schicht die landen doet verzoenen. (423)

Nog explicieter is Willem Brakmans *De gelukzaligen* (1997).[720] Zoals gezegd bestaat het boek uit twee verhaallijnen: afwisselende hoofdstukken verhalen over de eilandreis van de depressieve Potter en over de gebeurtenissen op een absurder, fantastischer 'eiland der gelukzaligen' (34). Op dat tweede eiland maken we kennis maken met personages als de cycloop 'graaf Von Launitz', de Italiaanse esotericus Alessandro Cagliostro, 'geestenbezweerder en maker van goud' (41), en een mysterieuze prinses. De roman suggereert dat de 'nevenverhaallijn' een product is van Potter en diens utopisch-nostalgische verbeelding. Cruciaal in dat opzicht is het beeld van 'de wolkeloze zomerdag van toen' (7), die de nostalgische herinnering van Potter aan zijn jeugd symboliseert, toen hij woonde aan 'de ware zee van de grote zomerdagen' (15). 'Het keurmerk van het aan zee zijn', zo lezen we, 'was de hunker naar edel blank schrijfpapier' (15). Potter begint bij aankomst op het eiland in 'een boekhoudschrift' te 'schrijven' (20), waarbij hij in het bijzonder 'woorden' noteert die met dat nostalgische beeld te maken hebben – 'blauw, sekreet, strand, zomer, tent, broodtrommel' (20). Over het gelukzalige eiland uit de nevenverhaallijn wordt niet toevallig even later gezegd dat het een 'klimaat' heeft dat het best met 'een heerlijke zomerdag' (34) vergeleken kan worden.

[720] Aspecten van onderstaande bespreking zijn eveneens terug te vinden in: Pierrart (2017a).

Potters schrijven kan je beschouwen als zijn eigen verbeeldingsrijke zoektocht naar gelukzaligheid. Eerder suggereerde ik al dat die gelukzaligheid op talige wijze gestalte krijgt, als een 'uiterste aan taal' (90). Dat is een beeldende taal om tot het wezen van de dingen door te dringen en de onbeschrijfbare realiteit mee te vatten. Ze omvat ook de idee dat 'dat wat het oor zomaar treft, waar toevallig het oog op valt zelf gaat spreken, zich van taal gaat bedienen en daar toevlucht in zoekt' (154). In de nevenverhaallijn zijn echo's van die utopische taal te vinden, bijvoorbeeld in de (gezochte!) prinses, die met woorden en beelden 'uiterste gebieden' (97) verkent, en in een van de slotscènes, waarin 'taxushagen' en 'fauteuils' (163) plots muziek beginnen te maken. Dat de gelukzaligheid op het eiland bedreigd wordt, is echter veelzeggend te noemen. 'Men kan', zo zegt een van de personages, 'de gelukzaligheid niet verdedigen zonder haar te verliezen.' (169) Het bereiken van de utopie impliceert dan ook het einde van het verlangen dat die utopie kenmerkt.

Er is nog een derde interpretatief facet voor de reiziger-schrijver van belang. Het betreft de idee van reisliteratuur als bewaring en doorleving. Het reizen kan niet alleen opwindende, zinderende, nieuwe ervaringen opleveren; het is in essentie ook een 'vluchtige' activiteit (iets wat ook voor de herinneringen aan die reizen geldt). Om die redenen noteren reizigers hun reisbelevenissen vaak in schriftelijke vorm, zodat zijzelf én anderen ze 'thuis' kunnen lezen en herbeleven. Axel Lidenbrock in Jules Vernes *Naar het middelpunt der aarde* (1864) wordt bijvoorbeeld door zijn oom opgedragen om een 'scheepsjournaal' bij te houden met daarin 'dagelijksche aanteekeningen' en 'de geringste waarnemingen' (159), waarmee ze thuis aan de slag kunnen gaan. Aan het einde van de roman vertelt Axel dat het boek *Reis naar het middelpunt der aarde* – het boek dat de lezer gelezen heeft? – ook verspreid is onder de bevolking en 'verbazend veel opzien in de wereld baarde. Zij werd gedrukt en in alle talen overgezet' (231). (vgl. Unwin 2005, 67)

In Hendrik Smeeks *Krinke Kesmes* (1708) wordt Juan de Posos door de Garbon opgedragen om 'alles' wat hij 'hoort' en 'ziet' op te schrijven (126). 'De meeste reisbeschrijvingen worden uit korte opstellen gemaakt, ook veele uit memorie', zegt hij, 'dog daarom zijn de zulke de beste niet.' (126) De Posos krijgt van de Garbon zelfs de nodige geschreven documenten, zodat het reisverhaal zeker volledig is. Hij zorgt er in dat verband ook voor dat El-Ho, de (pre-)Robinsonfiguur op het eiland, aan de reiziger 'de Historie, of eenige gevallen [z]ijns leevens, schriftelijk [...] over handig[de], ten einde [De Posos] die zou kunnen afschryven' (160). Een dergelijke gepronconceerde stoffering bezorgt de 18de-eeuwse vertelling een zeker authentificerend karakter. Smeeks beweert in het voorwoord van zijn tekst immers dat hij de 'bewijsbare waarheid' (265) van zijn vriend De Posos aan de lezer direct overhandigt – 'Hi heeft mi noid bedrogen, waarom zoude hi mi voor liegen?' (265)

Ik geef drie intrigerende Nederlandstalige voorbeelden van het reisverhaal als bewaring met doorleving. Ten eerste is er Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010). Aan het begin van het boek lezen we hoe Joe, die vastzit in het verleden, zich heeft 'opgesloten' in zijn huis om 'eindelijk alles op te schrijven', 'voor wie dit misschien ooit onder ogen krijgt. Lectori salutem!' (11) Zijn relaas overbrugt

uiteindelijk twee eeuwen: het wordt gevonden door een Nederlandse gemeenteambtenaar genaamd Jan van der Wiel, 'in een gebarsten kruik op een puinhelling in Turkije, vlak bij de ruïnes van het oude Ephesos' (155). Daarmee lijkt 'de waarheid' (117) over het verleden in eerste instantie te zegevieren, zoals Joe gewild heeft. Toch is de literaire realiteit genuanceerder. Het is namelijk Van der Wiels vriend Piet Meeuse die beslist de tekst te publiceren 'als roman', zodat 'de waarheid gered [is] als fictie' (159).

Een tweede voorbeeld vinden we in Kader Abdolahs *Salam Europa!* (2016). In het boek reist een 19de-eeuwse, Perzische koning met zijn gevolg vanuit Perzië door Europa (onder meer Rusland, België en Frankrijk). Hoewel er op die reis allerlei ceremoniële bezoeken gepland staan, heeft de sjah één opvallend doel: hij reist 'enkel en alleen om erover te kunnen schrijven, om er een uniek boek over te maken' (44). De sjah, die het gevoel heeft dat 'de dood hem op de hielen zat' (357), wil door 'een uniek boek van hemzelf achter te laten' (120) voortleven, 'een plek in de geschiedenis' (392) verwerven. Hij mag dan misschien geen al te belangrijke koning zijn; hij was 'wel een koning die schreef. [...] Wij blijven ook bestaan, door die gouden ganzenpen die we overal met ons meedragen.' (331) De droom van de sjah zal uiteindelijk werkelijkheid worden, aangezien zijn reisboek door de ik-verteller in het heden gevonden wordt. Niettegenstaande de literaire doorleving beseft die laatste wel dat het beeld dat de sjah schetst historisch bepaald is. Zo is de Perzische koning 'langs veel belangrijke dingen gekomen' (167) zonder het zelf te beseffen.

De idee van de literaire bewaring is, tot slot, ook aanwezig in Tom Lanoyes *Kartonnen dozen* (1991). Het motief wordt er gecombineerd met de eerder beschreven idee van het reisverhaal als een (fictieve) ordening van de bereisde werkelijkheid. Concreet omvat *Kartonnen dozen* een paratactisch herinneringsverslag van de ik-verteller, die Tom heet. Centraal in dat verslag staat de liefde van de verteller voor 'Z.' – een jongen die net als Tom 'geïnfecteerd [was] door de letteren' (100). Dat onstilbaar verlangen, die 'psychosomatische kwaal der kwalen' (104), wordt in *Kartonnen dozen* inherent vervlochten met drie reizen die Tom en Z. samen ondernemen.[721] 'Ieder beslissend moment aangaande mijn liefde voor Z.', stelt de verteller, zou zich 'volgens een ritueel met de kracht wet [... voordoen] "op verplaatsing".' (10)

De herinneringen en de reizen worden verteld aan de hand van het beeld van de kartonnen doos. De 'eerste kartonnen doos' (9) is de 'kartonnen reiskoffer' (9) die Tom meenam op een Ardennenreis 'georganiseerd door het ziekenfonds' (7), waar hij Z. voor het eerst ontmoette. Het is 'de lederen koffer' die 'symbolisch en letterlijk de drager der vakantiedromen' was (9). De tweede doos is een schoendoos waarin de verteller objecten bewaart die gerelateerd zijn aan zijn tweede CM-reis naar Zwitserland, waar hij Z. voor de eerste keer (in het kader van een spel) zoende. De schoendoos bevat onder andere

[721] Vgl in dat verband de bij de (im)mobiliteitsdialectiek beschreven relatie tussen de beweging-zonder-stilstand, de paratactische aanschakeling van reizen en het motief van het onstilbare verlangen. Het hoeft dus niet te verbazen dat de gevoelens van Tom voor Z., 'de onbereikbare' (112), niet beantwoord worden, en dat hijzelf aangeeft: 'Ik verlangde vuriger dan ooit naar zijn tastbaarheid, maar tegelijk probeerde ik de vervulling van dat verlangen zoveel mogelijk uit te stellen. Het hunkeren was een volwaardig onderdeel geworden van het genot. Het was nog geen middag en ons voorspel was al begonnen.' (128)

'plattegrondjes' – objecten waarvan we al zagen dat ze een (tekstueel-)visuele orde genereren – en 'foto's (75) – die het verleden stilzetten en bewaren. De derde doos is een 'archiefdoos' (81) waarin Toms herinneringen aan de middelbare periode worden bewaard, en in het bijzonder aan de laatstejaarsreis naar Griekenland. Op die reis besefte Tom dat zijn liefde voor Z. niet wederzijds was.[722]

Tijdens zijn middelbare schoolperiode leerde de verteller schrijven. Door zijn leerkracht Nederlands wordt hij voor de eerste keer verplicht een verhaal te schrijven en zich zo 'bewust, als schrijver' (101) te presenteren. Het is op dat moment dat Tom voor de eerste keer overvallen wordt door 'de roes van het schrijven' (103). 'Eindelijk was ik de baas over alles wat ik had meegemaakt en had geleerd en liefgehad', stelt hij. 'Ik kon het ordenen en kneden op papier tot ik de realiteit de baas was.' (103) Niet toevallig spreekt de verteller aan het einde van zijn boek nog van een 'vierde doos [...] die alle andere dozen overbodig maakt' (147): het boek dat de lezer in handen heeft gekregen. Het is het 'verhaal van [...] reizen, kartonnen dozen en psychosomatische kwalen' (10) waarin de verteller 'het verlangen' bevredigt 'de wereld zodanig in woorden te vangen dat zij zichzelf overtrof' (99) en zijn eigen reisverleden inzichtelijk vat.[723] Het medium van de tekst heeft het voordeel dat 'het geschrevene [...] moeilijk te vergeten is' (33). De doos van het boek vormt om die reden een betere garantie het verleden te bewaren dan de eerste drie types kartonnen dozen, die al te vaak 'gedachteloos vernietigd' worden (39). 'De vierde doos', zegt de verteller aan de lezer,

> is sterker dan een reiskoffer, mooier dan een versleten schoenendos, handiger dan een archiefdoos. [...] Lezer, wat gaat u doen met mijn vierde doos? [...] Stel dat ik u iets zou mogen vragen. [...] Denk hier en nu aan alles wat al lang voorbij is maar u dierbaar is gebleven. Haak het vast aan wat ik heb geschreven, sluit langzaam mijn kartonnen doos en schuif haar in uw boekenkast. (147)

Die nadruk op de tekst als bewaarmiddel impliceert niet dat in *Kartonnen dozen* mondelinge verhalen onderbelicht blijven. Zulke (herinnerings)verhalen kunnen immers eveneens temporele grenzen overstijgen. De verteller heeft dan ook een tante, 'Pit Germaine', die hij de 'uitvindster van *le racontage automatique*' noemt (27). Zij bezit

> de gave van het gesproken woord, vermeerderd met de kracht van een feilloos geheugen. [...] [...] Een onstuitbare stroom van verhalen, [...] een associatief kadaster dat duizenden levens omvat die nooit geboekstaafd worden dan in haar vluchtige parlando. Een caleidoscoop van tragedies en trivialiteit, waaruit zij haar literatuur boetseert die gedoemd is te verdwijnen zodra zij zwijgt. Zolang dat niet gebeurt zingt zij een heldendicht van kleine levens waarvan het hare spil en onderdeel is. [...] *La chroniqueuse magnifique*. (27-29)

Dat ook mondelinge (reis)verhalen de functies kunnen overnemen van de hierboven geschreven teksten, zagen we eveneens in eerdere besprekingen van romans als *Een schitterend gebrek* (Japin 2003), *De mensengenezer* (Peeters 2017) en *Portretten en een oude droom* (Abdolah 2003). Ze blijkt ook uit Auke

[722] De reis is een soort hernemingsreis, in het spoor van de archeoloog Heinrich Schliemann. 'Ik had', stelt de verteller, 'intussen al zoveel spreekbeurten gegeven over Heinrich Schliemann en diens opgravingen dat ik op zijn minst een paar archeologische vindplaatsen in Griekenland met eigen ogen wilde gaan bekijken.' (110)
[723] De diverse lijstjes in het boek illustreren die literaire ordening.

Hulsts roman *En ik herinner me Titus Broederland* (2016). De ik-verteller verliest zijn tweelingbroer Titus, en het hele boek omvat het verhaal annex herinneringsverslag dat de reiziger op zijn eindhalte, een eiland in zee, aan de eilandbewoners vertelt. Hij gelooft dan ook

> dat we onszelf met verhalen redden uit het brandende huis van de tijd. Dat ik spreken moet om iets van de wereld te bestendigen voorbij haar vluchtige grenzen. Om alsnog te doen wat me niet gelukt is: hem te redden van de dood. (208)

8.3. De reiziger als lezer

Reizigers kunnen zich in reisromans niet alleen als schrijver manifesteren, maar ook als lezer. Zoals ik al eerder aangaf, gaat het daarbij niet om een of-of-verhaal. Heel wat van onderstaande 'lezers' zijn ook schrijvers. Ik richt me in wat volgt in het bijzonder op drie implementaties van 'gelezen literatuur' in reisfictie, die deels overlappen en die in ieder geval vaak samen voorkomen. Ten eerste kan het lezen van boeken verbonden worden met de aanzet, het doel of de bestemming van de reis.[724] Dat impliceert dan bijvoorbeeld dat schrijvers naar plaatsen reizen die gelieerd zijn aan een bepaalde auteur. Ten tweede kan literatuur een (potentiële) weerspiegeling van de fysiek bereisde werkelijkheid zijn, waarbij lezers op basis van de literatuur die ze gelezen hebben bepaalde verwachtingen voor de reis hebben en/of de werkelijkheid die ze op hun tocht aantreffen associëren met de teksten die ze gelezen hebben. Ten derde kan literatuur, in het bijzonder fictie, een ontsnapping bieden (of triggeren) uit de werkelijkheid – denk aan de metafoor van de literatuur als reis.

De eerste implementatie komen we niet alleen in reisfictie tegen, maar ook in reis-non-fictie. In non-fictionele reisliteratuur getuigt de bestemming van de reis wel vaker van de belezenheid van de reiziger of van diens fascinatie voor literatuur en kunst. In brede zin zie je dat in de 18de-eeuwse praktijk van de *Grand Tour*, een educatiereis waarin adolescenten als 'toeristen' onder meer het cultureel patrimonium van Italië bezochten. Hun ervaringen worden beschreven in (sterk cultureel georiënteerde) reisverslagen als Joseph Addisons *Remarks on Several Parts of Italy* (1705) (Sorabella 2000; Thompson 2011, 47-48; Cooke 2016, 16-17; vgl. Calaresu 1999). Een recenter Nederlandstalig voorbeeld is Auke Hulsts reisbundel *Motel Songs* (2017). Daarin reist de Nederlandse schrijver door Amerika en bezoekt hij plaatsen die gelieerd zijn aan het leven en het werk van onder meer F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Philip K. Dick en (de zanger-gitarist) Jeff Buckley. 'Ik ben cultureel Nederlands-Amerikaans', schrijft Hulst in de bundel, 'en als ik daar nog niet van overtuigd was, dan drukten mijn reizen door Amerika me wel met de neus op dat feit.' (11)

Binnen de internationaal-canonieke imaginaire reisliteratuur vinden we een voorbeeld van zo'n reis met een literair doel in Robert Bolaño's *2666* (2004). Het eerste deel van dat boek verhaalt over de

[724] Die associatie van literatuur met het reisdoel zie je ook bij voorbeelden uit de vorige paragraaf, zoals *Vertraagde roman* (De Winter 1982), *Salam Europa!* (Abdolah 2016) en *Jungle Pimpernel* (Van Kampen 1949). Via een andere indeling zou je dergelijke boeken bijgevolg in deze paragraaf. kunnen behandelen.

reis van vier literatuurcritici die elkaar vinden in hun fascinatie voor het werk van de mysterieuze schrijver Benno von Archimboldi. Drie van hen ondernemen een reis naar Santa Teresa, een (fictieve) woestijnstad in de grensstreek tussen de VS en Mexico waar Archimboldi zou kunnen verblijven. Ze hopen er antwoorden te vinden op hun vragen over de figuur van de schrijver en diens soms complexe werk. 'Archimboldi', lezen we, '[was] altijd ver weg [...], ten dele omdat zijn werk, naarmate ze zich erin verdiepten, zijn onderzoekers meer en meer opslokte.' (42) Aangekomen in Santa Teresa, de stad die de verschillende verhaallijnen van het boek met elkaar verbindt, komen de critici tot de conclusie dat het al even moeilijk is om 'op een logische manier grip' te 'krijgen' (141) op de stad. Von Archimboldi vinden ze er evenmin – een symbool voor de ongrijpbaarheid die ook de rest van het boek kenmerkt.[725]

In de Nederlandse literatuur wordt op een dergelijke reis gealludeerd in het eerder vermelde *Vertraagde roman* (De Winter 1982) en *Salam Europa!* (Abdolah 2016) – twee boeken waarin de beweegreden ook op andere manieren met literatuur verbonden was. Abdolahs sjah bezoekt op zijn reis literaire figuren als Tolstoj en Gontsjarov, die als beroemde schrijvers de geschiedenis zouden overleven (het doel dat de Perzische koning nastreeft). De Winters protagonist bezoekt bij zijn tocht door Praag het graf van Kafka. Die bestemming sluit niet alleen aan bij de thematiek van de dood in het boek (de verteller is bij zijn bezoek 'getuige' van 'een begrafenis' (115)); Kafka is ook een jood, net als de schrijver. Die buitenstaandersidentiteit versterkt de existentiële problematiek waarmee de schrijver worstelt.

In Marion Bloems *Rio* (1987) heeft de protagoniste Gelgel met haar potentiële minnaar ('de Noor') afgesproken aan het standbeeld van de Braziliaanse schrijver Joaquim Maria Machado de Assis. De Noor had alles van die auteur gelezen, en ook Gelgel heeft op haar reis werk van de auteur bij zich. Zoals José Luiz Passos (2005) laat zien, kan De Assis' werk met plotelementen als mislukte relaties en overspel verbonden worden – motieven die we ook in *Rio* (Bloem 1987) terugvinden. Aan het einde van de roman bereikt Gelgel wel degelijk Machado de Assis' standbeeld. Opvallend genoeg treft ze er niet de Noor aan maar de Italiaan Arno, op wie ze tijdens de reis verliefd is geworden. Met hem beleeft ze ook de laatste uren in de stad.

Het lezen en de reisbestemming zijn nog nadrukkelijker met elkaar verweven in Johan Daisnes *Baratzeartea* (1962). De ik-verteller en zijn reisgezel Gratienne reizen naar de stad Ciboure, waar de Franse auteur Pierre Benoit woont, in zijn villa *Allegria*. De verteller, de schrijver 'D.', wil er zijn boek

[725] Vgl. tevens Catherine Gralls analyse van Bolaño's werk en *2666* in het bijzonder, in het themanummer van het tijdschrift *Helicon* over *transworld travel* (2013) dat ik in de inleiding toelichtte. Grall stelt dat 'in all books by Bolaño [it is a common pattern] to question the relationship between literature and life, and more precisely between literature and evil in people's behaviour, literature being able to drive people crazy or turn them into monsters' (478). 'The most travelling characters of the novel', merkt ze wat *2666* betreft op, 'are all linked to literature' (483). Ze verwijst daarbij weliswaar in het bijzonder naar het laatste deel van de roman, waarin we de reizen van de schrijver Benno van Archimboldi volgen. Dat deel sluit aan bij mijn vorige paragraaf.

over Benoit – *Pierre Benoit, of de lof van de roman romanesque* – persoonlijk gaan afgeven. Zijn Opoe, die zelf een grote fan is van Benoits werk, zegt hem:

> Neem *Allegria* tot doel van je tocht. Als je hem thuisvindt, des te beter. Zo niet laat je er je boek en een groet. Dan heb je ten minste met je eigen ogen eenmaal gezien waar hij leeft, waarover hij zo vaak en liefderijk heeft geschreven. Je boek was een hulde, waarna je hem die tweede hulde van een verplaatsing wel verschuldigd bent. (13)

Zoals ik in mijn fictionaliteitshoofdstuk al aangaf, is de keuze voor Benoit in poëticaal opzicht significant. Net als in *Baratzeartea* (1962) is bij Benoit sprake van een interactie tussen autobiografische werkelijkheid en verbeelding. 'Hoe romanesk ook', stelt de verteller, Benoits romans 'zijn stuk voor stuk getransponeerde, getranscendeerde autobiografie. [...] Allemaal echte belevingen verlengd in de verbeelding, ziedaar het magisch-realisme' (142). Voor zijn Opoe koopt de schrijver het meest recente boek van Benoit tijdens zijn reis: 'Zo zal voor Opoe die roman meteen het boek zijn van onze reis, van die door haar ingeblazen tocht naar het zuidse strand waar de Pyrenneeën hun trap beginnen te vormen van steen en wolken.' (143)

De meest prominente verwevenheid tussen (gelezen) literatuur en de beweegreden/bestemming van de reis zagen we bij mijn temporaliseringsdimensie, toen ik de literair-discursieve hernemingsreis besprak. De protagonisten uit Herman Portocarero's *Door de naamloze vlakte* (1985) en Leon de Winters *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978) presenteerden zich nadrukkelijk als lezers van teksten in wier voetsporen ze reisden – respectievelijk van Arthur Rimbaud en Joseph von Eichendorff. De schrijver uit Koen Peeters' *De mensengenezer* (2017) was in bredere zin een luisteraar naar de verhalen van zijn professor Remi. De roman gaat dan ook over hoe 'verhalen mensen drijven en begeesteren, en zelfs resoluut hun leven kunnen sturen' (303), en hoe verhalen binnen (familiale) tradities de grenzen van de tijd kunnen overstijgen. Ook Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* (2016), dat ik na dit laatste hoofdstuk analyseer, gaat over zo'n literair-discursieve reis.

Bij die literair-discursieve reis zien we in vele gevallen ook de tweede interpretatieve implementatie aan het werk. Teksten of andere media kunnen een (potentiële) weerspiegeling van de bereisde werkelijkheid zijn. In de vorm van reisgidsen, reisboeken van andere reizigers, geschiedenissen wekken ze bijvoorbeeld bepaalde verwachtingen bij de lezers op, die op de reis bevestigd of ontmaskerd worden. In bredere zin kan de reiziger de bereisde werkelijkheid verbinden en/of vergelijken met 'gelezen' literatuur. Ik noem dat tekstuele mediëring: het ervaren van de bereisde realiteit via literatuur, via teksten, via andere media.

Op de tekstuele verwachting en mediëring wordt voor de non-fictionele reisliteratuur onder meer gewezen in de eerder genoemde essaybundel *Miroirs de textes* (Linon-Chipon, Magir-Mourgues & Moussa (red.) 1998). Christina Montalbetti wijst er in haar bijdrage op de algemene 'dynamique de la lecture comparée, par où le texte référentiel peut se livrer à un travail de comparaison de la bibliothèque et du monde' (11), een intertekstuele 'dynamique de confrontation' (12) waarvan reisverslagen blijk

kunnen geven. Kai Mikkonen merkt in zijn studie *Narrative Paths* (2015, 53) concreter op dat in Evelyn Waughs reisverslag *Remote People* (1931) de auteur 'fiction' als 'the most, and possibly only, accurate point of comparison' (153) beschouwt om de Ethiopische stad Addis Abeba te beschrijven. Waugh verwijst bijvoorbeeld naar de reisroman *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll 1865). Primair zie je een dergelijke tekstuele mediëring ook in het eerder genoemde *Remarks on Several Parts of Italy* (Addison 1705). Tijdens zijn reis door de Italiaanse werkelijkheid verwijst Joseph Addison immers voortdurend naar passages uit (vooral Klassieke) literatuur. Bij het aanschouwen van de Po-rivier merkt hij op dat de rivier opduikt in Ovidius' *Metamorphoses* (8 na Chr.) en citeert hij uitgebreid teksten van Lucanus en Claudianus; de Vesuvius beschrijft hij dan weer met behulp van Tacitus en Martialis (Addison 1753, 72-73; 151-152 & 253).

In de internationale reisfictie zie je de idee van de tekstuele verwachting en mediëring onder meer in Dave Eggers' roman *You shall know our velocity* (2002), dat besproken wordt door Aliki Varvogli (2012). Die laatste merkt op dat in Eggers' roman 'questions [...] of geographical and historical accuracy' (80) zichtbaar worden in de spanning tussen de reisgids die de reiziger-protagonisten met zich meedragen en dat wat ze in Estland te horen en te zien krijgen. 'Nothing was true', menen de protagonisten, 'nothing in the guidebook was true [...]. The word *fact* could not exist' (Eggers in: Varvogli 2012, 80).[726] In bredere zin zie je de tekstuele mediëring bijvoorbeeld in het eerder genoemde *The Beach* (1996) van Alex Garland. De (eiland)wereld waarin Richard terechtkomt, ademt de sfeer van popcultuur, waarbij de eilandgangers namen dragen van cartoonfiguren (Bugs Bunny, Daffy Duck) en waarbij er veelvuldig videospelletjes gespeeld worden. Zelf interpreteert Richard de werkelijkheid vanuit de films en series die hij gezien heeft – 'I knew what to do because I'd seen it done on *Tour of Duty*' (240) – en de literatuur (bijvoorbeeld strips) die hij gelezen heeft – I envisaged an Asterix-style scene, returning from the adventure to a huge feast' (175). Die mediëring weerspiegelt de popculturele blik van de *Generation X*, die in *The Beach* centraal staat (vgl. Levin 2008, 60).

Nederlandstalige voorbeelden van de tekstuele verwachting en mediëring zagen we eerder al in mijn hoofdstukken over de buitenstaander en de blik. Ik noemde toen onder meer Gaston van Camps *Tot aan de brug naar nergens* (1987), Anton Haakmans *Liberty* (1982) en K. Schippers' *Niet verder vertellen* (2015). Bij die laatste twee draaide het (empirisch) controleren en (fysiek) ervaren van tekstuele/literaire/kunstzinnige verwachtingen uit tot een van de centrale beweegredenen van de reis. Illustratief in dat opzicht is dat Haakmans protagonist Ben in de Verenigde Staten zelf een exemplaar van Kafka's roman *Amerika* (1927) aanschaft. 'Het lijkt me interessant', zegt hij, 'in Amerika een boek over Amerika te lezen dat is geschreven door iemand die er niet is geweest. Om te zien hoeveel het uitmaakt.' (54)

[726] Als vroeger voorbeeld zou Cervantes' *Don Quixote* (1605) kunnen gelden. Het is immers doordat de protagonist bij het lezen van ridderromans (in het bijzonder die van 'de beroemde Feliciano de Silva' (23)) de 'wonderlijke spinsels als waar ging beschouwen' (24), dat hij beslist om 'dolend ridder te worden' (25), in de verwachting zelf een weerspiegeling van dat 'eindeloos avontuur'(24) in de werkelijkheid aan te treffen.

Indirect zagen we de tekstuele mediëring bijvoorbeeld ook bij P.F. Thoméses *De onderwaterzwemmer* (2015). Het koloniale Afrika uit 'de wilde dagen van weleer' (97) waar het personage Jean-Luc naar op zoek is, is immers een land dat 'als twee druppels water leek op de prachtig geïllustreerde jongensboeken die erover geschreven zijn' (97-98). De reis draait echter niet meteen uit op 'het klassieke jongensboekenavontuur' (79), en de al te nostalgische Jean-Luc kan de spannende 'film van zijn Afrikaanse kinderjaren' (81) nauwelijks in de bereisde Afrikaanse werkelijkheid aantreffen. 'Het paradijs van zijn jeugd' (111) is verdwenen – iets wat Tin niet verbaast: het leven wordt geregeerd door 'verlies' en 'het verleden' is dan ook 'een verhaal dat je niet meer rond krijgt' (111).

Je ziet de tekstuele mediëring daarnaast bijvoorbeeld ook in Arjen van Veelens *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken* (2017). In de koffer van de verteller zitten niet alleen 'de romans' (8) van zijn overleden vriend die hij in de bibliotheek wil opslaan, maar ook een reisgids van Alexandrië. Al snel blijkt evenwel dat die laatste nogal 'gedateerd' is: behalve de vele nieuwbouwcomplexen hadden ook 'aardbevingen, oorlogen en onverschilligheid [...] hun werk gedaan' (16). Die idee sluit aan bij het algemenere beeld van de stad dat de verteller schetst – een plaats die 'herinneringen [vernietigt] door er beton over te storten' (192) – alsook bij de persoonlijke, nostalgische zoektocht van de schrijver, die gedreven wordt door verlies.

Een derde interpretatieve implementatie raakt aan de eerder genoemde metafoor van de literatuur als reis. Boeken kunnen niet alleen met de 'feitelijke' werkelijkheid interageren; ze kunnen ook een venster openen op andere werelden – iets wat in de vorige paragraaf al bleek uit Willem Brakmans *De gelukzaligen* (1997). Door het lezen van literatuur kunnen reizigers in gedachten ontsnappen naar andere plaatsen én tijden. Het gegeven sluit aan bij de cognitieve reis en kwam ook bij de bespreking van eerdere dimensies direct en indirect ter sprake. Bij de (im)mobiliteitsdialectiek zagen we het gegeven van de *voyage immobile*. Ik wees toen op het belang van literatuur voor die stilstand-als-beweging in onder meer het internationaal-canonieke' *À rebours* (Huysmans 1884) en Nederlandstalige teksten als *Groente* (Jongstra 1991) – 'een lange tocht [...] door handleidingen over de moestuin, zaaischema's, naslagwerken in de brede en deelstudies' (11) – en *Portretten en een oude droom* (Abdolah 2003) – met behulp van 'een paar klassieke Perzische reisboeken' maakte Attar 'reizen door middeleeuwse steden' (6).

Bij mijn bespreking van de beweegreden wees ik op de literaire 'triggers' die wel eens aan de basis liggen van cognitieve droom(tijd)reizen als Arend Fokke Simonsz *Het toekomend jaar drie duizend* (1792)[727] en het recente *Land zonder Sarah* (Münstermann 2008).[728] Bij de temporaliseringsdimensie bleek de band tussen literatuur en cognitief tijdreizen naar het verleden in

[727] 'Ik nam spoedig dit boek' van een 'zeker groot fransch Wijsgeer' in 'handen' (5-6; i.e. Louis-Sébastien Merciers *L'an 2440*).
[728] 'Wat een doorzichtig misdaadverhaal [...] Het boek glijdt uit zijn handen. [...] Eindelijk worden zijn oogleden zwaar' (7; i.e. *Verbrechen lohnt nicht!* (1940) van de Duitser C.V. Rock).

Koen Peeters' *Kamer in Oostende* (2019). Zowel via de verhalen van Oostendegangers over literaire figuren als door het lezen van boeken tijdens de reis kan de schrijver naar het verleden reizen:

> 'De lectuur van Roth [...] sleept mij mee in [de] tijd. [...] Die vlucht vooruit, dat leven in hotelkamers, niet weten wat er boven je hoofd hangt. Ik lees daarover in mijn Oostendse kamer. Alsof die andere tijd naar mij toe komt. [...] Ik zie het allemaal voor mij in mijn Oostendse kamer. Roth in Hôtel de la Couronne kijkt uit op de vissersschepen en hun bedrijvigheid.'
> (48-49)

In *Salam Europa!* (Abdolah 2016) zien we iets soortgelijks. De ik-verteller uit het heden gebruikt het reisboek van de sjah, alsook de mémoires van een van diens reisgezellen, het meisje Bantoe, om naar de 19de-eeuw 'terug te reizen'. 'Door een reeks toevalligheden', stelt hij, '[ben] ik in staat om naar het Europa van de negentiende eeuw te reizen' (28). En: 'Straks ga ik met hem mee naar alle plekken die ik zelfs in mijn fantasie niet kon betreden.' (34) Ook het personage van Bantoe weerspiegelt die rol van literatuur. Ze is immers een kenner van de Franse en Russische literatuur, en ze beschouwt boeken als een 'geheime deur' naar een andere, 'magische wereld' (45), 'de wereld van de verbeelding' (43). Het feit dat zij zich zelf enigszins gevangen voelt in de harem van de sjah, speelt wat die visie op literatuur betreft ongetwijfeld mee.

De idee van verhalen als een venster op andere werelden zien we ook in Mohammed Benzakours *De koning komt* (2015) en Auke Hulsts *En ik herinner me Titus Broederland* (2016).[729] In het vorige hoofdstuk gaf ik aan dat Moebdi zich tijdens zijn Marokkoreis stort op het oprapen van de rondzwervende 'plastic tasjes[s]' (119) in de omgeving. Veelzeggend in dat opzicht is dat Moebdi op zijn reis Daniël Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) heeft meegenomen, een boek dat hij als kind 'verslond' (233) en tijdens zijn reis herleest. Het boek biedt niet alleen een tijdelijke ontsnapping van zijn 'zorgen' (301); de eilandepisode omvat ook het hoopvolle perspectief van een 'vlucht' (227) naar een 'onbevlekt, ongerept, onbewoond stukje grond te midden van de blauwe zee, geheel vrij van de sporen van menselijke smet en plompheid' (375). In eerste instantie fantaseert Moebdi nog hoe hij zijn nieuwe bruid als 'stoutmoedige kapitein' (227) naar het eiland zal meenemen. Uiteindelijk vraagt hij echter aan zijn ezel om hem te vergezellen, net zoals de papegaai die Robinson uit zijn eenzaamheid verlost. 'Op een of andere onbegrijpelijk, minzame manier', stelt hij, 'passen we bij elkaar' (346). En uiteindelijk geldt: 'Literatuur ís werkelijkheid. En als literatuur dat niet is moet je alles uit de kast halen om dat zo te laten zijn.' (370)

In Hulsts roman wordt de literatuur als vlucht naar andere werelden gecombineerd met de eerder beschreven tekstuele verwachting. Hoewel in de fundamentalistische maatschappij waarin de broers leven, literatuur (net als muziek) verboden is en er slechts één 'niet-verboden boek' is, namelijk '*De Edicten en Historiën van de Heer onze Schepper*' (44), krijgen ze via hun vader 'clandestiene boeken'

[729] Voor de bespreking van Benzakour: zie Pierrart (2019a).

(21) in handen – vooral ‘spannende verhalen’ (15) waaruit een schijn van sciencefiction spreekt.[730] De ik-verteller, ‘een leeshongerige jongen’ (56), trekt zich vaak terug in de bedstee met zijn boeken, waarbij hij ‘op ontdekkingstocht’ gaat ‘in werelden van papier’ (237) – ‘werelden binnen werelden. Binnenwerelden’ (128). Algemener meent de verteller dat de ‘begrensde buitenwereld [...] dwong [...] tot expansie van het innerlijk rijk’ (251), waardoor ze ‘vaak in [hun] fantasie leefden’ (71). Het is via die boeken dat de verteller en zijn broer in aanraking komen met de ‘mythische zee’ (40). Die groeit al gauw uit tot een van de centrale beelden voor hun utopische en grenzeloze verlangens naar rust en vrijheid. Wanneer de protagonist aan het einde van de roman de zee ziet, concludeert hij: ‘Ik had me een voorstelling van de zee gemaakt, op basis van boeken, op basis van dromen, en die was exact wat ik me er van had voorgesteld – de zee moest haast wel deel zijn van ons diepste wezen.’ (254)

Er is nog een laatste kanttekening van belang. Ik verbond in voorgaande voorbeelden literatuur als het bereizen van een andere wereld in de eerste plaats met cognitieve tochten. Zoals ik in mijn reishoofdstuk al aangaf, kunnen personages echter ook wat letterlijker een boeken- of kunstwereld betreden. Dat zie je in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur vooral bij meer experimentele teksten. Wanneer de verteller uit *Groente* (Jongstra 1991), na het lezen van Aulus Gellius, naar de zesde eeuw voor Christus reist om er Pythagoras te ontmoeten, ziet hij ‘eigenlijk alleen nog flardjes overgeleverd papier’, en ‘op die snippers [...], aan de oever van de Nijl, een man’ (59). In K. Schippers’ *Waar was je nou* (2005) is dat nog duidelijker, aangezien de verteller er letterlijk in een foto belandt. Een van de meest bekende Nederlandstalige voorbeelden, dat enigszins schippert op de grens tussen een feitelijke en een cognitieve reis, dateert van enkele jaren voor de start van mijn corpus: Godfried Bomans’ *Erik of het klein Insectenboek* (1941). Daarin reist Erik Pinksterblom door de insectenwereld uit het schilderij op zijn kamer.

Ook ‘Experditie in het land van Qwert’ wil ik in dit verband niet onvermeld laten. Het betreft een van de ingelaste vertellingen in Sybren Polets roman *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978). De titel van de bijzonder gefragmenteerde vertelling echoot de idee van het qwerty-toetsenbord. De ‘expeditie’ die ondernomen wordt is er dan ook een op ‘papier’ (398) en, in bredere zin, in de taal. De reiziger ‘Lok’, die ook ‘Eutymion’ (396), ‘Nemo’ (386) en ‘centrifugale egoïde’ (382) genoemd wordt, is ‘geamputeerd & zonder vrouwelijk nevendeel’ (388).[731] Hij reist via ‘de smartelijk lispelende *l* om te eindigen bij de *k*’ (388), ‘verliest zich grotendeels in lettertekens’ (387) en bevindt zich ‘1 witte taalminuut later’ (389) op een ‘kofschip’ in ‘de zee’ (390). De experimentele vorm weerspiegelt de gefragmenteerde identiteit. ‘Wie ben ik?’ (396), vraagt de reiziger zich af, waarna hij ‘de deur als een zacht adjectief achter zich dicht[klapte] en [...] het papier [verliet]’ (398).

[730] Zie bijvoorbeeld: ‘In sommige romans stonden fantasieverhalen over onbestaanbaar grote dorpen waar zelfs de straten en de trappen machinaal in beweging werden gebracht. Schepen groter dan kathedralen bedwongen de zee.’ (65)

[731] Het woord ‘experditie’ uit de titel combineert ‘expeditie’ en ‘perdre’: Lokien is in ieder geval een deel van zijn naam verloren en lijkt in de reis ook naar zijn geliefde op zoek.

Ik eindig deze paragraaf met twee kanttekeningen. Ten eerste kunnen reizigers in imaginaire reisverhalen ook teksten lezen die niet 'thuishoren' in mijn driedeling. Ze zijn niet zozeer gelieerd aan het doel van de tocht, scheppen niet nadrukkelijk reisverwachtingen of reisbeelden en fungeren niet als trigger/vlucht naar andere werelden. Dat betekent echter niet dat die teksten niet relevant zijn voor de interpretatie van de reisroman. Niet zelden hangen ze samen met de thematiek van het boek of vormen ze een indirecte echo van de reis in kwestie. Neem Stephan Enters roman *Grip* (2011). Terwijl Paul en Vincent samen met de trein naar Martin en Lotte reizen voor hun bergbeklimmersreünie, zijn ze geïntrigeerd door een artikel in de krant die ze bij zich hebben, getiteld 'Onsterfelijkheid binnen handbereik' (20). Het gaat over 'een Amerikaanse hoogleraar' die 'beloofde dat de wetenschap de mens het eeuwige leven ging geven' (20). Onder impuls van dat artikel discussiëren Paul en Vincent over de voor- en nadelen van onsterfelijkheid – een gegeven dat aansluit bij het bredere romanthema van (de voortgang van) de tijd en het verlies dat ermee gepaard gaat. Er is daarnaast nog een andere interessante referentie in de roman. Tijdens de Alpinistentocht in het verleden draagt Lotte namelijk Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) bij zich (23). Dat is in het licht van de gebeurtenissen tijdens de trektocht veelzeggend te noemen. Net zoals Issendorf in Noorwegen ten val komt, zo heeft ook Lotte een ongeluk op een van de toppen. En terwijl Issendorf misschien wel bewust Arne vermoord heeft (vgl. Haasse 2000), zo lijkt Lotte een bewuste poging tot zelfmoord ondernomen te hebben.

Het voorbeeld van Lottes *Nooit meer slapen* brengt me bij een tweede opmerking. Die betreft de aanwezigheid van (expliciete) intertekstuele referenties in bredere zin. Het spreekt voor zich dat je in imaginaire reisverhalen, net als in andere teksten, wel vaker intertekstuele verwijzingen terugvindt, die je al dan niet 'zinvol' in het geheel van de roman kan interpreteren. Er is echter één type referentie dat voor het imaginaire reisverhaal bijzonder belangrijk is: referenties aan andere imaginaire reisverhalen, niet zelden canoniek-internationale teksten. Die verwijzing kan op allerlei manieren plaatsvinden: nu eens sluit de referentie aan bij de idee van de (literair-discursieve) hernemingsreis of omvat ze de droomwereld die reizigers willen bereizen; in andere gevallen wordt ze genoemd in gesprekken tussen personages; enzovoort.

De voorbeelden, waarvan ik er al enkele noemde, zijn eindeloos. De protagonist uit Arend Fokke Simons' *Het toekomend jaar 3000* leest Louis-Sébastien Merciers *L'An deux mille quatre cent quarante*; de ruimtereiziger Bowman uit Arthur C. Clarkes *2001: A Space Odyssey* leest ook zelf de *Odyssee*; in *Nooit meer slapen*, dat als referentie opduikt in Stephan Enters *Grip*, vinden we verwijzingen terug naar Vergilius' *Aeneis*, Cervantes' *Don Quixote* en Jules Vernes *Voyage au centre de la terre* – een boek dat dan weer opduikt in Anton Haakmans *Liberty*. Aan Jules Verne wordt ook gerefereerd in Jongstra's *Groente*, Hella Haasses *De ingewijden* en Johan de Booses *Het vloekhout*. Mohammed Benzakours Moebdi (in *De koning komt*) draagt Defoe's *Robinson Crusoe* bij zich, terwijl Leon de Winters reiziger uit *Vertraagde roman* over de Praagse zwerftocht van Gustav Meyrink's *Der Golem* leest. Marnix Gijsens *De vleespotten van Egypte* refereert aan Homeros' *Odysseia*, Swifts *Gulliver's Travels* en Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* – een boek dat ook is opgenomen in Rob van Essens *De*

goede zoon. En in Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* wordt verwezen naar talloze imaginaire reisverhalen: de *Odysseia*, de *Aeneis*, Dantes *Divina Commedia*, ridderqueestes, Conrads *Heart of Darkness*...

Al die intertekstuele verwijzingen functioneren vanzelfsprekend op hun eigen manier in de genoemde reisromans. Tegelijkertijd illustreren ze echter ook, zeker samengenomen, indirect wat ik in dit proefschrift heb laten zien – zeker bij mijn bespreking van de dimensies: het imaginaire reisverhaal kan wel degelijk een genre genoemd worden, met een generische traditie en een bont amalgaam van teksten die niet alleen aan elkaar refereren maar ook samen, zinvol, bestudeerd kunnen worden.

Synthese:

Reizen en literatuur

Algemeen:

- Literatuur =
  - (intratekstuele) rol van teksten, maar ook (mondelinge) verhalen + andere media (schilderijen, films...)
  - Belang van werkelijkheid vs. verbeelding
- Interacties met andere dimensies
  - *Beweegreden*: verwevenheid literatuur en doel/bestemming
  - *Activiteit/passiviteit*: literatuur als actieve zoektocht naar overzicht
  - *Stilstand/beweging*: literatuur als trigger (cf. stilstand-als-beweging) en (fictieve) orde (cf. stilstaan-bij-beweging)
  - *Temporalisering*:
    - Literair-discursieve hernemingsreis
    - Literatuur als bewaring verleden met doorleving
  - *Buitenstaander*: Literaire verwachting en mediëring ~ verbeelde en empirische kennis
  - *Blik*:
    - Literaire verwachting en mediëring ~ oppervlakkige en diepgaande kennis + controlerende blik
    - Reisverhaal als waarheid en utopie ~ controlerende en verbeeldende blik
  - *Maatschappelijke reflectie*: literatuur als weerspiegeling van werkelijkheid

Twee complementaire invalshoeken:

1. *Reiziger als schrijver*
   - Reisverhaal als – subjectieve/fictieve/problematische – orde in chaotische, dynamische, bereisde werkelijkheid (bv. *Wennen aan de wereld* en *Vertraagde roman*)
   - Reisverhaal als blootleggen waarheid (bv. *Jungle*) of utopische ontsnapping (bv. *De gelukzaligen*)
   - Reisverhaal als bewaring met doorleving (bv. *Salam Europa!* en *Kartonnen dozen*)

   Opm.: ook mondelinge verhalen (bv. *En ik herinner me Titus Broederland*)

2. *Reiziger als lezer*
   - Literatuur als doel/bestemming (bv. *Rio* en *Baratzeartea*)

     > cf. literair-discursieve hernemingsreis (bv. *Door de naamloze vlakte*)

- Literatuur/tekst als verwachting en mediëring (bv. *De onderwaterzwemmer*)
  > cf. literatuur en controlerende blik (bv. *Liberty*)
- Literatuur als venster op andere werelden (bv. *De koning komt*)
  > cf. literatuur als trigger voor cognitieve reis (bv. *Portretten en een oude droom*)
  > cf. letterlijk bereizen van tekstuele werelden (bv. *Xpertise*)
- Overig
  > literatuur, tekst en thematiek (bv. *Grip*)
  > intertekstuele referenties: (canonieke) imaginaire reisverhalen ~ generische traditie

Transfer point
De generische dimensies samengenomen

9.1. Een particulier-panoramische terugblik en vooruitblik

In de vorige acht hoofdstukken stelde ik de generische dimensies voor die samen de identiteit van het imaginaire reisverhaal vormgeven. Ik koos voor een aanpak waarbij ik iedere dimensie afzonderlijk voorstelde aan de hand van diverse voorbeelden uit mijn corpus. Zo kon ik de achtergronden, de verschillende aspecten en de belangrijkste nuances van iedere dimensie belichten alsook de eenheid in verscheidenheid illustreren, zoals die binnen iedere dimensie en over dimensies heen gestalte krijgt. In dit laatste hoofdstuk wil ik de beweging enigszins 'omkeren'. In plaats van een dimensie te bespreken aan de hand verschillende romans, bespreek ik een concrete roman aan de hand van mijn verschillende dimensies. Op die manier wordt geëxpliciteerd en geïllustreerd wat indirect al bleek uit vorige hoofdstukken. Het panoramisch geheel van generische dimensies komt uiteindelijk samen in particuliere romans. Dat betekent dat de lezer die dimensies ook kan inzetten om romans als imaginair reisverhaal te analyseren en interpretatief te verrijken.

Alvorens een nog niet eerder geanalyseerd boek te bespreken, wil ik een eerste keer kort dat samengaan van dimensies in eenzelfde roman verhelderen aan de hand van drie voorbeelden die ik in verschillende hoofdstukken van mijn uiteenzetting regelmatig genoemd heb: Ivo Michiels' *Kruistocht der jongelingen* (1951)[732], Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* (1966) en Piet Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010). Wie *Kruistocht der jongelingen* vanuit het geheel van mijn dimensies analyseert, kan meteen vaststellen dat de *beweegreden* van de rekrutentocht, die al snel omschreven wordt als een doelloze, onbegrijpelijke vluchtreis 'in het ijle' (27), het zinloze klimaat weerspiegelt waarin de jongelingen op pad gaan. Ze illustreert ook de *passiviteit* die hun reis de hele roman lang kenmerkt – het 'mobilisatiepapiertje had' immers 'geen twijfel gelaten' (30; vgl. de dimensie van de *literatuur*). Ook het feit dat de rekruten zich in de roman uitsluitend als passagier verplaatsen en steeds

[732] Zie wat de analyse van deze roman betreft, zoals eerder aangegeven, Pierrart (2021b).

onderhevig blijven aan externe sturing, het wachten op 'bevelen', illustreert hun passiviteit. Af en toe koesteren ze wel hoop – ze dromen bijvoorbeeld van de Middellandse Zee (vgl. *beweegreden, doel, bestemming*) – maar die wordt steeds weer de kop ingedrukt. Het is, zoals we gezien hebben, een spanning tussen hoop en wanhoop die in de roman nauw verbonden wordt met de dimensie van de *blik*, in het bijzonder de spanning tussen licht en donker.

De *dialectiek tussen beweging en stilstand*, die samen met de activiteit-passiviteitsdialectiek als dimensie misschien wel het sterkst aanwezig is, sluit daarbij aan. De beweging van de reizigers brengt hen enerzijds alsmaar verder van huis – al in de openingszin bevinden we ons 'op twaalfhonderd [kilometer] van Antwerpen' (5) – en maakt hen tot sociaal-eenzame *buitenstaanders*. Anderzijds gaat het hier ook om de vitalistische beweging van de jeugd, die een einde maakt aan de doelloze stilstand (vgl. de *temporalisering*). De (im)mobiliteitsdialectiek wordt in de roman geïntensifieerd door de vele *transfer points* (in het bijzonder de stations waar de jongelingen zich ophouden), door de beweging-als-stilstand (met Frankrijk als oorlogsreplica van België) én vooral door de beweging-met-bruuske-stilstand, de treinramp nabij Rouen. Die ramp is niet alleen de meest extreme passief makende gebeurtenis – het externe, panoramische, 'alwetende' vertelperspectief in de scène illustreert dat (vgl. *de blik*) – maar weerspiegelt als structureel breukmoment ook de maatschappelijke en temporele breuk van de oorlog (vgl. *de maatschappelijke reflectie*).

Na de ramp veranderen de levens van de jongelingen en de interne groepsdynamiek. De oorspronkelijke 'leider' Kraus is gestorven – een Hongaar wiens naam, gezien zijn meer actieve rol, niet toevallig het goddelijke echoot (vgl. *activiteit-passiviteitsdialectiek* en *maatschappelijke reflectie*) –, en Ray wordt letterlijk waanzinnig, zin-loos. Als psychische *buitenstaander* verbeeldt hij het trauma van de oorlog dat de jongelingen vanaf dan 'letterlijk' als (persoonlijke en maatschappelijke) herinnering achtervolgt (vgl. *temporalisering*). De diverse tijdssprongen in de roman sluiten bij die idee aan. Wanneer Rom, als nieuwe 'leider' (69) van de groep, het meisje Annie ontmoet, wordt die laatste het symbool van een terugkeer naar het jeugdige vitalisme, voorbij het trauma (vgl. *activiteit-passiviteitsdialectiek en temporalisering*). Het perspectief van Annie, die eveneens op reis gaat, volgen we ook: als vluchtelinge is zij een tweede weerspiegeling van de oorlogs- en vluchtelingenproblematiek die de *maatschappijreflecterende* dimensie van de roman vormgeeft. Haar vader Bernard Cyprien interageert vooral met de activiteit-passiviteitsdialectiek: als bestuurder van de noodlottige trein richting de 'vrijheid' (51) hoopt hij eindelijk als goddelijke 'redder' (62) daadkracht te vertonen, maar dat loopt grondig mis: activiteit en oorlog lijken haast noodzakelijk te resulteren in vernietiging (vgl. *maatschappelijke reflectie*).

Willem Frederik Hermans' *Nooit meer slapen* lijkt op het eerste gezicht een actieve *doelreis* te zijn, die getuigt van een controlerende *blik* en die nadrukkelijk aan de *temporalisering* wil ontsnappen: Issendorf wil in Noorwegen immers meteorietkraters bestuderen en een nooit eerder gevonden stuk meteoriet mee naar huis nemen. De beweegreden omvat echter ook een passieve component, waarbij Issendorf zich onderwerpt aan zijn promotor Sibbelee en aan zijn moeder. Die laatste heeft hem

‘opgevoed in het denkbeeld [...] de carrière’ van zijn vader ‘te voltooien’ (107). Het is vooral die tweede component die Issendorfs queeste naar oorspronkelijkheid problematiseert, iets wat zijn onderzoeksdomein, de (spatiotemporele) geologie, al suggereerde. In werkelijkheid is Issendorfs reis immers een familiaal-ancestrale hernemingsreis op zoek naar waardering – getuige bijvoorbeeld Issendorfs ongeluk als ‘repliek van de fatale val’ (174) van zijn vader (vgl. *temporalisering*). Daarbij komt dat de roman een extreme vorm van reismultipliciteit omvat, met verwijzingen naar talloze andere reizen. Sommige van die referenties illustreren dat Issendorf niet alleen een reiziger maar ook een lezer is: de artikels over de expeditie van zijn vriend Brandel bijvoorbeeld, of de verwijzingen naar Vergilius’ *Aeneis* (vgl. *literatuur*).

Tijdens de reis wordt Issendorfs passiviteit, en de spanning met zijn (hoop op) activiteit, op allerlei manieren geïntensifieerd. De geoloog is niet alleen een cultureel-epistemische *buitenstaander* in Noorwegen – een status waardoor Nederland als kleingeestig land belicht wordt (vgl. *maatschappelijke reflectie*) – maar zou ook als lichamelijke buitenstaander beschouwd kunnen worden. In tegenstelling tot zijn gidsfiguren, in wier voetsporen Issendorf noodgedwongen moet treden, is Issendorf fysiek niet opgewassen tegen de wilde, natuurlijke omstandigheden (vgl. *activiteit-passiviteit* en *temporalisering*). Daarenboven interageert de spanning tussen activiteit en passiviteit ook met de spanning tussen de particuliere en panoramische *blik*. Behalve het motief van de kaart, dat niet toevallig verbonden wordt met de goddelijk-blinde Nummedal en dat de band tussen de panoramische blik en het stilstaan-bij-beweging expliciteert, zijn er de vele letterlijke, fysieke hoogtescènes in de roman (vgl. *activiteit-passiviteitsdialectiek* en *(im)mobiliteitsdialectiek*). Die illustreren Issendorfs drang naar overzicht en naar het overstijgen van zijn particuliere, begrensde blik. Uiteindelijk is het vooral de menselijke, kosmische en Nederlandse nietigheid die als inzicht van de reis overeind blijft.

In Meeuses *Het kraaien van de haan* (2010), tot slot, getuigt de *beweegreden* van Joe’s tijdreis van een interactie met allerlei andere generische dimensies. Er is sprake van passieve sturing, met een ‘fanatieke evangelical’ (21) die het thema van het religieus fundamentalisme introduceert (vgl. *activiteit-passiviteitsdialectiek* en *maatschappelijke reflectie*). Er is de idee van de controlerende *blik* – de zoektocht naar ‘“hard bewijs” voor de verlossing’ (21) –, die de spanning tussen geschiedenis en mythe op scherp stelt, alsook die tussen verbeelde en empirische kennis (vgl. *temporalisering* en cultureel-epistemische *buitenstaander*); en er is Joe’s actieve vlucht als sociaal-eenzame *buitenstaander*: onder meer door het stuklopen van zijn relatie met Eilene en de dood van zijn ouders is hij ‘door iedereen in de steek gelaten’ (25).

In het verleden krijgt de *dialectiek tussen activiteit en passiviteit* gestalte als het vraagstuk van het determinisme. Joe is immers gecast in de rol van Judas, waardoor zijn *agency* danig beknot lijkt. Aansluitend bij de spanning tussen geschiedenis en mythe blijkt dat ironisch genoeg wanneer zelfs zonder zijn toedoen Jezus gekruisigd wordt. Samen met zijn geschiedkundige voorkennis problematiseert die Judasrol zijn cultureel-epistemische *buitenstaander*statuut – zeker als blijkt dat Jezus eveneens een tijdreiziger is. Via die laatste ingreep versterkt de roman de band tussen het

fundamentalistische religieuze geloof in een ‘heilsgeschiedenis’ (62) en het al even extreme geloof in een ‘toekomstig [...] technologisch paradijs’ (62) (vgl. *maatschappelijke reflectie*). De hele roman kan gelezen worden als een vorm van literair stilstaan-bij-beweging: Joe schrijft, net als vele andere reizigers, zijn verhaal op met het oog op bewaring en doorleving (vgl. *literatuur* en *(im)mobiliteitsdialectiek*). Het is een doel waar hij slechts gedeeltelijk in slaagt, aangezien zijn verslag ‘als fictie’ gepubliceerd wordt.

Wat deze drie voorbeelden kort illustreren – namelijk dat je romans vanuit mijn generische dimensies kan lezen en analyseren als imaginaire reisverhalen – wil ik hier aan het einde nog wat uitgebreider laten zien aan de hand van een reisroman die ik in dit proefschrift nog niet besproken heb: Stefan Hertmans’ *De bekeerlinge* (2016).[733] De analyse van die roman is een aanzet voor generische literatuurinterpretaties die de lezer van dit proefschrift zelf kan ondernemen – zowel voor reisromans die tot mijn eigen corpus behoren als voor andere boeken die de lezer als imaginair reisverhaal heeft geselecteerd. Met het oog daarop voeg ik op de volgende pagina een samenvattend schema toe, dat op een vereenvoudigde, geabstraheerde manier de belangrijkste manifestaties en aspecten van mijn generische dimensies synthetiseert.

9.2. Overzichtsschema

[Zie volgende pagina]

[733] De analyse verscheen, in gewijzigde vorm, in Pierrart (2021c).

1. Beweegreden, doel, bestemming

- Vluchtreis vs. doelreis
- Actief vs. passief

+ Problematisering beweegreden/ doel/ bestemming (o.a. onbekend en zinloos)
+ Reismultipliciteit: herhaling-met-variatie

2. Activiteit-passiviteitsdialectiek

- Het reisverloop: actieve agency
  vs. passief makende omstandigheden: positief/negatief (+ transcendente overgave, wilde omgeving...)
- Personages: actieve leiders versus passieve volgers (cf. gids)
- Vervoerswijze: (actieve) bestuurder vs. (passieve) passagier

3. (Im)mobiliteitsdialectiek

- Beweging-als-remedie-tegen-stilstand
- Beweging-zonder-stilstand
- Beweging-als-(potentiële)-stilstand
- Stilstand-als-beweging
- Beweging-met-bruuske-stilstand
- Stilstaan-bij-beweging

+ Algemeen spanningsveld: stilstand/stagnatie/monotonie/orde/rust/dood... vs. beweging/vooruitgang/variatie/chaos/rusteloos/leven...
+ Locationeel: thuis- en eindpunt; *transfer points*; mobiele thuis

4. Temporalisering

- Reis als bovenpersoonlijke geschiedenis: temporalisering locatie; algemeen; reflectie over geschiedenis...
- Reis als persoonlijke herinnering: i.h.b. terugkeerreis (+ trauma, nostalgie...)
- Reis als herneming: literair-discursief / familiaal-ancestraal/ idiodyncratisch

5. Buitenstaander

- De cultureel-epistemische buitenstaander (cf. 'tussen twee werelden')
- De sociaal-eenzame buitenstaander
- De bewuste buitenstaander
- De lichamelijke buitenstaander
- De psychische buitenstaander

+ procedé van (poging tot) opheffing & taal

6. Blik

- Particuliere vs. panoramische blik: hoogtescènes; kaart; verteller en focalisatie
- Oppervlakkige vs. diepgaande blik: stad; land; wereldbeeld; ... (+ voyeurisme)
- Verbeeldende vs. controlerende blik
- Licht vs. donker: helderheid vs. chaos, (wan)hoop, kunstzinnig...

7. Maatschappelijke reflectie

- Geografische beeldvorming
- Concreet: politieke (denk)systemen en (be)sturing; (post)kolonialisme; migratie en vluchtelingenkwestie; oorlog en geweld; religie en determinisme; toerisme; kapitalisme, industrialisatie, technologie en ecologie; gender

8. Literatuur

- Reiziger als schrijver: reisverhaal als orde; als blootleggen waarheid/ utopie; als bewaring met doorleving
- Reiziger als lezer: literatuur als doel/bestemming, als verwachting/mediëring; als venster op andere werelden;

+ andere teksten
+ intertekstuele generische dynamiek

9.3. Stefan Hertmans' *De bekeerlinge* (2016)

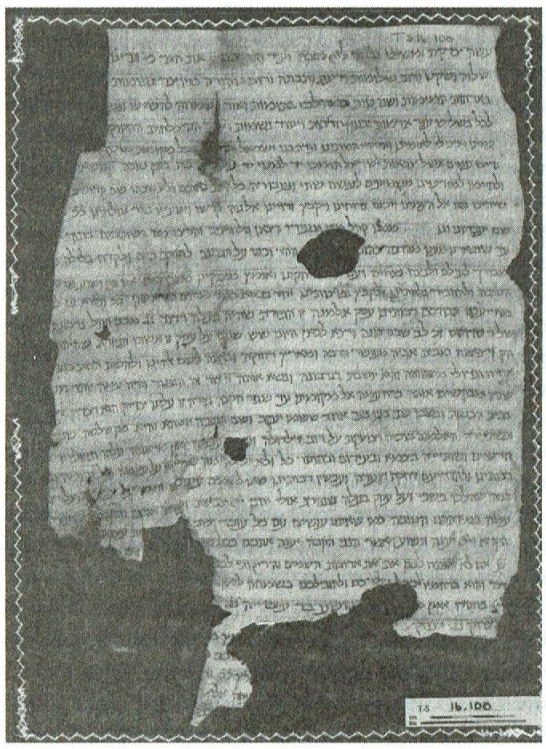
Alvorens tot een interpretatie over te gaan van Hertmans' roman waarin mijn generische dimensies toegepast worden, wil ik kort teruggrijpen op mijn theoretisch deel en een blik werpen op de criteria die maken dat *De bekeerlinge* tot de generische ruimte van de reisroman behoort. Een dergelijke blik biedt namelijk al enig inzicht in de achtergronden en de opzet van de roman in kwestie.

Ik begin bij het fictionaliteitscriterium. De eerste druk van het boek omvat op de voorflap reeds een prominent reisfictionaliteitssignaal: het gaat om een 'roman'. Toch bevat dit reisverhaal ook heel wat reisechtheids- en reishybride signalen. In het boek treedt een mannelijke ik-verteller op, wiens naam in de tekst zelf niet genoemd wordt maar die via de flaptekst wel met de auteur geassocieerd wordt: 'Stefan Hertmans ontdekt de sporen van een voorname christelijke jonkvrouw uit de elfde eeuw [...]. Hij gaat letterlijk achter deze vrouw aan.' Er wordt in die flaptekst gerefereerd aan 'het kleine Provençaalse dorp' waar de schrijver 'sinds decennia thuis is': Hertmans en zijn vrouw Sigrid Bousset bezitten sinds 1994 een vakantiehuis in het Franse bergdorpje Monieux (Vanderstichele 2016). Aan Monieux wordt ook gerefereerd via foto's aan het begin en het einde van het boek (met de berg en de waterput die ook in de roman opduiken), alsook via de 'schrijflocatie' die aan het einde vermeld wordt, 'Monieux, september 1994 – juli 2016'. Beide peritekstuele elementen kunnen ten dele als reisechtheidssignaal gelden: de ik-verteller bevindt zich in het boek immers ook te Monieux, waar hij aan een roman schrijft. De route van zijn eigenlijke reizen verloopt voornamelijk via andere wegen.[734]

De bekeerlinge behoort eveneens tot dat wat ik de biografisch-historische reisroman genoemd heb. De naam van de historische reiziger, de 11de-eeuwse Vigdis/ Hamoutal, zal bij de lezer waarschijnlijk geen belletje doen rinkelen. De achterflap van het boek stelt echter dat de auteur 'zich voor *De bekeerlinge* op historische bronnen [baseerde]'. Dat wordt ook in het dankwoord geëxpliciteerd. Niet alleen geeft Hertmans daar indirect aan dat hij in Caïro geweest is ('Ik dank de Joodse straatventer in Oud-Caïro'); de schrijver bedankt ook verschillende onderzoekers die hem 'de bewuste manuscripten' waarop zijn vertelling gebaseerd is, 'elektronisch ter beschikking stelden'. Voorts beeldt het boek ongeveer in het midden ook een foto af van het manuscript dat in de roman een essentiële rol speelt. Echter, zoals op de afbeelding te zien is, is dat manuscript vernield en vertoont het de nodige hiaten. Daarmee wordt meteen de historische verificatie geproblematiseerd – een reishybride, metafictionele spanning die nadrukkelijk in de roman wordt uitgewerkt en die ik zo meteen verder bespreek *(zie afbeelding infra)*.

[734] Daar is wel sprake van een zeker geografisch *effet de réel* (vgl. infra).

MNYW 1096



Stefan Hertmans –
De bekeerlinge (2016, 175)

Wat het reiscriterium betreft wil ik me vooral richten op de reconstructie van de reizen. De belangrijkste reizen in de vertelling nemen in principe de meeste verteltijd in beslag. Een lezer kan een basale reconstructie maken van die reizen, met hun voornaamste halte- en transportatiesettings: vaak vormt die immers een goed structureel en inhoudelijk aanknopingspunt voor de verdere generische interpretatie van de reisroman. Zoals de beknopte toelichting van het fictionaliteitscriterium reeds suggereerde, bevat *De bekeerlinge* niet één maar twee verhaallijnen. Die worden alternerend verteld en in beide verhalen wordt door de hoofdpersonages – de ik-verteller en de bekeerlinge – nadrukkelijk gereisd.

De reis, of beter, reizen van de 11de-eeuwse proseliete Vigdis weerspiegelen wat ik de horizontale, paratactische aaneenschakeling genoemd heb, in het bijzonder die van het *Candide*-type.[735] Het is een vorm van reismultipliciteit waarbij het eindpunt van de ene reis steeds het beginpunt van een volgende vormt:

- Vigdis Adelaïs groeit op in een hooggeplaatste, christelijke familie in de Normandische havenstad Rouen (Rodom). Wanneer ze de joodse David Todros ontmoet en met hem een relatie begint, vluchten ze naar diens thuisstad Narbonne. Ze reizen ‘vermomd, omzichtig uitkijkend,

[735] De belangrijkste haltesettings worden door de titels van de hoofdstukken aangegeven. Zo zijn er ‘Rouen’, ‘Narbonne’, ‘Moniou’, ‘Caïro’ en ‘Nájera’. Het eerste en laatste hoofdstuk heten ‘Jupiters berg’ en ‘De schat van Monieux’, en spelen zich ook af in Monieux. Het voorlaatste hoofdstuk heet ‘Cambridge’, een haltesetting van de schrijver. De titels van de twee resterende hoofdstukken centraliseren de idee van beweging: ‘De vlucht’ en ‘De overtocht’.

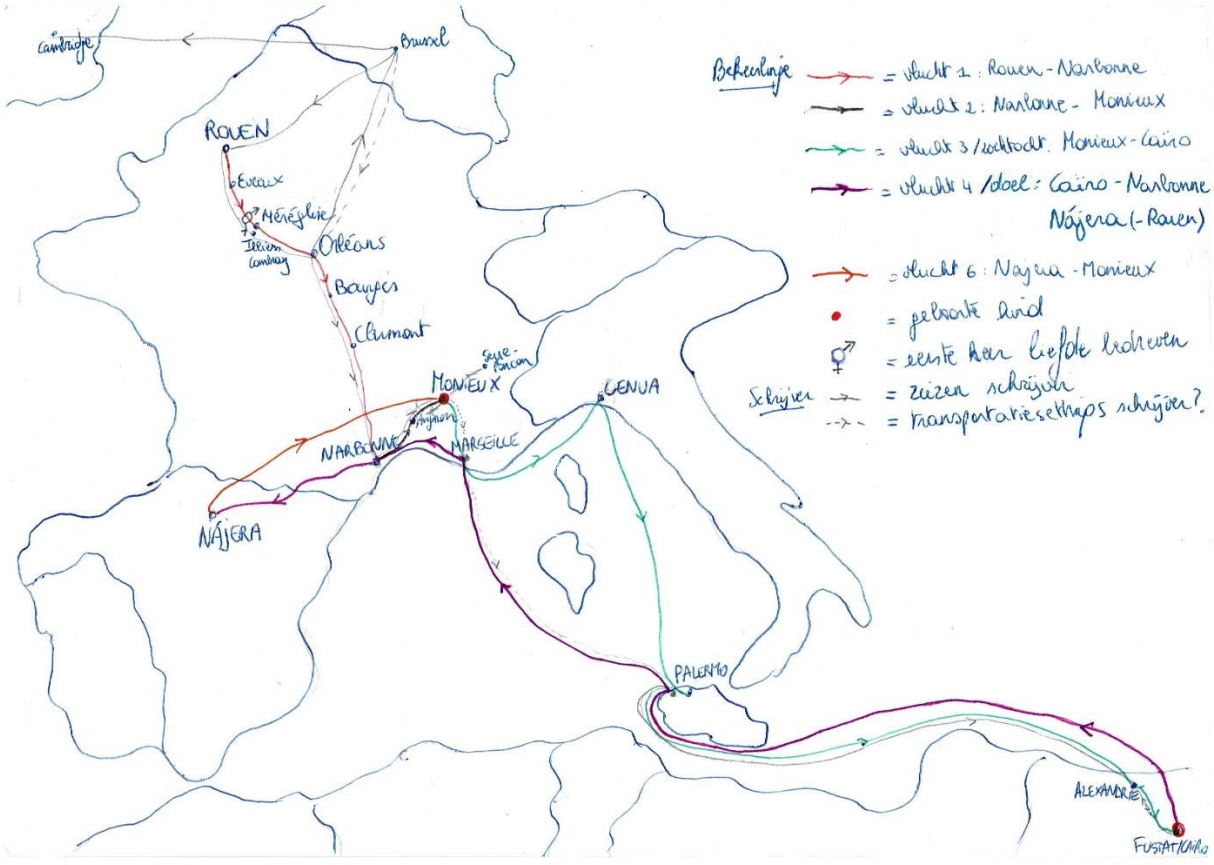
veelal in de vroege uren' (79) via onder meer Évreux, Orléans, Bourges en Clermont. Onderweg verandert Vigdis haar naam in het Hebreeuwse Hamoutal; in Narbonne bekeert ze zich tot het jodendom.

- Vanwege de angst voor vervolging moet het koppel echter opnieuw vluchten. Ze trekken (te voet en per schip) naar het Provençaalse dorpje Moniou, waar Vigdis en David een tijdje wonen. Bij een gewelddadige pogrom in de stad wordt David gedood en worden twee van Vigdis' kinderen gevangengenomen. Ze vlucht daarom voor een derde keer – een vlucht waarop ze tegelijkertijd haar kinderen hoopt te vinden. Via Marseille, Genua, Palermo en Alexandrië belandt ze in Fustat, het middeleeuwse Caïro.
- Ook in Fustat woont ze enige tijd – ze huwt er met de gaon Shmuel (het hoofd van de yeshiva). Wanneer ze te horen krijgt dat haar verloren kinderen zich bij haar ouders in Rouen bevinden, keert ze terug naar 'Frankrijk'. Ze reist eerst richting Narbonne, vanwaar ze met de neef van haar gestorven man en de rabbijn Obadiah richting Rouen reist. De route loopt via de Spaanse stad Nájera, maar in die laatste stad belandt Vigdis op de brandstapel. Ze wordt ternauwernood gered en kiest er uiteindelijk voor niet naar Rouen te reizen maar naar Moniou, waar ze sterft.

De reizen van de ik-verteller uit het heden verlopen gedeeltelijk via dezelfde halte- en transportatiesettings:

- Hij begint zijn reis in Brussel en reist 'via de zuidelijke autoroute richting Doornik en Rijsel [...] naar Rouen', waar hij zijn 'speurtocht wil beginnen' (69). Vandaar reist hij in het spoor van Vigdis en David 'via kleine gewestwegen' (77) naar Orléans (langs onder meer Évreux en Illiers-Combray), alvorens terug te keren naar huis.
- Later reist hij via Bourges en Clermont-Ferrand naar Narbonne. Vandaaruit trekt hij via Montpellier, Avignon en Carpentras richting Saint-Hubert en 'La Plane', vanwaar je 'de hoogvlakte van Monieux' (130) kan zien. De schrijver reist ook naar Marseille, Palermo, Alexandrië en Caïro. Het is niet duidelijk of het om dezelfde of om andere reizen gaat, maar in de roman volgen de locaties elkaar in ieder geval op, net als bij Hamoutals reis. De laatste reis van de schrijver gaat niet richting Nájera maar naar de universiteit van Cambridge: daar gaat hij het manuscript raadplegen waarin de bekeerlinge wordt vermeld.
- Zoals gezegd schrijft de verteller zijn boek vanuit zijn (vakantie)huis te Monieux. In een echo van wat ik de stervormige vector genoemd heb, fungeert die locatie als vertrekpunt voor uitstapjes naar (in het bijzonder) 'de middeleeuwse ruïnes van het dorp' (23), 'het grote Meer van Serre-Ponçon' en 'Briançon' (193), en 'de ravijnen van de Nesque' (314).

Lezers kunnen dergelijke reizen niet alleen tekstueel beschrijven, maar, zoals ik in de inleiding van mijn proefschrift aangaf, het resultaat van hun cognitieve *mapping* ook visueel vatten, in een (al dan niet 'mimetisch' georiënteerde kaart). Zelf heb ik zo'n schets na een lezing van *De bekeerlinge* ook gemaakt:



Twee opmerkingen zijn van belang. Ten eerste valt de verhouding tussen de verhaallijnen als een vorm van hypotactische inbedding te conceptualiseren. De reis van de bekeerlinge wordt dan verteld en neergeschreven door de schrijver uit het heden. Die inbedding is niet onbelangrijk voor de interpretatie van de roman. Ze wijst er immers al op dat de reisverhaallijn uit het verleden een persoonlijke (re)constructie is, waarbij ook de verbeelding van belang is. Ten tweede is het significant dat het verhaal niet helemaal chronologisch verteld wordt. Hertmans laat de twee vertellingen namelijk allebei *in medias res* beginnen te Monieux en daar ook eindigen. Op die manier krijgt de vorm van de vertelling – in tegenstelling tot de gereconstrueerde reizen – iets van een cyclische vector, ‘alsof er zich een cirkel sluit’ (299). Het Franse dorpje vormt bij die cyclische vector het begin- en het eindpunt. Niet toevallig zullen we zien dat Monieux in de roman hoofdzakelijk als een tijdloze plaats van rust geschetst wordt, die voor de bekeerlinge (en de auteur) nog het meest de idee van een andere, tweede thuis benadert.

Je zou de acht generische dimensies in beide verhaallijnen kunnen onderzoeken. Eerder in dit proefschrift gaf ik evenwel al aan dat imaginaire reisverhalen zelf accenten leggen, regelmatig bepaalde dimensies sterker uitlichten of ze op een bepaalde manier in een roman laten verschijnen. Kort door de bocht gesteld zou je voor *De bekeerlinge* kunnen zeggen dat in de verhaallijn van de ik-verteller sterker de dimensies van de *literatuur*, de *temporalisering* en de *blik* aan bod komen, terwijl de verhaallijn van de bekeerlinge vooral aan de slag gaat met de *(im)mobiliteitsdialectiek*, de *buitenstaander* en de

activiteit-passiviteitsdialectiek. Die laatste dimensie krijgt ook gestalte in de interactie tussen beide verhaallijnen; hetzelfde geldt voor de *maatschappelijke reflectie*. Vanuit die overwegingen bespreek ik beide reizen een voor een, al is uiteraard zowel in de roman als in mijn interpretatie van een wisselwerking sprake. Om de generische analyse te concretiseren, geef ik aan het begin van iedere alinea tussen accolades aan welke van mijn generische dimensies in de desbetreffende alinea('s) besproken worden.

{*Literatuur/ Temporalisering*} Ik begin bij de reisvertelling van de ik-verteller. Zoals mijn uiteenzetting hier al deed uitschijnen, valt die reis te conceptualiseren als wat ik, binnen mijn temporaliseringsdimensie, de 'literair-discursieve hernemingsreis' genoemd heb. De reiziger is een schrijver én een lezer, die in het heden een reis uit het verleden tracht te hernemen en zich daarbij baseert op tekstuele bronnen. Het belangrijkste document voor die herneming is in dit geval het eerder genoemde 11de-eeuws, Hebreeuws manuscript (T-S 12.532), waarvan de lezer een afbeelding en een vertaling in het midden van de roman kan terugvinden. Meer bepaald gaat het om een aanbevelingsbrief voor een naamloze proseliete uit Narbonne, die volgens het document een noodlottige reis richting het zuiden gemaakt heeft. Vermoedelijk mondde die reis uit in het oude Caïro, want daar werd het manuscript 800 jaar later gevonden. Naast dat document is nog een belangrijke tekstuele rol weggelegd voor een ander manuscript (T-S 16.100), over een 'vrouw die in het Noord-Spaanse Nájera op de brandstapel werd gezet', alsook voor de (reële) artikels van de Amerikaanse onderzoeker Norman Golb.[736]

{*Beweegreden/ Blik*} Het doel van de hernemingsreis wordt in het bijzonder verbonden met de idee van de controlerende blik. 'Hoe onzinnig het ook lijkt', stelt de verteller, 'ik wil het landschap met eigen ogen zien, de details in me opnemen, de mogelijke vergezichten. Ik wil achterhalen wat nog zichtbaar zou kunnen zijn na een millennium.' (75) Net zoals het geval was bij bijvoorbeeld Herman Portocarero's *Door de naamloze vlakte* (1985),[737] wordt die klemtoon op het controlerende kijken gecombineerd met het belang van de lichamelijke, materiële ervaring. De verteller wil op zijn 'speurtocht' (69) niet alleen de omgeving waardoor de bekeerlinge gereisd heeft met zijn 'eigen ogen [...] zien' (75); hij hoopt ook 'iets aan te raken wat ook Vigdis heeft aangeraakt' (106) en zo 'iets van deze vrouw werkelijk na te voelen' (92) in het heden. Door in haar 'spoor' (91) te reizen wil hij 'samen een traject [voltooien]' (243).

{*Literatuur/ Temporalisering/ Blik*} Op twee manieren wordt die poging tot herneming echter geproblematiseerd. Ten eerste is er de brontekst. De aanbevelingsbrief die over de lotgevallen van de proseliete vertelt, is niet alleen summier te noemen; het 'gerafelde document vertoont' ook 'vier gaten van wisselende grootte', waarvan 'een ongenadig groot gat' leek 'te zijn weggescheurd' (297). 'Waar

[736] In het bijzonder gaat het om: 'Monieux' (in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1969), 'L'ancien cimetière aux Juifs de Monieux,' (in: *L'Arche*, 1979) en 'Monieux or Muño' (online gepubliceerd via het *Oriental Institute*, 2016).
[737] Zie in dit verband mijn bespreking van de vierde dimensie, paragraaf 4.3.

en wanneer is dat gat erin gekomen?' vraagt de verteller zich. 'Heeft iemand hier opzettelijk iets uitgescheurd? Is Hamoutal ergens aan blijven haperen met het document in handen?' (297) Daarbij komt dat de Hebreeuwse plaatsnaam op het document – letters die ook het motto van de roman sieren – op verschillende manieren geïnterpreteerd kan worden (als het Franse Monieux of het Spaanse Muño, bijvoorbeeld). Ook de relatie met het andere, al even vage en vernielde manuscript, is onduidelijk. 'Niets [valt] met absolute zekerheid [...] te zeggen' (298), concludeert de verteller. 'Ik blijf met mijn vragen zitten.' (296)

Die vragen en onzekerheid duiken in het boek regelmatig op, bijvoorbeeld met betrekking tot de precieze reisroute van de bekeerlinge. Wanneer de schrijver het traject tussen Rouen en Narbonne reconstrueert, vermoedt hij in eerste instantie dat Hamoutal en David 'van Rouen langs Chartres naar Orléans' (77) reisden. Al snel lezen we echter: 'Staande bij de zanderige oever ga ik weer twijfelen aan hun vluchtweg.' (78) Elders vraagt de schrijver zich af: 'Wat gebeurde er wanneer ze geestelijken trof? Heeft ze haar toevlucht gezocht in romaanse kerkjes onderweg?' (187) En wanneer hij beslist om net als Hamoutal de achtervolging in te zetten op haar gevangengenomen kinderen, 'verlies[t]' hij al snel 'hun spoor' (193). Dat de schrijver op zoek gaat naar een panoramisch overzicht en inzicht, wordt niet alleen geïllustreerd door zijn veelvuldige gebruik van 'kaarten' (77) en 'Google Maps' (91), maar ook door enkele hoogtescènes. Wanneer hij richting Évreux rijdt, 'kijk[t]' hij 'vanaf een kleine heuvel even uit over de wegen, de buitenwijken' (75) en bij het rijden 'over de spectaculaire brug hoog boven Millau' heeft hij 'het gevoel in een vliegtuigje boven de vallei te zweven', terwijl beneden, Hamoutal en David, 'onooglijk als insecten [...] hun moeilijke weg' (109) voortzetten.

{*Temporalisering/ Maatschappelijke reflectie/ (Im)mobiliteitsdialectiek*} Een tweede probleem is sterker gelieerd aan de temporaliseringsdimensie. De verteller stuit op zijn reis namelijk op een wereld die veel moderner is dan die die de bekeerlinge tien eeuwen eerder doorkruiste – 'Er [is] bijna niets [...] wat onveranderd is gebleven' (91). Landelijke gebieden zijn volgebouwd en platgetreden, getuige het drukke 'verkeer' (75) onderweg; zelfs 'de meeste bossen geven geen indruk meer van hoe het toen was' (76). Ook 'sporen' van gemeenschappen 'zijn [...] uitgewist' (96), 'namen luiden tegenwoordig anders dan toen' (129) en steden zijn veranderd. Egypte werd nog niet verpest door toeristische 'dagjesmensen' en 'selfies makende Arabische studenten', die 'geen enkele mogelijkheid' bieden 'wat dan ook historisch te beleven' (247); ook de haven van Palermo 'zal volstrekt anders zijn geweest' (206) in de 11de eeuw. Wanneer de schrijver vanuit die haven een schip naar Caïro wil nemen, blijken alleen 'rechtstreekse vluchten' (209) van vliegtuigmaatschappijen mogelijk te zijn. 'Wat had ik gedacht?' vraagt de verteller zich af. 'Dat er hier een oud overblijfsel van de vroegere maritieme verbinding zou te vinden zijn? [...] Ik had naar vrachtschepen gezocht, maar ook die bleken nooit Hamoutals route te volgen. Ik had, met de illusie haar tocht op zee zo getrouw mogelijk mee te maken, geen rekening gehouden met de volstrekt veranderde wereld.' (209) Aansluitend bij de (im)mobiliteitsdialectiek en de beweging-zonder-stilstand zou je de paratactische aaneenschakeling van reizen trouwens als een

weerspiegeling kunnen zien van dat schijnbaar onstilbare verlangen. Dat rusteloze verlangen staat dan tegenover het rusteloze vluchten van de bekeerlinge (vgl. infra).

{*Literatuur*/ *Temporalisering*/ *Blik*} De schrijver kan door het lezen van middeleeuwse chroniqueurs en hedendaagse historici – Raymon d'Aguiler, 'de *embedded journalist* van die tijd' (189) of 'de kroniekschrijver Caffaro' (203) – enige lacunes opvullen. Maar die bronnen vertellen niets concreets over de reis van Hamoutal; bovendien zijn er niet altijd 'getuigen' (247) waarop de schrijver zou kunnen terugvallen. Net daarom gebruikt hij twee andere strategieën om de afstand tot het verleden (even) te overbruggen. Aan de ene kant koppelt de verteller zijn controlerende perspectief nadrukkelijk aan een verbeeldende blik. Daarvoor moet hij zijn 'landkaart schoonvegen' (231), nagenoeg alles in de omgeving 'wegstrepen, weghalen, tot zijn essentie herleiden: geen brug, geen autoweg, geen bebouwing, geen verharde bermen, geen geluid ook, haast geen menselijke aanwezigheid. Alles voorzichtig weghalen als een archeoloog, en dan op woeste gronden stuiten' (75). Vervolgens kan hij de ervaringen van Hamoutal en David voor zijn ogen oproepen. 'Kijk', lezen we op een bepaald moment, 'David schramt zijn hand aan een dikke oude muur.' (110) Of: 'In mijn verbeelding zie ik de oude rabbijn in de nacht van de pogrom bij de geblokkeerde trapgang in elkaar zijgen.' (188)

De meest prominente scène wat die verbeeldende blik betreft, vinden we aan het begin van de roman. In een 'dagdroom' (15) staat de schrijver voor het raam van zijn huis te Monieux, waar hij met zijn verrekijker 'uitkijk[t] over de vallei' (13). 'In de verte' ziet hij 'twee mensen naderen. [...] Ze verschijnen en verdwijnen naargelang ze tussen de bomen opdoemen of erachter schuilgaan.' (13) In realiteit – of beter: dat wat de schrijver als literaire werkelijkheid construeert – is het echter 'de rabbijn van het dorp [...] die de vluchtelingen' (20) ziet aankomen. Het is uiteindelijk via de verbeeldende blik dat de schrijver 'het verleidelijke duister' (55) van de tijd als een heldere 'lichtvlek' (92) kan doen oplichten. Dat de spanning tussen licht en donker onder meer die betekenis toegekend krijgt, blijkt ook wanneer de zon nadrukkelijk het tafereel uit de openingsscène 'beschijnt' waardoor 'het dorp oplicht[...]' (13).

Meer in het algemeen kan de reiziger via zijn fantasie de 'gaten' in het manuscript opvullen en de reisvertelling van de proseliete reconstrueren. Het is een verhaal dat in de nevenverhaallijn (vrijwel) 'volledig' en schijnbaar 'waarachtig' verteld wordt. Daarbij zijn onder meer de naam, de reisroute en de lotgevallen van de bekeerlinge door de schrijver geconcretiseerd. Dat maakt van zijn hernemingsreis tegelijkertijd een contradictorische aangelegenheid, die de spanning tussen feit en fictie op scherp schelt. Met de auto door Frankrijk of per boot op de Middellandse Zee zoekt de schrijver per slot van rekening naar werkelijke sporen van een reisverhaal dat hij zelf geconstrueerd heeft. Hij wilde iets zien en ervaren 'dat [hem] deed belanden in het verhaal dat [hij] al die tijd achterna [heeft] gezeten' (242).

{*Temporalisering*/ *Blik*} Dat brengt me bij de tweede strategie waarmee de reiziger de tijd overbrugt. Die strategie sluit nog sterker aan bij de temporaliseringsdimensie. De auteur bezoekt namelijk diverse eeuwenoude, historische herinneringsplaatsen. Daar leeft het verleden nog enigszins door, is het nog visueel zichtbaar en op een of andere manier 'aanraakbaar'. In het verlengde van de

temporalisering van de ruimte gaat daarbij vaak de ruimtelijke afdaling (‘De stad [lag] duizend jaar geleden ongeveer twee meter lager’, 70) gepaard met een figuurlijke reis door de tijd (‘Ik ben zo verzonken in de tijd van Hamoutal dat het voelt alsof ik met een tijdmachine in haar verre toekomst ben beland en hier eigenlijk niet mag zijn’, 124). De belangrijkste herinneringsplaatsen die de schrijver bezoekt, zijn de ruïne van de yeshiva te Rouen waar David studeerde (‘Ik raak de ruwe, met vocht beparelde muren aan en denk: David Todros, over duizend jaar heen raak ik de steen aan die jij hebt gekend’, 70); een crypte te Clermont waar Vigdis ‘vergiffenis’ (106) vroeg voor haar bekering (‘De tweede plek waar ik zo dicht nader tot iets wat ook zij heeft gezien en aangeraakt’, 106); de Ben Ezra-synagoge in ‘de middeleeuwse stadsrestanten van Fustat’ (236) (waar de ‘vergeetput’ voor oude documenten, zoals de manuscripten over de bekeerlinge, ‘vergeten en herinneren op paradoxale[...] manier met elkaar [verbindt]’, 239) en de Universiteitsbibliotheek te Cambridge (‘[Ik] raak een ogenblik lang de rand aan van het document dat Hamoutal op haar lichaam heeft gedragen’, 297).[738]

{*Temporalisering/ (Im)mobiliteit/ Maatschappelijke reflectie*} Ook het dorpje Monieux is zo’n herinneringsplaats – tenminste, dat geldt voor ‘de middeleeuwse ruïnes van het dorp’ (23) die wat hoger (!) liggen en die de reiziger op enkele uitstapjes bezoekt. Die ruïnes suggereren op zichzelf genomen de aanwezigheid van (chaotische, dynamische) verandering en geschiedenis – iets wat in de vertelling uit het verleden in het bijzonder blijkt bij de pogrom die in het dorp plaatsvindt. Tegelijkertijd wordt Monieux ook in beide verhaallijnen geschetst als een plek van idyllische, ‘tijdeloze rust’ (14) en van ‘eindeloze stilte’ (25). Het is een natuurlijke, haast cyclische tijdloosheid die ervoor zorgt dat het lijkt alsof ‘niet[s] wezenlijk anders [is] dan in de tijd toen Vergilius zijn herdersdichten schreef’ (18). Ze sluit aan bij het feit dat ‘de hoogvlakte van Monieux’ (130) lange tijd erg afgelegen, geïsoleerd van de buitenwereld was. De ordelijke stilstand en de rust symboliseren daarenboven dat het dorp in de roman nadrukkelijk met de idee van een thuis geassocieerd wordt. De schrijver meent echter dat het tijdloze Monieux stilaan verandert: de ‘oude, poëtische vorm van wonen’ wordt door veel mensen ingeruild voor het leven in ‘megasteden en conglomeraten’ (313).

{*Blik/ Maatschappelijke reflectie*} De klemtoon op het ‘stille’ Monieux sluit niet alleen aan bij de semantische reikwijdte van de (im)mobiliteitsdialectiek, maar suggereert dat in de roman ook andere zintuigen dan het visuele opduiken – een tegengewicht voor het oculaircentrisme dat ik hier niet onvermeld wil laten. Het gaat daarbij vooral om de zintuiglijke ervaring van de natuurlijke werkelijkheid, die door de menselijke cultuur bedreigd wordt (de roman vermeldt niet toevallig de ‘klimaatverandering’ (313)). Naast referenties aan het ‘zingen’ van ‘de nachtegalen’ (14), het ‘fluiten’ van de ‘padden’ (29), en de ‘zoemende bijen’ (83) wijst de roman bijvoorbeeld in verschillende passages op het ruiken: ‘de geur van droog gras’ (83), van ‘tijm en rozemarijn’ (109), van ‘sinaasappelbloesems’

[738] Er zijn nog enkele andere nadrukkelijke herinneringsplaatsen. Zo is er bijvoorbeeld ‘Illiers-Combray’, de plaats waar Vigdis en David – althans in de verbeelding van de schrijver – voor het eerst de liefde hebben bedreven. De naam, zo merkt de verteller op, verwijst naar Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Het is ‘de plek waar de jonge Marcel zijn mythische zomers bij de hoog opgeschoten meidoornhagen zal verdromen’ (84).

(199). Meer in het algemeen vinden we in *De bekeerlinge* een impressionistische, poëtisch-sensitieve stijl, die de directe, lichamelijke ervaring van de werkelijkheid weerspiegelt zoals die onder meer door de hernemingsreis gecentraliseerd wordt.

{*Temporalisering*/ *Maatschappelijke reflectie*} De verhaallijn van de bekeerlinge speelt zich af aan het einde van de 11de eeuw. De transhistorische blik van de verteller omschrijft die jaren als 'heftige tijden' (21), als een periode van 'maatschappelijke onrust' (146) en 'heftige, revolutionaire verandering' (93), die 'langzaam naar een catastrofe toe[schuift], een breuk in de geschiedenis' (131). Die onrust heeft vooral te maken met de religieuze twisten, in het bijzonder met het fundamentalistische en gewelddadige karakter van 'de christelijke wereld' (148). Niet alleen 'gonst' het 'van de verhalen dat de antichrist op aarde is verschenen' en dat 'de duizendjarige eindtijd' is aangebroken – 'De dreiging is overal. Angst regeert de fantasie' (34-35). In 1095 wordt door Paus Urbanus ook voor het eerst opgeroepen tot een 'heilige oorlog' (148), tot kruistochten die zich richten tegen 'de gehate Saracenen' (255) én de Joden. Die laatsten maken deel uit van de 'vluchtelingenstromen' (194) die de westerse en oosterse wereld overspoelen, allemaal 'mensen op de dool' (17). Een dergelijk maatschappijbeeld met religieus fundamentalisme en migratie heeft uiteraard allerlei contemporaine echo's, en de roman expliciteert die ook. Zo wordt aan de idee van de moslim-'jihad' (150) gerefereerd, en leest de ik-verteller 'in [z]ijn ochtendkrant [...] het zoveelste verhaal over tientallen drenkelingen voor de kusten van Griekenland' (196), 'vluchtelingen' die op reis zijn gegaan 'omdat er geen andere leefbare mogelijkheid meer over [was]' (74).

{*Beweegreden*/ *Activiteit-passiviteit*/ *Maatschappelijke reflectie*} De persoonlijke reisgeschiedenis van de bekeerlinge weerspiegelt die maatschappelijke historie en treedt er direct mee in interactie – een illustratie van de micro-macrodialectiek die voor het imaginaire reisverhaal essentieel is. Vigdis' eerste vlucht vanuit Rouen valt (in)direct met twee, licht tegenstrijdige beweegredenen te verbinden. Aan de ene kant is er een meer passief aspect, dat betrekking heeft op Vigdis' 'liefde' voor de Joodse David. De vlucht wordt omschreven als een 'gepassioneerde opwelling' (79) waarbij het meisje zich 'halsoverkop' (35), 'roekeloos en onwetend' (55) in 'het ongewisse' (55) stort. 'Vigdis', lezen we, 'laat alle zekerheid, haar fortuin, haar aanzien, haar toekomst en haar goede naam [...] achter, omdat een Joodse man haar belooft haar tot vrouw te nemen zodra ze in zijn thuishaven Narbonne aankomen.' (73-74) Ze 'heeft zich laten meeslepen' (78), zo bedenkt ze zich later. David heeft haar 'reddeloos [...] gemaakt' (89).

Met die invulling van de beweegreden lijkt Hertmans aan te sluiten bij het stereotiepe genderbeeld zoals ik dat binnen mijn zevende dimensie heb toegelicht. Toch klopt dat niet helemaal: de vluchtreis heeft namelijk ook nog een meer actieve en anti-passieve beweegreden, die getuigt van een sterkere 'wil', 'persoonlijkheid' (79), *agency*. Vigdis 'verlangt naar vrijheid' (54), omdat die op allerlei manieren te Rouen wordt 'ingeperkt' (41). Als lid van een hooggeplaatste familie ervaart ze 'de beklemming van het burgerlijk bestaan' (54) – 'Ze moet leren zwijgen wanneer haar niets gevraagd

wordt en niet als eerste spreken. [...] Ze moet met kleine elegante passen leren lopen. Haar ontluikende lijf wordt ingesnoerd in deftige kleren die van kostbare stoffen zijn gemaakt' (41-42). Als vrouw staat ze op het punt uitgehuwelijkt te worden, en heeft ze 'geen recht om over haar eigen lot te beschikken' (53). En als christen kan ze geen relatie beginnen met een Joodse jongen – dat lag 'buiten de mentale horizon van de betere stand' (53). Haar ontmoeting met David leert haar bovendien 'dat er een religieus alternatief bestaat voor de onrust en het geweld van de christelijke wereld' (59), waardoor ze haar eigen geloof kritisch ter discussie stelt. Haar uiteindelijke bekering tot het Jodendom combineert de passieve overgave aan een nieuwe God met de actieve, individuele keuze, die in schril contrast staat met de collectieve, gewelddadige kruistochten.

{*(Im)mobiliteit*} Vigdis' gedurfde keuze, die je ook als een vorm van dynamische remedie-tegen-stilstand kan conceptualiseren, creëert ruimte voor liefde en vrijheid – op de tocht richting Narbonne bedrijft ze met David de liefde. Tegelijkertijd luidt ze het begin in van haar noodlottige levensgeschiedenis: 'De deur naar de vrijheid zwaait open, maar het is een val.' (65) Het inruilen van 'de vanzelfsprekendheid' van 'de wereld van haar ouders' (89) voor de chaotische werkelijkheid zorgt voor een definitieve vernietiging van orde en stabiliteit, en ernaar terugkeren is letterlijk en figuurlijk onmogelijk. De rusteloosheid die vanaf dat moment haar eigen leven gaat regeren, krijgt gestalte in de paratactische aaneenschakeling van reizen en vluchten. Zoals we gezien hebben, weerspiegelt die een nomadische beweging-zonder-stilstand. Hoe langer hoe meer zwerft de bekeerlinge 'gejaagd' (89), 'onrustig' (198), 'stuurloos' (181) en thuisloos van de ene onbekende wereld naar de andere. Ze is 'een vlot dat wegdrijft naar een waterval' (255). Zelfs als ze ergens even rust gevonden heeft, zijn er altijd weer redenen om opnieuw te reizen, te vluchten. 'Vluchten', zo lezen we op een gegeven moment, '[is] haar enige manier van reageren [...] geworden' (261). En: 'Ze moet vluchten [...] zoals ze altijd heeft gedaan.' (278) Ook de vorm van de vertelling weerspiegelt die rusteloosheid. In verscheidene passages worden korte zinnen aaneengeschakeld, al dan niet asyndetisch en elliptisch, zodat een gejaagd staccato-effect gecreëerd wordt: 'Vanaf deze plek zien ze de hoogvlakte van Monieux voor het eerst in de verte liggen; maar eerst verdwalen ze nog, dalen te vroeg af naar de grillige kloof van de Nesque, verliezen hun oriëntatie, schelden op de gids, waden door de snelstromende rivier.' (130)

{*Activiteit-passiviteit*} De aaneenschakeling van vluchten is gelieerd aan de passief makende omstandigheden waarmee Vigdis/ Hamoutal op haar reizen geconfronteerd wordt – een passiviteit die, in tegenstelling tot wat we zagen in sommige andere imaginaire reisverhalen, maar weinig positieve connotaties krijgt. Vigdis verplaatst zich als kwetsbare voetganger of als passieve passagier in het ruim van een vrachtschip gestouwd' (198), en ze is erg afhankelijk van de externe invloed van andere personages, in het bijzonder mensen binnen Davids Joodse gemeenschap en kennissenkring, zoals de rabbijn Joshua Obadiah of diens neef Yom Tov.[739] Tijdens haar reizen wordt ze ook geconfronteerd met

[739] Beide personages (bege)leiden haar als een soort gidsfiguren op een van haar laatste tochten. Vanuit Narbonne gaan ze als 'beschermend gezelschap' (266) met haar mee naar Nájera en Rouen. 'Beiden mannen zoeken' onderweg onder meer naar 'een herberg' (270), en redden Vigdis van de brandstapel.

‘ontelbare hindernissen en gevaren’ (74) en de nodige ‘ellende’ (107). Ze raakt lichamelijk ‘afgepeigerd’ (14) en wordt regelmatig getroffen door ziekte of nachtmerries; onderweg wordt ze overvallen en verkracht; en in het algemeen is ze ‘overgeleverd aan het landschap, het toeval, de ruimte, [...] overal kan haar iets overkomen.’ (186)

{*Activiteit-passiviteit*/ *Beweegreden*/ *Blik*} Parallel aan de 11de-eeuwse vrees voor de eindtijd wordt Hamoutal in het bijzonder geconfronteerd met de angst voor de ridders, die haar vader ‘achter haar aan heeft gestuurd’ (35) om ‘hen op te sporen en als gevangenen terug te brengen’ (74). Het is een ‘dreiging’ (35) die haar letterlijk achtervolgt. Interessant in dat opzicht is dat het motief van de achtervolging ook de twee verhaallijnen uit het verleden en het heden met elkaar verbindt. De passieve vluchtreizen van de bekeerlinge kunnen immers geplaatst worden naast de actieve doelreizen van de schrijver. Die laatste noemt zichzelf niet toevallig ‘een achtervolger die haast heeft’ (96). Hij is bovendien ook de noodlottige, zo je wil panoramische vertelstem, die op bepaalde momenten de externe dreiging voor de passieve, particuliere Hamoutal accentueert: ‘Beseft dit meisje waar ze aan begint? Natuurlijk niet, ze kan dit niet beseffen’ (55); ‘Loop door meisje, kies een andere man, ontkom aan dit lot, vlucht weg voor wat je aantrekt.’ (71)

{*Activiteit-passiviteit*/ *Maatschappelijke reflectie/ Blik*} Het motief van de externe dreiging wordt nog op een aantal andere manieren in de roman verbeeld. Niet alleen is er ‘de steile, monumentale’ (13) Rocher du Cire te Monieux, een rotswand die als hij ‘valt, [...] groot genoeg [is] om de helft van het dorp te verpletteren op zijn weg naar de vallei’ (33). Er is ook het beeld van de slang, dat niet toevallig het Bijbelse symbool is voor de helse verleiding en zonde. De kinderen Yaakov en Avram ontsnappen bij hun geboorte ternauwernood aan een giftige beet van het dier. Ook Hamoutal wordt in de werkelijkheid en in haar nachtmerries met het beest geconfronteerd. En het leger van Raymond van Saint-Gilles, dat verantwoordelijk is voor de pogrom te Monieux, wordt beschreven als ‘een enorme zilveren’ (155) en ‘menselijke slang’ (157). Het is een slang die ‘schittert en glinstert in het heldere licht’ (155) – een typische associatie van licht en religie die ironisch uitmondt in het ‘hellevuur’ van de nachtelijke ‘duisternis’ (205).

{*Buitenstaander*/ *Maatschappelijke reflectie*} De slang is ook het glibberige dier dat door vervelling voortdurend andere gedaantes aanneemt. Om die reden sluit het beeld eveneens aan bij de generische dimensie van de ‘buitenstaander’, die op allerlei manieren gestalte krijgt in het personage van de bekeerlinge. Om te beginnen kan je haar associëren met de idee van de cultureel-epistemische outsider die zich tussen twee werelden bevindt. In het geval van Vigdis gaat het in de eerste plaats om twee religieuze werelden. Haar oorspronkelijke naam, Vigdis Adelaïs, is op zichzelf genomen al een combinatie van een heidense en een christelijke naam. Wanneer ze zich bekeert tot het Jodendom (en daarbij nog twee andere namen verwerft: het officieuze Hamoutal en het officiële Sarah) belandt ze echter in ‘een vacuüm’ (30) en ‘een tussenruimte’ (225) tussen culturen. Ze ervaart een gevoel van ‘ontworteling’ (265). Hoewel ze haar buitenstaanderstatuut probeert op te heffen – getuige haar bekering – schippert ze zeker op angstige momenten tussen haar nieuwe heden en heimwee naar vroeger, en

tussen (schuldgevoelens ten aanzien van) haar christelijke geloof en (twijfel over) haar joodse religie. Er is echter 'niemand met wie ze over zoiets kan spreken: christenen zouden haar onmiddellijk brandmerken als een heks en op de brandstapel willen, Joden zouden haar erop wijzen dat ze als proseliete onwaardig is wanneer ze twijfelt en nooit in de Joodse gemeenschap kan worden opgenomen' (30).

Ook in de steden waar ze terechtkomt, is ze een cultureel-epistemische buitenstaander. Als 'vreemdeling' (176) moet ze zich steeds weer aanpassen. In Narbonne 'ervaart ze hoezeer ze in een andere wereld terecht is gekomen' en moet ze 'wennen aan de lome middaghitte' (121). In Monieux doet ze 'haar best [...] op te gaan in de kleine gemeenschap', maar 'leert [ze] begrijpen dat ze nooit helemaal tot deze gemeenschap zal behoren' en 'wordt ze [vanaf dat ogenblik] min of meer stilzwijgend aanvaard, omdat ze haar rol als buitenstaander op zich heeft genomen' (31). Marseille is weer 'een andere wereld [...] die in niets lijkt op het vredige, burgerlijke Narbonne van haar schoonfamilie en al helemaal niet op het noordelijke Rouen van haar jeugd.' (197) En in Fustat heerst 'een veel strakkere hiërarchie dan [in] de vooruitstrevende, verlichte gemeenschap van Narbonne' (251). Hoewel ze dankzij de aanbevelingsbrief van Obadiah (even) 'een geprivilegieerde reiziger' (222) is, moet ze zich daar als ondergeschikte vrouw weer 'aanpassen' aan 'de nieuwe' (en tegelijkertijd herkenbare) 'levensorde' (251). Het huwelijk met Shmuel impliceert een (potentiële) opheffing van het buitenstaanderschap; ook dat 'warm nest' (261) laat de bekeerlinge echter achter.

{*Buitenstaander/ Blik*} Naarmate de reis vordert, beginnen de noodlottige gebeurtenissen (in het bijzonder de pogrom en het verlies van haar kinderen), alsook de vele ziektes en de voortdurende angst hoe langer meer een mentale tol te eisen. Vigdis verwordt dan ook tot een psychische, waanzinnige buitenstaander. In het 'duister in haar hoofd' (136) 'tolt en wentelt [alles] door elkaar' (260) en 'balanceert' ze voortdurend 'tussen leven en droom' (225). Ze begint ook te raaskallen, een weerspiegeling van de taaldimensie van de buitenstaander. In 'verwarring' (261) slaat ze niet alleen gebeurtenissen en tijden door elkaar, maar ook haar eigen namen en die van haar verdwenen kinderen – tot ze even betekenisloos worden als de plaatsnamen waar de verteller tien eeuwen later mee in aanraking komt. 'Ik heet niet Vigdis. Ik heet niet Hamoutal. Ik heet. Ik heet' (259), lezen we. Door de 'eindeloze zwarte diepte in haar lijf' (287), haar 'lege blik' (266) en haar 'helse schaterlach' (265) wordt ze door christenen aangezien als een bezetene en om die reden op de brandstapel geplaatst.

{*Buitenstaander/ (Im)mobiliteitsdialectiek*} Aan het einde van de roman keert ze terug naar Moniou. Nog nadrukkelijker dan in de verhaallijn van de verteller wordt 'de eenzame hoogvlakte' (131) van Moniou verbeeld als een afgelegen plek waar (op een enkele uitzondering na) rust heerst, 'ver weg van al het gewoel en de verwikkelingen van hun tijd' (145). Als een bewuste buitenstaander trekt Hamoutal er zich terug, en hult ze zich compleet in stilzwijgen. Haar beweging-zonder-stilstand komt

definitief ten einde – maar, zoals dat bij dit procedé wel vaker het geval is, impliceert het ook de dood.[740] In aansluiting bij die (im)mobiliteitsdialectiek stelt de slotzin: 'De wereld tolt, maar als je even je adem inhoudt, staat hij stil.' (314) Van Hamoutals lichaam is in ieder geval 'geen spoor' (288) overgebleven. Het enige bewijs van haar bestaan is een vaag manuscript, waarin ze, net als in de titel van Hertmans' roman, naamloos is gebleven.

Enigszins vereenvoudigd zou je kunnen zeggen dat de verhaallijn uit het heden via de reis vooral de persoonlijke, directe en literaire ervaring van de werkelijkheid en het verleden belicht – wat weerspiegeld wordt in de prominente aanwezigheid van generische dimensies als de blik, temporalisering, literatuur, maatschappelijke reflectie – terwijl de verhaallijn van de bekeerlinge met thema's als identiteit, liefde, onderdrukking en geloof aan de slag gaat – getuige niet alleen de maatschappelijke dimensie, maar ook dimensies als de buitenstaander, de (im)mobiliteitsdialectiek, de beweegreden en de activiteit-passiviteitsdialectiek.

Meer in het algemeen toont voorgaande analyse dat mijn generische dimensies een voldoende en noodzakelijk perspectief bieden om een roman als imaginair reisverhaal volledig te analyseren en interpretatief te verrijken. Zowel de generische aard van de reisroman als zijn unieke verschijningsvorm worden daarbij automatisch belicht. Dit hoofdstuk kan bijgevolg als *transfer point* voor de lezer dienen, vanwaar hij zelf meer literaire reizen kan ondernemen.

[740] In de sterfscène schemert echter nog de beweging(-zonder-stilstand) door: 'Ze voelt hoe de kou in haar lijf opstijgt, als een enorme beweging vanuit haar voeten, heel geleidelijk, alsof ze zelf zo groot is als deze kille, ongenaakbare wereld.' (287)

Conclusie

Het imaginaire reisverhaal: een genre in kaart gebracht

> *Binnen zat Bertje tevreden rond te kijken met zijn gedoofde pijp, in de veronderstelling dat hij 'een goed verhaal' had. Heldere lijn, duidelijke conclusie. Punt erachter en niks meer aan doen. Prima geregeld. Hij wel. Maar ik kwam er niet zo gemakkelijk mee weg.*
>
> (P.F. Thomése, *J. Kessels: the novel*, 2007)

In de inleiding op dit proefschrift noemde ik het imaginaire reisverhaal 'een problematisch genre'. Daar had ik allerlei redenen toe. Een eenvoudige definitie riep meteen talloze vragen en problemen op. Want wat is dat precies, reizen, en hoe onderscheid je verhalen die over reizen gaan van verhalen die dat niet doen? Wanneer zijn zulke reisverhalen fictioneel, en vallen ze wel te differentiëren van non-fictionele reisliteratuur? Kan je überhaupt spreken van een distinctief genre met niet alleen een transhistorisch-internationale reikwijdte, maar met ook een eigen, coherente dynamiek – zeker in het licht van de ogenschijnlijk erg verschillende reisteksten en de vele schijnbaar verwante (sub)genres, die een alomtegenwoordige verscheidenheid oproepen? Het imaginaire reisverhaal is allesbehalve een geijkt genre, ook al kent de gemiddelde lezer talloze canonieke reizigers. En niettegenstaande indirecte genresuggesties wordt in secundaire literatuur de idee van reisfictie zelden in concrete, generische termen bestudeerd. Dat gold zeker voor de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur, waar het genre van het imaginaire reisverhaal in wezen onontgonnen terrein was.

Als een ontdekkingsreiziger annex cartograaf heb ik in dit proefschrift dat problematische en al te weinig bestudeerde genregebied uitvoerig in kaart gebracht. Het was een tocht die via verscheidene haltes liep. Reizigers lezen wel vaker voor aanvang van de eigenlijke trip de reisverslagen van anderen, en ook ik ben dus begonnen bij een initiële, tekstuele verkenning van de onderzoekscontreien. In een uitgebreide inleiding zorgde ik niet alleen voor orde in de terminologische chaos die de studie van reisverhalen met zich meebrengt, maar bracht ik ook, voor het eerst, op een overzichtelijke manier diverse onderzoeksstromen samen die zich richten op 'reizen in literatuur'. Van het uitgebreide veld van de non-fictionele *travel writing studies* tot de studie van Duitslandreizen, robinsonades en hellevaarten; van theorieën over chronotopen en cognitieve *mapping* tot het onderzoek naar imaginaire reisverhalen uit de verlichting; en van de vele *edited volumes* tot een handvol studies waarin 'de' reisroman centraal stond: alle wierpen ze een eigenzinnige blik op de literaire reis, maar ze gaven tegelijkertijd ook blijk van heel wat problemen, zoals vage conceptualiseringen, eenzijdige en ongelijksoortige corpora en een gebrek aan generische unificatie.

Met die bagage startte ik mijn eigen cartografische reis. In eerste instantie wilde ik de basale grenzen op mijn generische kaart schetsen. In het eerste deel van mijn proefschrift conceptualiseerde ik daarom de twee basiscriteria die de globale contouren bepalen van het imaginaire reisverhaal: de reis en de fictionaliteit. Ik deed dat vanuit de verhaaltheorie en centraliseerde de dynamische interactie tussen tekst en lezer. Aan de hand van een analyse van internationaal-canonieke en Nederlandstalige imaginaire reisverhalen stelde ik leidraden op die de twee criteria op een onderbouwde, heldere manier vorm geven. Ook andere lezers kunnen die leidraden gebruiken om reisromans te 'herkennen'.

Wat de reis betreft was niet alleen de idee van een gereconstrueerde (dyadische) verhaalwereld van belang, maar ook en vooral de aanwezigheid van spatiotemporele dynamiek – zowel op een chronotopisch reconstructieniveau (de opeenstapeling van verhaalruimtes via de feitelijke verplaatsing van reizigers) als op een tekstueel niveau. Het is via die conceptualisering dat bijvoorbeeld fysieke met cognitieve reizen geassocieerd konden worden, en reizen door de ruimte met reizen door de tijd. Significant was eveneens dat reisverhalen blijk kunnen geven van reismultipliciteit, een concept dat ik introduceerde omdat heel wat teksten meerdere reizen horizontaal aaneenschakelen of verticaal in elkaar inbedden. Voor de conceptualisering van het fictionaliteitscriterium verbond ik dan weer invullingen van concrete peritekstuele en tekstuele facetten (generische labels, voor- en nawoorden, de *accessibility* van de verhaalwereld...) met reisechtheids-, reisfictionaliteits- en reishybride signalen, waarmee de lezer van een reisverhaal geconfronteerd wordt. Iedere tekst die minstens een reisfictionaliteits- of reishybride signaal bevatte, behoorde voor mij tot de generische ruimte van het reisverhaal. Echter, zoals de bespreking van mijn naoorlogse, Nederlandstalige corpus liet zien, bevatten heel wat reisteksten meerdere signalen, die ook reisechtheid kunnen suggereren. Daardoor vinden ze sterker aansluiting bij non-fictionele reisverhalen – een van de vele buurlanden van het imaginaire reisverhaal.

Daarmee waren de contouren van mijn kaart geschetst en was ik als het ware al met de kustlijnen van het imaginaire reisgebied in aanraking gekomen – in het bijzonder daar waar Nederlands gesproken wordt. Om tot een volwaardige kaart van het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhaal te komen, diende ik echter het binnenland concreter en diepgaander te verkennen. In het tweede deel van mijn proefschrift richtte ik me daarom op acht 'generische dimensies', acht tekstueel-interpretatieve dynamieken die samen de identiteit van de reisroman in de Nederlandstalige literatuur na 1945 vormgeven.

Net zoals werelddelen, landen en hun inwoners blijk geven van zowel diversiteit als gelijkvormigheid, zo streefde ik bij de bespreking van mijn dimensies naar generische eenheid in verscheidenheid. Als geheel genomen liet iedere dimensie zien hoe schijnbaar verschillende reisverhalen in feite dezelfde ideeën, procedés, thema's manifesteerden. Er was het (interpretatieve) belang van de beweegreden van reizigers; de dialectiek tussen het actieve sturen en het passieve gestuurd worden; de (im)mobiliteitsdialectiek; de temporalisering van de ruimte; de reiziger als buitenstaander; de dominantie van de blik; de maatschappelijke reflectie; en de band tussen reizen en literatuur.

Tegelijkertijd vertoonden dimensies meerdere facetten of konden ze op verwante maar toch verschillende manieren ingevuld worden. De activiteit-passiviteitsdialectiek had bijvoorbeeld niet alleen betrekking op de confrontatie van de reiziger met externe, passief makende omstandigheden maar ook op de spanning tussen bestuurders en passagiers. Terwijl de (im)mobiliteitsdialectiek onder meer kon verschijnen als beweging-zonder-stilstand en als stilstand-als-beweging, werd de temporalisering zowel zichtbaar op het macroniveau van de maatschappelijke geschiedenis als op het persoonlijke niveau van de herinnering. En reizigers konden niet alleen sociaal-eenzame en bewuste outsiders zijn, maar ook schrijvers en lezers.

De dynamiek van het genre werd daarenboven eveneens zichtbaar doordat dimensies (tekstueel) met elkaar interageerden. De actieve zoektocht van een reiziger naar overzicht hangt zowel samen met het stilstaan-bij-beweging als met het visuele kijken van bovenaf. De vreemdeling-buitenstaander, die voor de reis aan het lezen slaat, is niet zelden de lens voor maatschappelijke reflectie. En de vitaliteit van de beweging wordt al snel ook die van de jeugd en de herinnering. Daarenboven waren er andere 'rode draden' die verschillende dimensies met elkaar verbonden. De dialectiek tussen het microniveau van de reiziger en het macroniveau van de wereld noemde ik regelmatig. Maar er was bijvoorbeeld ook de (reismultiplistische) spanning tussen herhaling en variatie. Die werd bij diverse dimensies zichtbaar: de intratekstuele interactie tussen verschillende reizen met soortgelijke beweegredenen; de beweging-als-stilstand die een beweging-als-potentiële-stilstand werd; de hernemings- en terugkeerreizen, waarbij (de reis uit) het verleden in het heden in gewijzigde vorm bestendigd werd; en de vreemdeling-buitenstaander, waar de interactie tussen herhaling en variatie gelijkliep met de spanning tussen het onbekende en het vertrouwde.

Ik gaf iedere dimensie uitgebreid vorm aan de hand van diverse analyses van teksten uit mijn corpus, waarbij ik steevast heb geprobeerd zowel de rijkdom van de dimensie als die van het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire reisverhaal te laten zien. Dat de dimensies in individuele reisteksten uiteindelijk samen voorkomen, werd indirect duidelijk doordat verscheidene voorbeelden over hoofdstukken heen terugkeerden. Ik illustreerde dat idee eveneens doordat ik helemaal aan het einde van mijn bespreking mijn generische dimensies samen inzette om één specifiek imaginair reisverhaal te bestuderen. Uiteindelijk vormen mijn dimensies, en bij uitbreiding mijn gehele proefschrift, een kaart die ook door andere reiziger-lezers gebruikt kan worden om imaginaire reisverhalen te lezen, te interpreteren en te bestuderen.

Net zoals de kaarten van premoderne ontdekkingsreizigers na een eerste bezoek aan onbekende contreien nog onvolledig waren, zo bevat ook mijn generische kaart lege plekken die door andere onderzoekers verder kunnen (en moeten) worden ingevuld. Om die reden licht ik in wat volgt enkele aanzetten tot verder onderzoek toe. Ik werk daarbij van 'buiten' naar 'binnen', van algemene intermediale en intergenerische relaties tot concrete intragenerische vraagstukken.

Ten eerste zijn er dus *intermediale relaties*. Ik gaf in mijn inleiding aan dat er wel wat onderzoek bestaat naar reizen in film – de *road movie*, in het bijzonder in zijn Amerikaans-automobiele betekenis – en ik wees ook op bijdragen als die van Kasia Boddy in *Voyages and Visions* (Elsner & Rubiés (red.) 1999), over 'The European journey in Postwar American Fiction and Film'. Concrete intermediale relaties tussen de literaire variant van het imaginaire reisverhaal en audiovisuele reisverhalen kunnen evenwel nog verder verkend worden. De hernemingsreis die ik in mijn vierde dimensie besprak, zou bijvoorbeeld als vertrekpunt kunnen dienen. Zoals ik reeds suggereerde, zijn van dat type reis ook varianten te vinden in film – zoals *The Way* (2009) – en op televisie – zoals het recente, Nederlandstalige *GR5* (2020). Meer in het algemeen zouden enkele van de in dit proefschrift gedefinieerde dimensies, zoals de buitenstaander en de blik, hoogstwaarschijnlijk ook met de plotdynamiek van audiovisuele reisverhalen verbonden kunnen worden. Het fundament van mijn reisconceptualisering – de reis als een graduele accumulatie van verhaalruimtes – zou eveneens getransponeerd kunnen worden naar het medium. Op die manier kan het audiovisuele reisverhaal concreter gedefinieerd worden en kunnen ook studies over dat genre van een helderder corpus vertrekken.

Een intermediale kijk op het imaginaire reisverhaal hoeft echter niet noodzakelijk betrekking te hebben op het literaire en film/televisie. We leven immers in een digitaal tijdperk, en nieuwe media hebben allerlei nieuwe vormen van 'fictioneel reizen' gegenereerd. Dankzij het internet zijn we op ieder moment slechts een muisklik verwijderd van virtuele tochten door exotische landen en oorden. Hoe verhoudt dat 'virtual tourism' (Cho, Wang & Fesenmaier 2002; Krug 2006) zich vanuit fictionaliteitsoogpunt tot het 'verzonnen' karakter van imaginaire reisverhalen? Naast het internet zijn er ook videogames. Onder meer Paul Longley Arthur en Tom Van Nuenen (2019) benadrukken dat voor dat medium reizen, 'systems of movement' (512), erg belangrijk zijn. Regelmatig staat 'the exploration and colonisation of space' (514) van de gamer en diens avatar centraal. Paul Arthur en Tom van Nuenen verwijzen daarbij naar videogames als *Journey* (thatgamecompany 2012) en *No Man's Sky* (Hello Games 2016), en verbinden die met non-fictionele 'Renaissance travel writing on the New World' (514). Echter, gameversies van onder meer *Alice in Wonderland* (bv. een gelijknamige game uit 2000; Nintendo), *Inferno* (bv. 'Dante's Inferno'; Electronic Arts; 2010) en *Robinson Crusoe* (MagicIndie 2009) suggereren al dat ook concretere banden met het imaginaire reisverhaal geëxploreerd kunnen worden. In ieder geval zou ook mijn reisconceptualisering als vertrekpunt kunnen fungeren: de accumulatie van verhaalruimtes hangt samen met de algemene idee van spelvoortgang en het aaneenrijgen van *levels*.[741] In dat opzicht zou de narrativiteit van het imaginaire reisverhaal een aanvulling kunnen bieden op het bredere, recente onderzoek naar de narrativiteit van games (Harrigan & Wardrip-Fruin (red.) 2004).[742]

[741] Vgl. in dat opzicht bijvoorbeeld ook de bekende *Pokémon*-franchise (Nintendo; 1996-heden). Het reizen door regio's wordt er in het bijzonder verbonden met het verkennen van nieuwe steden waar zich *gyms* bevinden, die de reiziger-speler moet verslaan.

[742] De accumulatie van verhaalruimtes zou je ook met de traditionele bordspelen kunnen verbinden, waarbij de reis gestalte krijgt als een aaneenschakeling van 'vakjes'. Binnen de moderne 'ludologie' worden bordspelen

Ten tweede zijn er de *intergenerische relaties* tussen het imaginaire reisverhaal en andere literaire genres. Ik sprak hier eerder al van buurlanden, maar het is wellicht beter om, in navolging van Edward Saïd (1993), een term als *overlapping territories* te gebruiken. Genres staan immers niet als eilanden op zichzelf: ze interageren met elkaar en ze vertonen overlappingen en overeenkomsten. Op een eerste intergenerische relatie heb ik in dit proefschrift regelmatig gealludeerd: de non-fictionele reisliteratuur. Ik heb een grens tussen reisfictie en reis-non-fictie gecreëerd, maar ik heb eveneens benadrukt dat beide genres vanuit fictionaliteitsoogpunt eerder als een continuüm moeten worden geconceptualiseerd. Dat bleek indirect ook uit secundaire studies waarin non-fictionele reisteksten en (reis)romans samen bestudeerd werden. In het verlengde daarvan heb ik bij de bespreking van mijn generische dimensies regelmatig gewezen op soortgelijke tekstuele dynamieken in imaginaire reisverhalen en reis-non-fictie: het onderscheid tussen vlucht- en doelreizen, de idee van de *second journey*, het belang van de blik, de intratekstuele aanwezigheid van literatuur.

Ik meen niet dat beide genres op precies dezelfde manier functioneren. Op basis van mijn lezing van primaire en secundaire literatuur durf ik te veronderstellen dat je bepaalde aspecten waarschijnlijk sneller zal terugvinden in reisfictie, zoals de thematisering van actieve-passieve personageverhoudingen, de beweging-met-bruuske-stilstand of de reis als een verwerking van een persoonlijk, traumatisch verlies. Non-fictionele reisverhalen besteden in principe dan weer explicieter aandacht aan de cultuur, de geschiedenis en het beeld van een bepaald land dan in heel wat imaginaire reisverhalen het geval is. Tegelijkertijd ben ik er wel van overtuigd dat het zinvol zou zijn mijn generische kaart als uitgangspunt te nemen om non-fictionele reisverhalen te lezen en te bestuderen. Ik denk dan in de eerste plaats aan wat Barbara Korte (1996) narratieve reisteksten noemde, teksten waarin eveneens het verhaal van een reis verteld wordt en die bijvoorbeeld niet louter een of andere essayistische reisreflectie over een bepaald land omvatten. In het bijzonder zijn er de moderne literaire reisboeken zoals het in dit proefschrift vermelde *Terug naar Congo* (1987) van Lieve Joris en Rudi Meulemans' *Een ander leven* (2020), of zoals de vele reisboeken van schrijvers uit mijn eigen corpus – Aya Zikkens *Terug naar de atlasvlinder* (1981), Gaston van Camps *Zomer in Anatolië* (1995), P.F. Thoméses *Grillroom Jeruzalem* (2011).

In welke mate beantwoorden zulke teksten aan de generische dynamieken die ik voor het imaginaire reisverhaal beschreven heb? Worden bepaalde dimensies op een specifieke manier ingevuld of uitgelicht, of zijn er belangrijke facetten die ontbreken? Kan je met behulp van het model dat door mijn generische dimensies tot stand gekomen is, voorgenoemde teksten eveneens interpretatief verrijken? En wat zegt dat dan over de verhouding tussen het imaginaire reisverhaal en non-fictionele reisliteratuur? Het zijn vragen die een uitgangspunt kunnen vormen voor verder onderzoek. Dat moet dan in ieder geval onderzoek zijn waarbij het non-fictionele en fictionele reisverhaal als twee

eveneens vanuit narratief oogpunt bestudeerd (zie bijvoorbeeld Lattu 2014). Een bordspel als *Levensweg* (MB) of spelversies van *Gulliver's Travels* (MB) en *Voyage au centre de la terre* (Lello) zouden als startpunt kunnen dienen.

volwaardige genres helder en kritisch naast elkaar geplaatst worden, met oog voor zowel overlap als differentiatie.

Er zijn nog heel wat andere intergenerische relaties die verder onderzoek verdienen. Daarbij valt ook te denken aan een minder voor de hand liggend genre: de detective – in het bijzonder de (klassieke) *whodunit*. In sommige secundaire bijdragen wordt reeds op de aanwezigheid van (aspecten van) het reizen in de detective gealludeerd.[743] Romans als die van de journalist-schrijver Georges Simenon – *Un Crime en Hollande* (1931), *Maigret à New York* (1947), *Maigret voyage* (1957) – versterken de idee van een generische verwantschap, net als bijvoorbeeld de detective Perdox die we in dit proefschrift in Sybren Polets reisromans zijn tegengekomen.

Voor de verkenning van deze generische relaties zou mijn studie een vertrekpunt kunnen vormen. Enerzijds zijn er mijn dimensies van de beweegreden (in het bijzonder de doelreis), de buitenstaander en de dominantie van de blik. Detectivefiguren zijn, net als reizigers, observators, die vaak als buitenstaander in een onbekend gezelschap (zo je wil, een onbekende wereld) met een kritische, diagnostische blik op zoek zijn naar inzicht. Anderzijds, en daarbij aansluitend, is er mijn verhaaltheoretische conceptualisering van de reis. Niet alleen is er de topografisch-dyadische spanning tussen de oorspronkelijke (vertrouwde) en bereisde (niet-vertrouwde) wereld; je zou ook de geleidelijke accumulatie van nieuwe ruimtes verhaaltechnisch kunnen verbinden met het traditionele sporenonderzoek en de klassieke *revue* van getuigen/ verdachten. Interessant zijn ook detectiveromans zoals Agatha Christies *Murder on the Orient Express* (1934) en *Death on the Nile* (1937), waarvan de handeling zich afspeelt in een vervoersmiddel. Aan de ene kant krijgt dat transportmiddel gestalte als een klassieke *locked room*, waarbij de spatiotemporele dynamiek die voor een reisverhaal van belang is, naar de achtergrond verdwijnt. Aan de andere kant zou je net dat gegeven met de (im)mobiliteitsdialectiek van het imaginaire reisverhaal kunnen verbinden. In *Murder on the Orient Express* (1934) komt de trein vanwege een sneeuwstorm vast te zitten: is dat geen beweging-met-bruuske-stilstand?

Alvorens ik overga tot de intragenerische aspecten van het imaginaire reisverhaal, wil ik nog drie specifieke 'narratieve situaties' noemen, waarvan ik meen dat het interessant kan zijn ze met de onderzoeksresultaten in mijn proefschrift te verbinden. Om te beginnen zijn er wat ik in mijn reishoofdstuk 'dyadische wereldverhalen' genoemd heb. Dat zijn teksten die op een topografisch reconstructieniveau een onderscheid tussen twee werelden genereren, maar waarbij op het tekstuele niveau geen nadrukkelijke spatiotemporele dynamiek aanwezig is. Het bestaan van genres zoals de robinsonade of de (post)koloniale roman, waarin zulke dyadische wereldverhalen te vinden zijn naast teksten met meer 'beweging', suggereren een dergelijke verwantschap. Met name een generische dimensie als de buitenstaander, die niet toevallig direct gelieerd is aan de topografische dyadiek, is in

[743] Zie bijvoorbeeld: Christian Hucks 'Travelling Detectives. Twofold Mobility in the Appropriation of Crime Fiction in Interwar German' (2012) en Chris Ewers' 'Genre in Transit. Agatha Christie, Trains and the Whodunit' (2016).

zulke romans nadrukkelijk aanwezig. Een boek als Tomas Lieskes *Retourschip de liefde* (2015) suggereert evenwel dat er nog andere raakpunten zijn. In de novelle belandt de 21ste-eeuwse protagoniste Florianne Dodenbier op een eiland waar zich een 17de-eeuws VOC-retourschip mét bemanning bevindt. Het verhaal illustreert op die manier de verwevenheid van (reizen door de) tijd en ruimte, zoals ik die zelf in het kader van mijn vierde dimensie besprak. Algemeen gesteld wordt de vraag dan: in welke mate vormen zulke verhalen een voortzetting van de generische ruimte van het imaginaire reisverhaal zoals ik die beschreven heb?

In mijn reishoofdstuk vermeldde ik eveneens de idee van reisepisodes. Ik heb me in dit proefschrift beperkt tot romans waarin het reizen uitgezaaid werd over een gehele roman, en bijvoorbeeld teksten als Arnon Grünbergs *Tirza* (2006) of Jacq Vogelaars *Raadsels van het rund* (1978) buiten beschouwing gelaten. In zulke romans zijn echter passages te vinden die als 'mini-reisverhaal' zouden geconceptualiseerd kunnen worden. Het lijkt me relevant na te gaan of je mijn generische dimensies eveneens op een 'microniveau' van de tekst zichtbaar kan maken, en of de leesoefening die ik aan het einde van dit proefschrift ondernam ook op een beperkter tekstueel niveau kan plaatsvinden. Ik vermoed van wel. Meer nog, ik denk dat in bepaalde gevallen facetten die ik aan het imaginaire reisverhaal gelinkt heb, ook zichtbaar (of 'verder uitgezaaid') worden in de rest van die teksten. De implementatie van een reisepisode wordt dan als het ware een trigger voor of een weerspiegeling van de aanwezigheid van bepaalde thema's en motieven in de boeken. Het feit dat een roman als *Tirza* nadrukkelijk met de vreemdeling-buitenstaander en psychische outsider aan de slag gaat, en dat in een tekst als *Raadsels van het rund* de vele reisepisodes hand in hand gaan met een nadrukkelijke thematisering van de dialectiek tussen stilstand en beweging, kan in dat opzicht significant genoemd worden.

Daarbij aansluitend kunnen mijn inzichten over de reisroman ook als aanknopingspunt dienen voor een studie van kortere imaginaire reisverhalen. Ik heb die in dit proefschrift over het algemeen buiten beschouwing gelaten. De uitzonderingen op die regel – verhalen als Bob den Uyls 'De grote klap' en Sybren Polets 'De reis naar Osnabrück' – hebben evenwel getoond dat dat niet noodzakelijk hoeft te betekenen dat mijn generische dimensies niet getransponeerd kunnen worden. Dat neemt niet weg dat korte verhalen een eigen narratieve dynamiek bezitten, die een directe associatie ongetwijfeld bemoeilijkt – zeker als het om verhalen van een erg beperkte omvang gaat. Een generische studie van het korte reisverhaal zou het onderwerp kunnen zijn van verder onderzoek.[744]

[744] Ik doe voor de naoorlogse Nederlandstalige literatuur alvast enkele suggesties. Er zijn bijvoorbeeld enkele teksten van auteurs die ook tot mijn eigen corpus behoren: Rob van Essens 'Hier wonen ook mensen' (in: *Hier wonen ook mensen*, 2014); J. Bernlefs 'Gladys' (in: *Doorgaande reizigers*, 1990) en 'Het Schilderseiland' (in: *Het komplot*, 1974); Kristien Hemmerechts' 'Mijn broer, Sarah, de maan en ik' (in: *Kerst en andere liefdesverhalen*, 1992); Arthur Japins bundel *De vierde wand* (1998); Paul Claes' 'De reis' (1992); de verhalen van J.M.A. Biesheuvel – bijvoorbeeld 'Eiland More' (in: *Duizend vlinders*, 1981) en 'Brommer op zee' (in: *De bovenkooi*, 1972) – en van Bob den Uyl – bijvoorbeeld de bundel *De bloedende trein* (1980); Hugo Claus' 'Op reis' (in: *Alle verhalen*, 1999); P.F. Thoméses bundel *Zuidland* (1990); Tom Lanoyes 'Moros y Cristianos' en 'Johannesburg, le bain' (in: *Spek en bonen*, 1994); Willem Frederik Hermans' 'Samen naar Oostende' (in: *Moedwil en misverstand*, 1948) en 'Een landingspoging op Newfoundland' (in: *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen*,

In de inleiding op dit proefschrift liet ik nog een andere groep reisteksten buiten beschouwing, die me bij de *intragenerische relaties* van het imaginaire reisverhaal brengt: meer populair georiënteerde imaginaire reisverhalen en jeugdliteratuur. Ik meen dat, algemeen genomen, de inzichten uit dit proefschrift zonder grote wijzigingen kunnen ingezet worden om populaire varianten van het imaginaire reisverhaal te lezen, te interpreteren en te bestuderen. Fantasy- en sciencefictionreisverhalen als Felix Thijssens *Schaduwen op Aries* (1971), Peter Schaaps *Het lied van de steen* (1998) en Arthur Nuttings *Haldi* (2017) kunnen volgens mij probleemloos gelezen worden met behulp van mijn generische dimensies. Daarmee beweer ik niet dat populaire reisteksten per definitie op juist dezelfde manier functioneren als de literaire reisromans uit mijn corpus. Het is goed mogelijk dat de institutionele positionering een impact heeft op gebruikte narratieve technieken en thema's.

Het zou daarom interessant zijn een corpus samen te stellen met zulke meer populaire reisverhalen, en ze eveneens vanuit generisch oogpunt te bestuderen. Een dergelijk onderzoek zou een rijker inzicht kunnen bieden in de interactie tussen genre, literarisering en institutionele positionering. Daarbij aansluitend zou dat onderzoek relevant zijn voor de geschiedenis van het imaginaire reisverhaal. Populaire reisverhalen met een sciencefictionachtige of fantasy-achtige inslag sluiten, gezien hun voorkeur voor actie en het bovennatuurlijke, literair-historisch immers aan bij de *romance* (denk aan de ridderromances) en de avonturen(reis)roman in bredere zin (denk aan Jules Vernes verhalen). Het is denkbaar dat je in literair-historisch opzicht verschillende 'modi' van het imaginaire reisverhaal zou kunnen beschrijven, met een meer 'avontuurlijke' modus – waarin de (lichamelijke) interactie tussen de reiziger en de buitenwereld sterker benadrukt wordt – en een meer 'filosofische' modus – waarin meer ruimte is voor observatie en (geestelijke) reflectie.

Dat brengt me bij een tweede, intragenerisch punt: de eerder genoemde 'subgenres' van het imaginaire reisverhaal. Ik heb in mijn onderzoek weliswaar gebruik gemaakt van secundaire literatuur over genres als de *road novel* of de hellevaart, maar ik heb die in mijn uiteindelijke conceptualisering zo veel mogelijk 'overstegen'. Op die manier heb ik de eenheid in verscheidenheid van het imaginaire reisverhaal vooropgesteld. Het spreekt evenwel voor zich dat je, naar aanleiding van dit onderzoek, opnieuw de omgekeerde beweging zou kunnen maken. Je zou mijn generisch model, in een abstractere vorm, als uitgangspunt kunnen nemen en het voor concretere subgenres kunnen in- en aanvullen. Hoe krijgt de activiteit-passiviteitsdialectiek specifiek gestalte in de *road novel*? Op welke manieren kan de spatiale temporalisering precies vorm krijgen in de robinsonade? Welke types van maatschappelijke reflectie zijn dominant in tijdreisliteratuur? Door zulke vragen te beantwoorden zouden de onderzoeksresultaten verfijnd kunnen worden, en zou in het algemeen de heterogene rijkdom die (net

1957).

Er zijn daarnaast uiteraard ook heel wat verhalen te vinden van auteurs die niet tot mijn corpus behoren, bijvoorbeeld: Huub Beurskens' 'Belgrado' (in: *Badhok*, 1988) en 'Naar Torcello' (in: *Zomer in Montalla*, 1998); Belcampo's 'Het verhaal van Oosterhuis' (in: *Nieuwe Verhalen van Belcampo*, 1946); Jan Brokkens bundel *Zeedrift* (2009); Margriet de Moors bundel *Op de rug gezien* (1988); Annelies Verbekes 'Naar de toekomst' (in: *Groener gras*, 2007); enzovoort.

als de generische continuïteit) een inherent onderdeel is van het imaginaire reisverhaal beter zichtbaar kunnen worden.

Een derde punt raakt eveneens aan die spanning tussen eenheid en verscheidenheid, en is de belangrijkste kwestie die ik in deze conclusie wil aanstippen. Ze heeft specifiek betrekking op mijn conceptualisering van het imaginaire reisverhaal in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur. In dit proefschrift heb ik die periode als 'een geheel' in beschouwing genomen. Aangezien Nederlandstalige reisfictie na 1945 grotendeels onbekend terrein bleek, heb ik me niet als doel gesteld interne dynamieken of diachrone evoluties te beschrijven. Ik heb bijvoorbeeld niet vanuit verschillende 'fasen' gewerkt, met bijzondere aandacht voor onder meer de romanvernieuwingen in het modernisme (vanaf eind jaren 50), de neo-avant-garde (de jaren 70), het postmodernisme (de jaren 80 en 90) en de urgente roman (vanaf 2000) (Vervaeck 2014). In dat geval had ik me kunnen afvragen in welke mate bepaalde 'types' auteurs, romans of stromingen andere invullingen geven aan bepaalde dimensies, of bepaalde facetten van het imaginaire reisverhaal sterker benadrukken. Op die manier zou je niet alleen inzicht kunnen krijgen in de literair-historische dynamiek van reisfictie in de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur, maar zou je potentieel ook nieuwe 'subeenheden' kunnen creëren, groepen van teksten die een of meerdere dimensies op soortgelijke manieren invullen.

Het is niet mijn bedoeling om in deze conclusie die idee diepgaand uit te werken, maar ik wil op basis van mijn onderzoeksresultaten wel een aanzet bieden voor verder onderzoek – met name wat die subeenheden betreft. Enkele keren in dit proefschrift heb ik namelijk gewezen op de spanning tussen wat ik 'meer traditionele' romans noemde en 'meer experimentele' teksten. Tot die tweede groep behoorden in ieder geval auteurs die aansluiting vonden bij de neo-avant-garde (zoals Vogelaar, Van Marissing, Polet en Schippers) en het postmodernisme (zoals Brakman, Jongstra, Thomése en Pfeijffer). Ik benadrukte in mijn reishoofdstuk dat in die tweede groep, zeker bij de neo-avant-gardisten, niet zelden een extremere vorm van reismultipliciteit aanwezig is. Daarenboven liet ik in de bespreking van mijn dimensies regelmatig zien hoe in die tweede groep de invullingen van bepaalde dimensies geproblematiseerd werden of de spanning tussen bepaalde thematische polen geïntensifieerd of opgeheven werd. Er was sprake van bestemmingen die tegelijkertijd zinloos en toevallig betekenisvol waren, en van reizen met een doelbewuste doelloosheid. Actieve en passieve personagerollen vloeiden in elkaar over, en de (im)mobiliteitsdialectiek werd danig geïntensifieerd – onder meer, en aansluitend bij de extreme reismultipliciteit, via de beweging-zonder/als-stilstand. De interactie tussen ruimte en tijd werd in zulke meer experimentele teksten letterlijk of in ieder geval in de taal op de spits gedreven en de buitenstaandersspanning tussen vertrouwd en vreemd werd ontwricht. De visuele zoektocht naar overzicht liep uitdrukkelijk via een gefragmenteerde, dynamische blik en de sociale werkelijkheid werd hier en daar geabstraheerd. Tot slot bereisden reizigers uit zulke verhalen niet uitsluitend in de verbeelding maar ook (en tegelijkertijd) letterlijk de tekstuele werelden van foto's en boeken.

Ik vermoed dat een vervolgstudie op dit proefschrift van dat basale onderscheid zou kunnen vertrekken om op die manier de interne dynamiek van het naoorlogse, Nederlandstalige imaginaire

reisverhaal verder te conceptualiseren. Vervolgens zou je ook literair-historische evoluties kunnen verkennen, die je al dan niet met contextuele facetten verbindt. Ikzelf heb in mijn onderzoek sterk de klemtoon gelegd op de tekst, maar je kan je uiteraard, zeker voor onderzoek naar literair-historische evoluties, ook sterker richten op de tekst-in-context. Zou je bijvoorbeeld kunnen zeggen dat de sociaal-eenzame buitenstaander nadrukkelijker aanwezig is in recente Nederlandstalige literatuur, waarin volgens onderzoekers als Sven Vitse en Hans Demeyer (2018) sprake is van een 'affectieve dominant'? Dient het belang van de persoonlijke herinnering geassocieerd te worden met de opkomst van het naoorlogse modernisme? En is de politiek-maatschappelijke reflectie vooral dominant eind jaren 60 en in recente, urgente tijden?

Er is nog een laatste punt dat ik hier wil behandelen, dat eveneens betrekking heeft op de literatuurgeschiedenis – zij het dan op een wat grotere schaal. Ik heb me in dit proefschrift gericht op het imaginaire reisverhaal in één taalgebied en in één literair-historische periode, maar heb tegelijkertijd regelmatig verwezen naar internationaal-canonieke teksten. Daarmee wilde ik vooral laten zien dat het imaginaire reisverhaal een genre is met een transhistorische en internationale reikwijdte, en dat de relevantie van de inzichten die ik voor mijn eigen corpus gedefinieerd heb, mijn eigen literair-historische periode mogelijk overstijgt.

Ik meen dat mijn model in zijn abstracte vorm kan gebruikt worden om ieder imaginair reisverhaal verhaaltheoretisch te conceptualiseren en het vanuit die generische dimensies te lezen en te interpreteren. Daarmee is uiteraard niet gezegd dat imaginaire reisverhalen uit de Oudfranse middeleeuwen precies dezelfde vorm aannemen als naoorlogse, Nederlandstalige reisfictie. Het lijkt me echter belangrijk dat in de toekomst meer studies een concrete literair-historische focus verbinden met een brede generische blik op het imaginaire reisverhaal. Het is op die manier dat reisfictie als genre echt in kaart gebracht kan worden, en dat bijvoorbeeld bredere, diachrone dynamieken kunnen beschreven worden. Ik wees in dit proefschrift al op enkele van die potentiële evoluties, vaak in het licht van contextuele facetten: behalve de transhistorische fictionaliteitskwestie, die ik mijn fictionaliteitshoofdstuk behandelde, is er het belang van temporalisering vanaf het einde van de 18de eeuw, de problematisering van de vreemdeling-buitenstaander onder impuls van het verdwijnen van de lege plekken op de wereldkaart, enzovoort.

Uiteindelijk staan romans als *Nooit meer slapen*, *J. Kessels: the novel*, *De lotgevallen* en *Jungle Pimpernel* niet alleen naast *Het dwaallicht*, *Het volgende verhaal*, *De reis naar Kíthira* en *Grand Hotel Europa*, maar ook naast de *Odysseia*, de *Alēthē diēgēmata*, *La Divina Commedia*, *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe*, *Voyage au centre de la terre*, *The Adventures of Huckleberry Finn* en *O Alquimista.* Met een dergelijk lijstje zijn we hier aan het einde van mijn onderzoeksreis weer terug bij de canoniek-internationale bezienswaardigheden waarmee ik dit proefschrift opende. Lezers kunnen vanaf hier voortreizen, door die cyclische terugkeer tot rust komen of de tocht van dit proefschrift nog eens hernemen. Want wie op reis wil gaan, hoeft daarvoor het vliegtuig niet te nemen – of heb ik dat al gezegd?

Bibliografie

Primaire literatuur

Corpus imaginaire reisverhalen: Nederlandstalige literatuur na 1945

Toelichting: Onderstaande lijst omvat alle besproken reisromans uit het naoorlogs, Nederlandstalig corpus. De romans werd chronologisch gesorteerd volgens de eerste druk. De bronvermelding en het eerste jaartal verwijzen naar de editie waaruit geciteerd werd. De oorspronkelijke verschijningsdatum van de tekst werd tussen vierkante haakjes toegevoegd.

ELSSCHOT, Willem, 'Het Dwaallicht', in: *Een Ontgoocheling. Het Dwaallicht*. Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennep, 2008 [1946], pp. 71-119.

VERSOU, Jozef, 'Nieuwe reis naar Utopia. Fantastisch verhaal', in: *Nieuwe reis naar Utopia. Fantastisch verhaal*. Brussel: Uitgeversbedrijf "Artes", 1946, pp. 11-87.

DAISNE, Johan, *De trein der traagheid* (editie door Xavier Roelens). Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2004 [1948].

VAN KAMPEN, Anthony, *Jungle Pimpernel. Controleur B.B.* Amsterdam: C. De Boer Jr., 1949.

VESTDIJK, Simon, *De kellner en de levenden*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007[27] [1949].

COHEN, Josef, *De tocht van de dronken man*. Amsterdam: Wereldbibliotheek-Vereniging, 1950.

MICHIELS, Ivo, *Kruistocht der jongelingen*. Leuven: Davidsfonds, 1981[2] [1951].

GIJSEN, Marnix, *De vleespotten van Egypte*. *Een sotternij*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1952.

MICHIELS, Ivo, *Spaans Capriccio*. Lier: Colibrant, 1952.

NOOTEBOOM, Cees, *Philip en de anderen*. Amsterdam: Querido, 1955.

VAN KAMPEN, Anthony, 'Incident op Corsica', in: *Anthony Van Kampen Omnibus*. Amsterdam: N.V. De Arbeiderspers, 1961 [1955], pp. 247-461.

BUYENS, Frans, *Na ons de monsters.* Antwerpen: Satiricus, 1957.

HAASSE, Hella, *De ingewijden*. Amsterdam: Querido, 1957.

POLET, Sybren, *De steen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1974 [1957].

DE JONG-KEESING, Elisabeth, *Wennen aan de wereld*. Amsterdam: Querido, 1964[2] [1959].

MULISCH, Harry, *Het stenen bruidsbed.* Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij/ De Bezige Bij, 1991[35] [1959].

VAN AERSCHOT, Bert, *Einde van een reis*. Antwerpen: Diogenes, 1959.

VAN DE WALLE, J., *Wachtend op de dag van morgen.* Amsterdam: P.N. Van Kampen & Zoon N.V., 1959.

BRAKMAN, Willem, *Een winterreis*. Amsterdam: Querido, 1963 [1961].

VESTDIJK, Simon, *Een alpenroman*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1961.

DAISNE, Johan, *Baratzeartea. Een Baskisch avontuur of de roman van een schrijver.* Brussel: Manteau, [1965][2] 1962.

ZIKKEN, Aya, *Hut 277*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1962.

NOOTEBOOM, Cees, *De ridder is gestorven*. Amsterdam, Querido, 1963.

CREMER, Jan, 'Ik Jan Cremer', in: *Ik Jan Cremer 1-2-3*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2020[57] [1964], pp. 9-355.

CREMER, Jan, ‘Ik Jan Cremer Tweede Boek, in: *Ik Jan Cremer 1-2-3*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2020[57] [1966], pp. 357-816.
HERMANS, Willem Frederik, *Nooit meer slapen*. 2017[39] [1966].
MICHIELS, Ivo, *Orchis militaris*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1970[2] [1968].
RAES, Hugo, *De lotgevallen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1971[3] [1968].
VOGELAAR, Jacq Firmin, *Gedaanteverandering of ’n metaforiese muizeval*. Amsterdam: Meulenhoff, 1968.
KROL, Gerrit, *De ziekte van Middleton*. Amsterdam: Querido, 1969.
LAMPO, Hubert, *De goden moeten hun getal hebben*. Antwerpen/ Amsterdam: Diogenes/ Meulenhoff, 1969.
VAN DULLEMEN, Inez, *Luizenjournaal*. Amsterdam: Querido, 1969.
HAZEU, Wim, *De helm van aarde*. Brussel/ Den Haag: Manteau, 1970.
RAES, Hugo, *Reizigers in de anti-tijd*. *Een poging tot verkenning, tot lijfsbehoud*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1970.
ROBBERECHTS, Daniël, *Aankomen in Avignon. Relaas.* Brussel/ Den Haag: Manteau, 1970.
SCHIPPERS, K., *Een avond in Amsterdam*. Amsterdam: Querido, 1978[2] [1971].
BORGART, Ben, *De vuilnisroos*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1972.
HEERESMA, Heere, *Langs berg en dal klinkt hoorngeschal... (op volle zuivere toon)*. Amsterdam: Contact, 1972[2] [1972].
VANVUGT, Ewald, *Kus van lust, zaad van liefde. Een roman over India*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1972.
KROL, Gerrit, *De chauffeur verveelt zich*. Amsterdam: Querido, 1980[2] [1973].
BURNIER, Andreas, *De reis naar Kíthira*. Amsterdam: Querido, 1976.
CLAUS, Hugo, *Het verlangen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978[2] [1978].
DE WINTER, Leon, *De (ver)wording van de jongere Dürer*. Haarlem: In de Knipscheer, 1982[5] [1978].
POLET, Sybren, *Xpertise of De experts en het rode lampje*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978.
KELLENDONK, Frans, *De nietsnut*. *Een vertelling*. Amsterdam: Meulenhoff, 1979.
DEN UYL, Bob, ‘De grote klap’, in: *De bloedende trein*. Amsterdam: Querido, 1980, pp. 80-95.
DE WINTER, Leon, *La Place de la Bastille*. Amsterdam: Maarten Muntinga, 1986[2] [1981].
VAN MARISSING, Lidy, *Reis door loopgraven*. Amsterdam: Van Gennep, 1981.
DE WINTER, Leon, *Vertraagde roman.* Amsterdam: Maarten Muntinga, 1997 [1982].
HAAKMAN, Anton, *Liberty of Een Nederlandse Amerikaan*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1982.
KOOIMAN, Dirk Ayelt, *Montyn*. Amsterdam: De Harmonie, 1982. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/kooi010mont01_01/index.php.
NOOTEBOOM Cees, ‘Mokusei! Een liefdesverhaal’, in: *Mokusei! & De Boeddha achter de schutting*. Amsterdam/ Antwerpen, 1986[3] [1982], pp. 7-67.
BRAKMAN, Willem, *De reis van de douanier naar Bentheim*. Amsterdam: Querido, 1984[3] [1983].
BIESHEUVEL, J.M.A., ‘Reis door mijn kamer’, in: *Zes novellen*. Amsterdam: Meulenhoff, 2001 [1983], pp. 323-379. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/bies004reis02_01/bies004reis02_01_0001.php
INSINGEL, Mark, *Een meisje nam de tram*. Haarlem: In de Knipscheer, 1983.
POLET, Sybren, ‘De reis naar Osnabrück’ in: *De gouden tweehoek*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2011 [1983], pp. 80-118.
PORTOCARERO, Herman, *Door de naamloze vlakte. Een logboek*. Amsterdam: Manteau, 1985.
NOOTEBOOM, Cees, ‘De Boeddha achter de schutting aan de oever van de Chaophraya. Een verhaal’, in: *Mokusei! & De Boeddha achter de schutting*. Amsterdam/ Antwerpen, 1986 [1986], pp. 69-123.
REISEL, Wanda, ‘Jacobi’s tocht’ in: *Jacobi’s tocht. Twee verhalen*. Amsterdam: Querido, 1986, pp. 7-74.

VAN CAMP, Gaston, *Gesprekken met een steppe. Een reis naar Koerdistan*. Antwerpen/ Weesp: Standaard Uitgeverij, 1986.
BLOEM, Marion, *Rio*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1987.
VAN CAMP, Gaston, *Tot aan de brug naar nergens. Een Pakistaanse reisroman.* Antwerpen/ Amsterdam: Manteau, 1987.
VANVUGT, Ewald, *De val van Bali. Historische reisroman*. Haarlem: In de Knipscheer, 1987.
LANOYE, Tom, *Alles moet weg*. Amsterdam: Bert Bakker, 1988.
MEESTER, Mariët, *Sevillana*. Amsterdam: Meulenhoff, 1990.
VAN DIS, Adriaan, *Het beloofde land*. Amsterdam: Meulenhoff, 1992[6] [1990].
BRAKMAN, Willem, *Inferno*. Amsterdam: Querido, 1991.
FERGUSON, Margaretha, *Angst op Java*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1991.
JONGSTRA, Atte, *Groente*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 1991.
LANOYE, Tom, *Kartonnen dozen*. Amsterdam: Prometheus, 1991.
NOOTEBOOM, Cees, *Het volgende verhaal*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1991.
VAN WEELDEN, Dirk, *Mobilhome*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1991.
BRAKMAN, Willem, *Een vreemde stam heeft mij geroofd*. Amsterdam: Querido, 1992.
POLET, Sybren, *De andere stad. Een labyrint.* Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2009[3] [1994].
BERNLEF, J., *Verloren zoon*. Amsterdam: Querido, 1997.
BRAKMAN, Willem, *De gelukzaligen*. Amsterdam: Querido, 1997.
JAPIN, Arthur, *De zwarte met het witte hart*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 2006[38] [1997].
PEETERS, Koen & Kamiel VANHOLE, *Bellevue/ Schoonzicht of De nieuwe kunst van het wandelen. Een vertelling*. Amsterdam: Meulenhoff, 1997.
ROEMER, Astrid H., *Lijken op liefde*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 1998[2] [1997].
NOOTEBOOM, Cees, *Allerzielen*. Amsterdam/ Antwerpen: Atlas, 1998.
PALMEN, Connie, *I.M.* Amsterdam: Prometheus, 1998[2] [1998].
HEMMERECHTS, Kristien, *De tuin der onschuldigen*. Amsterdam/ Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 1999[3] [1999].
MENNES, Paul, *Kaufhaus Inferno*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1999.
PFEIJFFER, Ilja Leonard, *Rupert. Een bekentenis*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 2002.
VANHOLE, Kamiel, *O Heer, waar zijn uw zijstraten?*. Amsterdam: Meulenhoff, 2002.
ABDOLAH, Kader, *Portretten en een oude droom*. Zutphen: De Geus, 2003.
JAPIN, Arthur, *Een schitterend gebrek*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 2005[18] [2003].
NOOTEBOOM, Cees, *Paradijs verloren*. Amsterdam/ Antwerpen, Uitgeverij Atlas, 2004.
SCHIPPERS, K., *Waar was je nou*. Amsterdam: Querido, [2007][11] 2005.
CLAES, Paul, *Psyche*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006.
VANHOLE, Kamiel, *Bea*. Amsterdam/ Antwerpen: Atlas, 2006.
BERNLEF, J., *De pianoman*. Amsterdam: Querido, 2008.
CREMER, Jan, 'Ik Jan Cremer Derde Boek', in: *Ik Jan Cremer 1-2-3*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2020[57] [2008], pp. 817-1304.
DE LOO, Tessa, *Harlekino of Het boek van de twijfel*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 2008.
MÜNSTERMANN, Hans, *Land zonder Sarah*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2008.
THOMÉSE, P.F., *J. Kessels: The Novel*. Amsterdam/ Antwerpen: Atlas Contact, 2018[11] [2009].
VAN DEN BROECK, Walter, *Terug naar Walden*. Amsterdam/ Antwerpen: Meulenhoff/ Manteau, 2009.
ALLAS, Yasmine, *Een nagelaten verhaal*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2010.
MEEUSE, Piet, *Het kraaien van de haan*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2010.
BROUWERS, Jeroen, *Bittere bloemen*. 2015[5] [2011].
ENTER, Stephan, *Grip*. Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot, 2012[12] [2011].

THOMÉSE, P.F., ‘Het bamischandaal’, in: *P.F. Thomése’s Tilburg Trilogy. De J. Kessels-romans.* Amsterdam: Prometheus, 2020 [2012], pp. 223-485.
VAN NIMWEGEN, Arjaan, *Westerlingen*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2012.
ZWAMBORN, Miek, *De duimsprong*. Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot, 2013.
NOORDERVLIET, Nelleke, ‘Gigengacks reizen’, in: *De dikke Gigengack*. Amsterdam/ Antwerpen: Olympus, 2014[5] [2014], pp. 124-304.
BENZAKOUR, Mohammed, *De koning komt*. Breda: De Geus, 2015.
PEETERS, Hagar, *Malva*. Amsterdam/ Antwerpen: De Bezig Bij, 2017[7] [2015].
SCHIPPERS, K., *Niet verder vertellen*. Amsterdam/ Antwerpen: Querido, 2015.
THOMÉSE, P.F., *De onderwaterzwemmer*. Amsterdam/Antwerpen, Atlas Contact, 2016[10] [2015].
ABDOLAH, Kader, *Salam Europa!* Amsterdam: Prometheus, 2016.
HERTMANS, Stefan, *De bekeerlinge*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2018[7] [2016].
HULST, Auke, *En ik herinner me Titus Broederland*. Amsterdam: Ambo|Anthos, 2018[5] [2016].
POPA, Stefan, *De verovering van Vlaanderen*. Baarn: Uitgeverij Marmer, 2016.
SPIT, Lize, *Het smelt*. Amsterdam: Das Mag, 2016[7] [2016].
VAN MEENEN, Vincent, *Licht en geluid*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2016.
JAPIN, Arthur, *Kolja*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 2017.
PEETERS, Koen, *De mensengenezer*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2017[5] [2017].
VAN VEELEN, Arjen, *Aantekeningen over het verplaatsen van obelisken*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2018[3] [2017].
DE BOOSE, Johan, *Het vloekhout*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2018.
HULST, Auke, *Zoeklicht op het gazon*. Amsterdam: Ambo|Anthos, 2018.
PFEIJFFER, Ilja Leonard, *Grand Hotel Europa*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 2018.
POLAK, Nina, *Gebrek is een groot woord*. 2020[8] [2018].
VAN ESSEN, Rob, *De goede zoon*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact, 2019[5] [2018].
PEETERS, Koen, *Kamer in Oostende*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2019[3] [2019].

Besproken en geciteerde internationale imaginaire reisverhalen en Nederlandstalige reisverhalen voor 1945

<u>Toelichting</u>: Onderstaande lijst omvat alle besproken imaginaire reisverhalen die niet uit de naoorlogse Nederlandstalige literatuur afkomstig zijn – internationaal-canonieke teksten en Nederlandstalige imaginaire reisverhalen van voor 1945. De verhalen werden chronologisch gesorteerd volgens de oorspronkelijke verschijningsdatum, die steeds het laatst vermelde jaartal is. De bronvermelding en het eerste jaartal verwijzen naar de tekst waaruit geciteerd werd. Indien beschikbaar werd ook het jaartal van de eerste druk van de gebruikte editie/ vertaling toegevoegd.

HOMEROS, ‘Odyssee’ (oorspr. titel: *Odysseia*), in: *Ilias & Odyssee* (vert. door M.A. Schwartz). Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennep, 2012 [1982; ± 8ste e.v.Chr.], pp. 391-690.
APOLLONIOS VAN RHODOS, *De tocht van de Argonauten. Jason, Medea en het Gulden Vlies* (oorspr. titel: *Argonautika*; vert. door Wolther Kassies). Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennep, 2000 [1996; ± 3de e.v.Chr.].
VERGILIUS, *Het verhaal van Aeneas* (oorspr. titel: *Aeneis*; vert. door M. d’Hane -Scheltema). Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennep, 2012 [2000; 19 v.Chr.].
APULEIUS, Lucius Madaurensis, *De gouden ezel* (oorspr. titel: *Metamorphoses*; vert. door Vincent Hunink). Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennep, 2012 [± 2de eeuw].

LUCIANUS, ‘Icaromenippus, or the Sky-Man’, in: *Lucian. Volume II* (editie: Loeb Classical Library; vert. door A.M. Harmon). Cambridge: Harvard University Press, 1915 [2de eeuw], pp. 267-324.
LUCIANUS, *Ware verhalen* (oorspr. titel: *Alēthē diēgēmata*; vert. met nawoord door Boukje Verheij & Martine Cuypers). Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennep, 2019 [1999; ± 2de eeuw].
ANONIEM, *De reis van Sint Brandaan. Een reisverhaal uit de 12de eeuw* (oorspr. titel: *Van Sente Brandane*; editie door Willem Wilmink). Amsterdam: Prometheus/ Bert Bakker, 1994 [± 12de eeuw].
ANONIEM, *The Legend of Duke Ernst* (oorspr. titel: *Herzog Ernst*; vert. met inl. door J.W. Thomas & Carolyn Dussère). Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 1980 [± 12de eeuw].
H. ABBATI DE SARTIS, *Saint Patrick’s Purgatory. A Twelfth Century Tale of a Journey to the Other World* (oorspr. titel: *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*; vert. door Jean-Michel Picard; inl. door Yolande de Pontfarcy). Dublin: Four Courts Press, 1985 [± 12de eeuw].
MARCUS, ‘Tundale’s Vision’ (oorspr. titel: *Visio Tnugdali*; vert. door Eileen Gardiner), in: Eileen Gardiner (red.), *Visions of Heaven & Hell Before Dante*. New York: Italica Press, 1989 [± 12de eeuw], pp. 149-196.
ANONIEM, ‘Les Merveilles de Rigomer’ (vert. door Marie-Lurie Chênerie), in: Danielle Regnier-Bohler (red.), *La Légende arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*. Paris: Robert Laffont, 1989 [± 13de eeuw], pp. 957-1036.
DE TROYES, Chrétien, *La Queste del Saint Graal. Roman du XIIIe siècle* (editie door Albert Pauphilet). Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1923 [± 13de eeuw].
PENNINC & Pieter VOSTAERT, *De jeeste van Walewein en het schaakbord* (editie door G.A. van Es). Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1957 [± 13de eeuw].
DANTE Alighieri, *De Goddelijke Komedie* (oorspr. titel: *La Divina Commedia*; vert. door Christinus Kops; heruitg. door Gerard Wijdeveld). Kapellen: Uitgeverij Pelckmans, 1999 [1993; ± 1320].
MANDEVILLE, Jehan de, *The Book of John Mandeville* (oorspr. titel: *Voyages*; vert. door Iain Macleod Higgins). Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company, 2011 [± 14de eeuw].
DE MENDOZA, Don Diego Hurtado, *Het leven, de lotgevallen en guitenstukken van den kleinen Lazarus van Tormes* (oorspr. titel: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*; vert. door J.P. Arend). Amsterdam: J.J. Abbink, 1824 [1554].
CERVANTES, Miguel de, *De vernuftige edelman Don Quichot de la Mancha* (oorspr. titel: *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*; vert. door Barber van de Pol). 2 delen. Amsterdam: Anthenaeum/ Polak & Van Gennep, 2005 [1997; 1605-1615].
CAVENDISH, Margaret, *The Description of a New World, Called The Blazing-World.* London: A. Maxwell, 1668 [1666]. Beschikbaar via Gutenberg: https://www.gutenberg.org/files/51783/51783-h/51783-h.htm.
BUNYAN, John, ‘The Pilgrim’s Progress. First Part’ (oorspr. titel: *The Pilgrim’s Progress from This World to That Which is to Come*), in: *The Piligrim’s Progress by John Bunyan. The Lives of John Donne and George Herbert by Izaak Walton*. New York: P.F. Collier & Son, 1909 [1678], pp. 5-168.
BUNYAN, John, ‘The Pilgrim’s Progress. Second Part’ (oorspr. titel: *The Pilgrim’s Progress from This World to That Which is to Come. The Second Part*), in: *The Pilgrim’s Progress by John Bunyan. The Lives of John Donne and George Herbert by Izaak Walton*. New York: P.F. Collier & Son, 1909 [1684], pp. 169-324.
SMEEKS, Hendrik, *Beschrijvinge van het magtig Koninkryk Krinke Kesmes* (editie met inl. door Piet Buijnsters). Zutphen: W.J. Thieme & Cie, 1976 [1708]. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/smee001besc01_01/.
DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe* (oorspr. titel: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*; editie met inl. door Thomas Keymer & James Kelley). Oxford: Oxford University Press, 2007 [1987; 1719].
SWIFT, Jonathan, *Gulliver’s Travels* (editie en inl. door Claude Rawson; noten door Ian Higgins). Oxford: Oxford University Press, 2005 [1986; 1726].

HOLBERG, Ludvig, *De onderaardsche reis van Klaas Klim. Behelzende eene nieuwe beschrijving van den aardkloot, benevens de historie der vijfde, tot nog toe onbekende, monarchy* (oorspr. titel: *Nicolai Klimii Iter Subterraneum*). Amsterdam: Wed. van Esveldt en Holtrop, 1778 [1741]. Beschikbaar via Internet Archive: https://archive.org/details/deonderaardscher00holb/.
VOLTAIRE, *Candide, of Het optimisme* (oorspr. titel: *Candide, ou l'optimisme*; vert. door Hans Van Pinxteren). Amsterdam: Van Oorschot, 2017 [1759].
MERCIER, Louis-Sébastien, *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais.* Londen: s.n., 1771. Beschikbaar via Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6571684d/f7.item.
SCHASZ M.Dr., J.A. (pseud. Gerrit Paape), *Reize door het Wonderland en eenige andere vreemde landen, gedaan door Dirk Denker. Behelzende veele merkwaardige zaken, vreemde gevallen, Regeeringen en zeden der inwooners* (2 delen). Amsterdam: Izaac de Jongh, 1780.
SCHASZ M.D., J.A. (pseud. Gerrit Paape), *Reize door het Aapenland* (editie door Peter Altena; voorwoord door Gerrit Komrij). Nijmegen: Vantilt, 2018 [2007; 1788].
FOKKE SIMONSZ, Arend, *Het toekomend jaar drie duizend. Eene mijmering*. Amsterdam: Arend Fokke Simonsz, 1792. Beschikbaar via Gutenberg: https://www.gutenberg.org/files/37117/37117-h/37117-h.htm.
DE MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Dondey-Dupré Père et Fils, 2012 [1828; 1794]. Beschikbaar via Gutenberg: https://www.gutenberg.org/files/40248/40248-h/40248-h.htm.
PAAPE, Gerrit, *De Bataafsche Republiek, zo als zij behoord te zijn en zo als zij weezen kan: of revolutionaire droom in 1798: wegens toekomstige gebeurtenissen tot 1998* (editie met nawoord door Peter Altena). Nijmegen: Vantilt, 1998 [1798].
BILDERDIJK, Willem, *Kort verhaal van eene aanmerklijke luchtreis, en nieuwe planeetontdekking.* Grondingen: W. Wouters, 2011 [1813]. Beschikbaar via Gutenberg: https://www.gutenberg.org/files/37522/37522-h/37522-h.htm.
IRVING, Washington, 'Rip van Winkle', in: *Rip Van Winkle*. London: Penguin, 2016 [1819], pp. 1-26.
VON EICHENDORFF, Joseph, *Uit het leven van een nietsnut* (oorspr. titel: *Aus dem Leben eines Taugenichts*; vert. door Pim Lukkenaer). Benthuizen, Astoria Uitgeverij, 2020 [1826].
HAWTHORNE, Nathaniel, 'The Celestial Railroad', in: *The Celestial Railroad and Other Stories*. New York/ Scarborough: New American Library, 1980 [1843], pp. 185-202.
MELVILLE, Herman, *Moby-Dick* (oorspr. titel: *Moby-Dick; or, the Whale*; editie door Hershel Parker). New York/ London: W.W. Norton & Company, 2012 [1967; 1851].
MELVILLE, Herman, 'The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids', in: *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860* (editie door Harrison Hayford, Alma A. MacDougall & G. Thomas Tanselle). Evanston/Chicago: Northwestern University Press/The Newberry Library, 1987 [1855], pp. 316-335.
CONSCIENCE, Hendrik, *Het goudland* (*Volledige werken 26*). Brussel: Lebège, 1912 [1862]. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/cons001voll26_01/index.php.
VERNE, Jules, *Vijf weken in een luchtballon. Ontdekkingsreis in de binnenlanden van Afrika* (oorspr. titel: *Cinq semaines en ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais*; vert. door Gerard Keller). Rotterdam: Jacq G. Robbers, 2006 [1878; 1863]. Beschikbaar via Gutenberg: https://www.gutenberg.org/files/19086/19086-h/19086-h.htm.
VERNE, Jules, *Naar het middelpunt der aarde* (vert. o.l.v. H. Schotel). Amsterdam: Hollandsch Uitgeversfonds, 1941 [1864].
CARROLL, Lewis, 'Alice's Adventures in Wonderland' in: *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass and what Alice found there* (editie met inl. door Peter Hunt). Oxford: Oxford University Press, 2009 [1982; 1865], pp. 1-111.
VERNE, Jules, *De reis om de wereld in tachtig dagen* (oorspr. titel: *Le tour du monde en quatre-vingts jours*; vert. door Gerard Keller). Rotterdam: Jacq G. Robbers, 1885 [1873]. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/vern002reis02_01/index.php.
HUYSMANS, J.K., *Tegen de keer* (oorspr. titel: *À Rebours*; vert. met nawoord door Jan Siebelink). Amsterdam: De Bezige Bij, 2011 [1977; 1884].

TWAIN, Mark, 'The Adventures of Huckleberry Finn', in: *Tom Sawyer and Huckleberry Finn* (inl. door C. Morley). London/ New York: J.M. Dent & Sons/ E.P. Dutton & Co, 1950 [1943; 1884].
WELLS, H.G., *The Time Machine. An Invention* (editie door Patrick Parrinder). London e.a.: Penguin Books, 2012 [2005; 1895].
WELLS, H.G., *The First Men in the Moon* (editie door Patrick Parrinder; inl. door China Miéville; noten door Steven McLean). London e.a.: Penguin Books, 2005 [1901].
CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*. New York: Dover Publications, 1990 [1902].
WOOLF, Virginia, *The Voyage Out*. London: The Hogarth Press, 1975 [1915].
WOOLF, Virginia, *Orlando. A Biography* (editie door Brenda Lyons; inl. door Sandra M. Gilbert). London e.a.: Penguin Books, 1993 [1928].
CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Reis naar het einde van de nacht* (oorspr. titel: *Voyage au bout de la nuit*; vert. door E.Y. Kummer). Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot, 2018 [1968; 1932].
SLAUERHOFF, J., *Het verboden rijk*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1932. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/slau001verb01_01/index.php.
BOMANS, Godfried, *Erik of het klein insectenboek*. Utrecht/ Antwerpen: Het Spectrum, 1963 [1941].
BECKET, Samuel, *Molloy* (oorspr. titel: *Molloy*; vert. door Jacoba van Velde). Amsterdam: De Bezige Bij, 1963 [1951].
TOLKIEN, J.R.R., *The Fellowship of the Ring (The Lord of the Rings. Part 1)*. London: Harper Collins, 2014 [1954].
BUTOR, Michel, *Retour Rome* (oorspr. titel: *La Modification*; vert. door C.N. Lijsen). Amsterdam: De Bezige Bij, 1965 [1964; 1957].
KEROUAC, Jack, *On the Road* (inl. door Ann Charters). London: Penguin Books, 2000 [1991; 1957].
DELANY, Samuel R., *Empire Star.* Toronot e.a.: Bantam Books, 1983 [1966]. Beschikbaar via Internet Archive: https://archive.org/details/empirestar0000dela/page/n5/mode/2up.
CLARKE, Arthur C., *2001: A Space Odyssey*. London: Orbit, 1998 [1968].
SILVERBERG, Robert, *Up the Line.* London: VGSF, 1987 [1968].
CALVINO, Italo, *De onzichtbare steden* (oorspr. titel: *Le città invisibili*; vert. door Henny Vlot). Amsterdam/ Antwerpen: L.J. Veen Klassiek, 2018 [1981; 1972].
LE CLÉZIO, J.M.G., *Désert*. Paris: Gallimard, 1985 [1980].
COELHO, Paulo, *De alchemist* (oorspr. titel: *O Alquimista*; vert. door Harrie Lemmens). Utrecht/ Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers, 2014 [1994; 1988].
GABALDON, Diana, *Outlander*. New York: Delacorte, 1991.
SEBALD, W.G., *De ringen van Saturnus. Een Engelse pelgrimage* (vert. door Ria van Hengel). Amsterdam: De Bezige Bij, 2013 [2007; 1995].
GARLAND, Alex, *The Beach* (inl. door John Niven). London e.a.: Penguin Books, 2016 [1996].
NIFFENEGGER, Audrey, *The Time Traveler's Wife*. New York: Scribner, 2014 [2003].
BOLAÑO, Roberto, *2666* (oorspr. titel: *2666*; vert. door Aline Glastra van Loon & Arie van der Wal). Amsterdam: Lebowski Publishers, 2013 [2009; 2004].
ROWLING, J.K., *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2007.
HANDKE, Peter, *Die morawische Nacht.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Overig (besproken en geciteerde romans, bloemlezingen, korte verhalen(bundels), non-fictionele teksten en visuele media)

ADDISON, Joseph, *Remarks on Several Parts of Italy, &c. In the Years 1701, 1701, 1703*. London: J. and R. Tonson, 1767 [1705]. Beschikbaar via Internet Archive: https://archive.org/details/remarksonseveral00addi/mode/1up.
AUWERA, Fernand, *Mathias 't Kofschip. Een relaas.* Amsterdam: Meulenhoff, 1967.
BECKMAN, Thea, *Kruistocht in spijkerboek.* Rotterdam: Lemniscaat, 1991 [1972].

BELCAMPO, ‘Het verhaal van Oosterhuis’, in: *Al zijn fantasieën*. Amsterdam: Em. Querido’s Uitgeverij, 1980 [1946], pp. 119-150.
BERNLEF, J., ‘Onderweg’, in: *Verborgen helden*. Amsterdam: Em. Querido’s Uitgeverij, 1991 [1963], pp. 52-57.
BERNLEF, J. ‘Het Schilderseiland’, in: *Het komplot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1974, pp. 87-109.
BERNLEF, J., ‘Gladys’, in: *Doorgaande reizigers*. Amsterdam: Em. Querido’s Uitgeverij, 1990, pp. 7-20.
BEURSKENS, Huub, ‘Belgrado’, in: *Badhok*. Amsterdam: Meulenhoff, 1988, pp. 37-45.
BEURSKENS, Huub, ‘Naar Torcello’, in: *Zomer in Montalla*. Amsterdam: Meulenhoff, 1998, pp. 167-190.
BIESHEUVEL, J.M.A., ‘Oculare Biesheuvel’, in: *Hollands Maandblad* 289, 1971, pp. 22-25. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_hol006197101_01/_hol006197101_01_0100.php.
BIESHEUVEL, J.M.A., ‘Brommer op zee’, in: *Vijftig verhalen van J.M.A Biesheuvel door de schrijver zelf gekozen*. Amsterdam: Meulenhoff, 1989 [1972], pp. 25-29.
BIESHEUVEL, J.M.A., ‘Eiland More’, in: *Verzameld werk*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot, 2008 [1981], pp. 39-42.
BLOKKER, Jan, *De Nederlandse reisliteratuur in 80 en enige verhalen*. Amsterdam: Prometheus, 2011.
BLOM, Sander (red.), *Sterke verhalen, verzonnen reizen.* Amsterdam: Contact, 1994.
BOLT, Arienne, *De laatste reis van de Ballerinus*. Rotterdam: Lemniscaat, 2018 [2015].
BROKKEN, Jan, ‘Het wonder Willemstad’, in: *Zeedrift. Verhalen*. Amsterdam/ Antwerpen: Atlas, 2009, pp. 47-61.
BROKKEN, Jan, *Zeedrift*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas|Contact, 2009.
BRONKHORST, Jaap, *Zestig jaar later: een relaas van mijn oorlogservaringen*. Tricht: Elzenhorst, 2005.
BROUWERS, Jeroen, *BDE*. Antwerpen: Demian, 2011.
BUYSSE, Cyriel, *De laatste ronde*. s.l., 1923. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/buys009laat01_01/index.php.
CHAUCER, Geoffrey, *The Selected Canterbury Tales* (vert. met inl. door Sheila Fisher). New York/ London: W.W. Norton & Company, 2011 [1989; 14de eeuw].
CHAUCER, Geoffrey, *The Parliament of Fowls* (oorspr. titel: *Parlement of Foules*; vert. door A.S. Kline). 2007 [14de eeuw]. Beschikbaar via https://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/Fowls.php.
CHRISTIE, Agatha, *Murder on the Orient Express*. New York: Berkeley Books, 2000 [1934].
CHRISTIE, Agatha, *Death on the Nile*. London: HarperCollins, 2017 [1937].
CLAES, Paul, ‘De reis’, in: *Het laatste boek. Verhalen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1992, pp. 9-29.
CLAUS, Hugo, *Omtrent Deedee*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1963.
CLAUS, Hugo, ‘Op reis’, in: *Hugo Claus. Verhalen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2000 [1999], pp. 191-197.
COOK, James, *The Journals of Captain Cook* (editie door John Beaglehole & Philip Edwards). London/ New York: Penguin Books, 1999 [1768-1779].
COUPERUS, Louis, *Met Louis Couperus in Afrika* (editie door H.T.M. van Vliet, J.B. Robert & Oege Dijkstra). Amsterdam/ Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen, 1995 [1921]. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/coup002metl02_01/index.php.
CPNB & C. BUDDINGH’ (red.), *Bericht aan de reizigers (Boekenweekgeschenk 1975)*. Utrecht: Van Boekhoven-Bosch bv, 1975.
CRAIG, Patricia (red.), *The Oxford Book of Travel Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2002 [1996].
DE KUYPER, Eric, *Aan zee. Taferelen uit de kinderjaren*. Nijmegen: SUN, 1988.
DE MOOR, Margriet, *Op de rug gezien*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1988.
DE MUL, Jos, *Breng mij die horizon! Filosofische reisverhalen*. Amsterdam: Boom Uitgevers, 2019.
DE VRIES, Leonard (red.), *Imaginaire reizen.* Houten: Agathon, 1988.
DE WINTER, Leon, *Hoffman’s honger*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1990.

DEN DOOLAARD, A., *De wilden van Europa*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1932.
DEN UYL, Bob, *De bloedende trein*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1980.
DRAGT, Tonke, *Torenhoog en mijlenbreed: een toekomstroman*. Amsterdam: Leopold, 2018 [1969].
EBEN, Erik, *Van Alaska naar Panama: een reisverslag.* Utrecht: BoekBeeld, 1993.
ERB, Andreas, HAMANN, Christoff & Julian OSTHUES (red.), *Kindler Kompakt: Reiseliteratur*. Stuttgart: J. B Metzler, 2017.
ESTEVEZ, Emilio (dir.), *The Way*. Film, 2010.
GARNIER, Charles G.T. (red.), *Voyages imaginaires, songes, visions, et roman cabalistiques*. 36 vols. Amsterdam/ Paris: Rue et Hôtel Serpente, 1787-1798.
GIJSEN, Marnix, *Joachim van Babylon*. 's Gravenhage: A.A.M. Stols, 1947.
GOOVAERTS, Gert & Boris VAN SEVEREN, *GR5*. Televisieserie, 2020.
GREENE, Graham, *Journey without maps*. London: Vintage, 2002 [1936].
GRUNBERG, Arnon, *Tirza*. Wommelgem: Van In, 2010 [2006].
HELSEN, Marc, *Onder het zuiderkruis. Dwars door Afrika met Trein en Bus*. Tielt: Lannoo, 2010.
HEMMERECHTS, Kristien, 'Mijn broer, Sarah, de maan en ik', in: *Kerst en andere liefdesverhalen*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 1992, pp. 57-84.
HERMANS, Willem Frederik, 'Samen naar Oostende', in: *Volledige werken 7*. Amsterdam: De Bezige Bij | Van Oorschot, 2006 [1948], pp. 91-98.
HERMANS, Willem Frederik, 'Een landingspoging op Newfoundland', in: *Volledige werken 7*. Amsterdam: De Bezige Bij | Van Oorschot, 2006 [1957], pp. 411-420.
HULST, Auke & Raoul DELEO, *De eenzame snelweg. In het spoor van Jack Kerouac*. Amsterdam: Meulenhoff, 2007.
HULST, Auke, *Buitenwereld, binnenzee. De reis als verhaal, het verhaal als reis.* Amsterdam: Ambo|Anthos, 2014.
HULST, Auke, *Slaap zacht, Johnny Idaho*. Amsterdam: Ambo|Anthos, 2015.
HULST, Auke, *Motel Songs.* Amsterdam: Ambo|Anthos, 2017.
JACOBS, Gerard, *Goudkoorts. Siberische Reisverhalen*. Amsterdam: Contact, 1993.
JAEGER, Toef (red.), *Het verre gedicht. De mooiste reisgedichten van Nederland en Vlaanderen* (inl. door Bas Heijne). Amsterdam: Podium, 2008.
JAPIN, Arthur, *De vierde wand.* Amsterdam: Singel Uitgevers, 2000 [1998].
JORIS, Lieve, *Terug naar Congo.* Antwerpen/ Antwerpen: Atlas Contact, 2018 [1987].
KAFKA, Franz, 'Beim Bau der Chinesischen Mauer', in: *Beim Bau der Chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlass*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008 [1917].
KOOPMANS VAN BOEKEREN, Rinse, *Haafner's reisavonturen, voor jonge lieden bewerkt.* Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1886.
KRIELAARS, Michel, *Het brilletje van Tsjechov. Reizen door Rusland.* Amsterdam: Atlas Contact, 2014.
LANOYE, Tom, 'Johannesburg, le bain (een reisverhaal)', in: *Spek en bonen*. Amsterdam: Prometheus, 1994, pp. 97-110.
LANOYE, Tom, 'Moros y Cristianos', in: *Spek en bonen*. Amsterdam: Prometheus, 1994, pp. 135-192.
LIESKE, Tomas, *Retourschip De Liefde*. Amsterdam: Querido, 2015.
MAK, Geert, *Reizen zonder John*. *Op zoek naar Amerika*. Amsterdam/ Antwerpen: Atlas Contact, 2012.
MEULEMANS, Rudi, *Een ander leven*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2020.
MOORS, Els, 'Aan de voet van de berg', in: *Vliegtijd.* Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2010, pp. 105-166.
NOOTEBOOM, Cees, *Een avond in Isfahan. Reisverhalen uit Perzië, Gambia, Duitsland, Japan, Engeland, Madeira en Maleisië*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1978.
NOOTEBOOM, Cees, *Berlijn 1989-2009.* Amsterdam: De Bezige Bij, 2009.
PANHUIJSEN, Jos, *Gewoon bespottelijk.* 's-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar, 1956.
PRINS, Piet, *De wonderlijke reis van Sjoerd Douwema*. Den Haag: J.N. Voorhoeve, 1956.
RABAN, Jonathan, *Coasting. A Private Journey*. London: Picador, 1995 [1986].

RAMUSIO, Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi* (oorspr. titel: *Delle Navigationi Et Viaggi*; editie door Marica Milanesi). Torino: Einaudi, 1978-1988.
ROWLING, J.K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 2001 [1997].
ROWLING, J.K., *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury, 2002 [1998].
ROWLING, J.K., *Harry Potter and the The Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 2002 [1999].
ROWLING, J.K., *Harry Potter and the The Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2002 [2000].
ROWLING, J.K., *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury, 2003 [2003].
ROWLING, J.K., *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury, 2005 [2005].
SCHULTENS, Hendrik Albert, *Een alleraangenaamste reys. Eigenhandige dagelijksche Aantekeningen van Hendrik Albert Schultens nopens zijn verblijf in Engeland in de jaren 1772 en 1773* (editie door Claire van Eekeren & Elsbeth Kwant). Leiden: Lugdunum Batavorum, 1999.
SMIT, Jc., & G. Stuiveling (red.), *Reisverhalen*. Groningen/ Batavia: J.B. Wolters Uitgevers-Maatschappij, 1939.
STEINBECK, John, *Travels with Charley*. *In Search of America*. London: Penguin Books 1986 [1962].
THOMESE, P.F., *Zuidland*. Amsterdam: Em. Querido, 1990.
THOMESE, P.F., *Grillroom Jeruzalem*. Amsterdam: Atlas Contact, 2011.
TOPHOFF, Michael, *Vertrektijden*. Amsterdam: Meulenhoff, 1968.
VAN CAMP, Gaston, *Zomer in Anatolië. Zwerven door de binnenlanden van Turkije.* Amsterdam: Atlas, 1995.
VAN DER LOEF, An Rutgers, *Gideons reizen.* Ploegsma: Amsterdam, 1960.
VAN DIS, Adriaan, *In Afrika*. Amsterdam: Meulenhoff, 1991.
VAN DIS, Adriaan, 'Tikkop', in: *De Zuid-Afrika boeken*. Amsterdam/ Antwerpen: Augustus/ Atlas Contact, 2017 [2010], pp. 285-494.
VAN DULLEMEN, Inez, *Huis van IJs. Reisimpressies uit India en Nepal*. Amsterdam: Querido, 1988.
VAN ESSEN, Rob, 'Hier wonen ook mensen', in: *Hier wonen ook mensen*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact, 2014, pp. 132-171.
VAN HEMELDONCK, Emiel, *Olifanten Hebben Voorrang. Reportage Van Een Reis Door Kongo*. Tielt: Lannoo, 1954.
VAN KAMPEN, Anthony, 'Batavia-Riouw: per K.L.M. De moordende hitte ontvlucht', in: *Nieuwe Apeldoornsche Courant*, 11-6-1948.
VAN KAMPEN, Anthony, 'De roep van Jungle Pimpernel' (De kruistocht van de Catalina P 85), in: *Nieuwe Apeldoornsche Courant*, 27-8-1949.
VAN LAERHOVEN, Bob (red.), *Er is overal meer ginder dan hier. De mooiste reisgedichten*. Leuven: Davidsfonds/ Literair, 2008.
VAN OVERBEKE, Aernout, *Buyten gaets. Twee burleske reisbrieven* (oorspr. titel: *Geestige en vermaeckelijcke Reys-Beschryving Van Mr. Aernout van Overbeke* en *Aen de Juffrouwen Clara Vlooswijck, Eva Hasselaer, - - Tromp of Brasser in Amsterdam of den Hage*; editie door Marijke Barend-van Haeften & Arie Jan Gelderblom). Hilversum: Verloren, 1998. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/over001mbar01_01/index.php.
VERBEKE, Annelies, 'Naar de toekomst. Waarin een reis gewonnen wordt', in: *Groener gras*. Breda: De Geus, 2007, pp. 9-17.
VERHELST, Peter, *De kunst van het crashen*. Amsterdam: Prometheus, 2015.
VERHELST, Peter, *Voor het vergeten*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2019.
VISSER, Carolijn, *Grijs China*. Amsterdam: Meulenhoff, 1982.
VISSER, Carolijn, *De koude heuvels van Mongolië.* Amsterdam: Meulenhoff, 1991.
VOGELAAR, Jacq Firmin, *Raadsels van het rund (Operaties 2)*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978.
VOGELAAR, Jacq Firmin, *Alle Vlees (Operaties 3)*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1980.
VOS, Lenny, *Uitzondering op de regel. De positie van vrouwelijke auteurs in het naoorlogse Nederlandse literaire veld.* Proefschrift (RUG), 2008.

WOOD, Michael, *In the Footsteps of Alexander the Great. A Journey from Greece to Asia*. Documentaire, 1998.
ZWIER, Gerrit Jan, *Land van grote eenzaamheid. Reisnotities over IJsland*. Amsterdam: Veen, 1987.
ZWIER, Gerrit Jan, *Op de Schotse toer. Reisverhalen over Schotland.* Amsterdam: Atlas Contact, 2018.
ZIKKEN, Aya, *Terug naar de atlasvlinder*. *Een reis door Sumatra.* Den Haag: Leopold, 1981.
ZWIER, Gerrit Jan, *Reis naar het spiegelpaleis. Een ode aan het reisboek*. Amsterdam: Atlas Contact, 2021.

Secundaire literatuur

‘Anthony van Kampen naar Indonesië’, in: *De Zaanlander*, 6-4-1948.

‘De wereld is een boek’, in: *Boekenkrant* 3 (1), 2009, p. 9.

Literary Traveler, literarytraveler.com, 2022 [1998].

Praagse perspectieven 1. Handelingen van het colloquium van de sectie Nederlands van de Karelsuniversiteit te Praag. Praag: Universitaire Pers, 2003. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_pra004200301_01/index.php

Tripfiction.com, tripfiction.com, 2022.

ABDELOUAHAB, Farid, *Voyages imaginaires. De Jules Verne à James Cameron*. Paris: Arthaud, 2012.

ABED, Sally, ‘Wonders and Monsters in the Travels of John Mandeville and in Abu Hamid al-Gharnāti’s Tuhfat al-Albāb’, in: Albrecht Classen & Marilyn Sandidge (red.), *Imagination and Fantasy in the Middle Ages and Early Modern Time. Projections, Dreams, Monsters, and Illusions*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2020, pp. 487-509.

ABELL, L.F. & L.G. ABELL-VAN SOEST, ‘In het voetspoor van Lucie door de Oberstdorfer bergen. “Een Alpenroman” als toeristische gids’, in: *Vestdijkkroniek* 33, 1981, pp. 1-32. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_ves001198101_01/_ves001198101_01_0019.php.

ADAMS, Percy G., *Travelers and Travel Liars 1660-1800*. New York: Dover Publications, 1980 [1962].

ADAMS, Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983.

ADAMS, Sarah, VON DER DUNK, Thomas H. & Elwin HOFMAN (red.), *300 Jaar Robinson Crusoe*. Themanummer *Jaarboek De Achttiende Eeuw*. Hilversum: Verloren, 2019.

ADEY, Peter, BISSELL, David, MCCORMACK, Derek & Peter MERRIMAN, ‘Profiling the passenger: mobilities, identities, embodiments’, in: *Cultural Geographies* 19 (2), 2012, pp. 169-193.

AERTS, W.J., ‘Alexander the Great and Ancient Travel Stories’, in: Zweder von Martels (red.), *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden e.a.: E.J. Brill, 1994, pp. 30-38.

AGACINSKI, Sylviane, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie.* Paris: Seuil, 2000.

AGRELL, Beata & Ingela NILSSON, ‘Introduction’, in: Beata Agrell & Ingela Nilsson (red.), *Genres and Their Problems. Theoretical and Historical Perspectives*. Göteberg: Bokförlaget Daidalos, 2003, pp. 9-26.

AHEARN, Laura M., ‘Agency’, in: *Journal of Linguistic Anthropology* 9 (1/2), 1999, pp. 12-15.

AKEHURST, F.R.P. & Stephanie Cain VAN D’ELDEN, ‘Preface’, in: F.R.P. Akehurst & Stephanie Cain Van D’Elden (red.), *The Stranger in Medieval Society*. London/ Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp. viii-xii.

AKERMAN, James R., ‘Maps’, in: Alasdair Pettinger & Tim Youngs (red.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2020, pp. 333-353.

ALAVOINE, Bernard, ‘Les voyages de Georges Simenon. Du récit-reportage à la fiction’, in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 183-190.

ALBER, Jan, ‘Unnatural Narrative’, in: Peter Hühn e.a. (red.), *The Living Handbook of Narratology*, 2013, https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html.

ALBER, Jan, *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2016.

ALEKSANDROWICZ-PEDICH, Lucyna, ‘Olga Tokarczuk’s *Bieguni* as a Postmodern Travel Narrative’, in: Grzegorz Moroz & Jolanta Sztachelska (red.), *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 241-251.

ALKON, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction*. Athens/ London: The University of Georgia Press, 1987.

ALTENA, Peter, ‘Nawoord’, in: Gerrit Paape, *De Bataafsche Republiek, zo als zij behoord te zijn en zo als zij weezen kan: of revolutionaire droom in 1798: wegens toekomstige gebeurtenissen tot 1998* (editie door Peter Altena). Nijmegen: Vantilt, 1998, pp. 99-117.

ALTENA, Peter, ‘Nawoord’, in: J.A. Schasz M.D. (pseud. Gerrit Paape), *Reize door het Aapenland* (editie door Peter Altena). Nijmegen: Vantilt, 2018 [2007], pp. 93-122.

ALTENA, Peter, ‘De gedaantewisselingen van een romanpersonage. Driehonderd jaar *Robinson Crusoe* van Daniel Defoe, 1719-2019’, in: Sarah Adams, Thomas H. Von der Dunk & Elwin Hofman (red.), *300 Jaar Robinson Crusoe*. Themanummer *Jaarboek De Achttiende Eeuw*. Hilversum: Verloren, 2019, pp. 7-19.

AMBROŻY-LIS, Paulina, ‘Sluggish Movements and Solid Illusions of the Modern Road Poem. William Carlos Williams’s “Spring and All” and Rosmarie Waldrop’s “The Road is Everywhere or Stop This Body” in: Grzegorz Moroz & Jolanta Sztachelska (red.), *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 39-48.

ANDRIST, Patrick, ‘Toward a definition of paratexts and paratextuality. The case of ancient Greek manuscripts’, in: Liv Ingeborg Lied & Marilena Maniaci (red.), *Bible as Notepad. Tracing Annotations and Annotation Practices in Late Antique and Medieval Biblical Manuscripts.* Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018, pp. 130-150.

ANGUISSOLA, Alberto Beretta, *Ombres de l’utopie. Essais sur les voyages imaginaires du XVIe au XVIIIe siècle.* Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011.

ANTOINE, Philippe & Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2001.

ANTOINE, Philippe, ‘Préface’, in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 5-8.

ANTOINE, Philippe, ‘Une littérature légèrement fictive’, in: *Viatica* 7, 2020, http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1287.

ANTUSCH, Samantha, CUSTERS, Ruud, Hans MARIEN & Henk AERTS, ‘Intentional action and limitation of personal autonomy. Do restrictions of action selection decrease the sense of agency?’, in: *Consciousness and Cognition* 88, 2021, 1-13.

ARCHIBALD, Elizabeth, ‘Ancient Romance’, in: Corinne Saunders (red.), *A Companion to Romance. From Classical to Contemporary*. Oxford/ Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004, pp. 10-25.

ARDILA, J.A. Garrido (red.), *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque.* Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ARDILA, J.A. Garrido, ‘Origins and definition of the picaresque genre’, in: J.A. Garrido Ardila (red.), *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque.* Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 1-23.

ARIOLI, Emanuele, ‘A Medieval Robinsonade: *Segurant or the Knight of the Dragon*’, in: Emmanuelle Peraldo (red.), *300 Years of Robinsonades*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 31-41.

ARTHUR, Paul Longly, *Virtual Voyages. Travel Writing and the Antipodes 1605-1837*. London/ New York/ Delhi: Anthem Press, 2010.

ATKINSON, Geoffroy, *The Extraordinary Voyage in French Literature before 1700*. New York: Colombia University Press, 1920.

ATKINSON, Geoffroy, *The Extraordinary Voyage in French Literature from 1700-1720*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1922.
ATKINSON, Geoffroy, *Le nouveaux horizons de la renaissance française*. Paris: Librairie E. Droz, 1935.
AUERBACH, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2015[11] [1946].
BADESCU, Sanda (red.), *From One Shore to Another. Reflections on the Symbolism of the Bridge*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich, 'Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics', in: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin* (editie door Michael Holquist; vert. door Caryl Emerson & Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, 1981 [1937/1938], pp. 84-258.
BAKKER, Jan-Hendrik, 'Met de dood in de schoenen op Java', in: *Haagsche Courant*, 29-3-1991.
BAKX, H.W., e.a. (red.), *De denkbeeldige reis.* Themanummer *Raster 41.* Amsterdam: De Bezige Bij, 1988.
BAKX, H.W. e.a. 'Bij Raster 41', in: *Raster* 41, 1988, pp. 7.
BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto e.a.: University of Toronto Press, 2017[4] [1985].
BAREIS, J. Alexander, 'The Role of Fictionality in Narrative Theory', in: Lars-Åke Skalin (red.), *Narrativity, Fictionality, and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*. Örebro: Örebro University Library, 2008, pp. 153-173.
BAREND-VAN HAEFTEN, Marijke, 'Van scheepsjournaal tot reisverhaal: een kennismaking met zeventiende-eeuwse reisteksten', in: *Literatuur* 7, 1990, pp. 222-228. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/bare005sche01_01/.
BARTSCH, Christoph, 'Escape into Alternative Worlds and Time(s) in Jack London's *The Star Rover*', in: Alice Bell & Marie-Laure Ryan (red.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2019, pp. 179-200.
BAUER, Mary L, 'Gaps and Barriers. Division and Revelation in Michel Butor's *La Modification*', in: *European Academic Research* 3 (2), 2015, pp. 1378-1395.
BAX, Sander, *De literatuur draait door. De schrijver in het mediatijdperk*. Amsterdam: Prometheus, 2019.
BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
BÉDARD-GOULET, Sara, '*Carte Blanche* to Travel Narrative. Philippe Vasset's *Un livre blanc*', in: *Journeys. The International Journey of Travel and Travel Writing* 22 (1), 2021, pp. 39-55.
BEHR, Hans-Joachim, *Herzog Ernst. Eine Übersicht über die verschiedenen Textfassungen und deren Überlieferung*. Göppine: Kümmerle, 1979.
BEILEEN, Julia & Barbara SCHAFF, 'Intertextual Travel Writing', in: Barbara Schaff (red.), *Handbook of British Travel Writing*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2020, pp. 113-123.
BEJCZY, István, 'Between Mandeville and Columbus. *Tvoyage* by Joos van Ghistele', in: Zweder von Martels (red.), *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden e.a.: E.J. Brill, 1994, pp. 85-93.
BEL, Jacqueline, 'Receptie-onderzoek en literatuur-geschiedenis. De Indische roman als broeierige vrijplaats van de Nederlandse literatuur', in: *Indische Letteren* 7 (4), 1992, pp. 195-203. Beschikbaar in de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_ind004199201_01/_ind004199201_01_0029.php.
BEL, Jacqueline, 'Racist or anti-colonial? A comparison of The hidden force by Louis Couperus and Heart of Darkness by Joseph Conrad', in: Ton J. Broos, Margriet B. Lacy & T.F. Shannon (red.), *The Low Countries: Crossroads of Cultures*. Munster: Nodus Publikationen, 2006, pp. 165-175.

BEL, Jacqueline, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam: Bert Bakker, 2015.
BELLER, Manfred & Joep LEERSSEN (red.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2007.
BERCHET, Jean-Claude, 'Un voyage vers soi', in: *Poétique* 53, 1983, pp. 91-108.
BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1922.
BERNAERTS, Lars, 'Ivo Michiels. Orchis militaris', in: Ton Anbeek, Jaap Goedegebuure & Bart Vervaeck (red.), *Lexicon van literaire werken* 87, 2010. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01_01/lvlw00412.php.
BERNAERTS, Lars, 'The blind tour. Spatial abstraction in experimental fiction', in: John Douthwaite, Daniela Francesca Virdis & Elisabetta Zurru, *The Stylistics of Landscapes, the Landscapes of Stylistics*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2017, pp. 61-79.
BERNAERTS, Lars, e.a. (red.), 'Avonturenroman', in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2012a-heden, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00743.php.
BERNAERTS, Lars, e.a. (red.), 'Congoroman', in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2012b-heden, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_05540.php.
BERNAERTS, Lars, e.a. (red.), 'Disclaimer', in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2012c-heden, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04880.php.
BERNAERTS, Lars, e.a. (red.), 'Reisverhaal', in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2012d-heden, www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02708.php.
BERNAERTS, Lars, e.a. (red.), 'Vatersuche-motief', in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2012e-heden, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02176.php.
BERNAERTS, Lars, e.a. (red.), 'Queeste', in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2012f-heden, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02703.php.
BERTHIER, Patrick, 'Le roman d'un voyageur en Espagne. *Militona* de Théophile Gautier (1847)', in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 133-142.
BESAMUSCA, Bart & Frank BRANDSMA (red.), *De kunst van het zoeken. Studies over 'avontuur' en 'queeste' in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam/ Münster: Stichting Neerlandistiek VU/ Nodus Publikationen, 1996.
BIEBER, Ada, GREIF, Stefan & Günter HELMES (red.), *Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neuman, 2009.
BIGGS, Thomas & Jessica BLUM (red.), *The Epic Journey in Greek and Roman Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
BIRTH, Dúnlaith, 'Travel Writing and Gender', in: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016, pp. 35-45.
BLAER, Madelene, 'Reimagining Emulative Journeys: From Classical Texts to Contemporary Travel Writing in the Digital Age', in: Ian Jenkins & Katrín Anna Lund (red.), *Literary Tourism. Theories, Practice and Case Studies*. Boston/ Oxfordshire: Cabi, 2019, pp. 73-81.
BLANTON, Casey, *Travel Writing. The Self and the World*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1997.
BLOM, Frans R.E., *Pennen in beweging. Reizen in de Nederlandse literatuur*. Bert van Selm-lezing 23 (Stichting Neerlandistiek Leiden), 2014. Beschikbaar via: www.hum.leidenuniv.nl/bert-vanselm-lezing/nieuws/23e-lezing.html.
BLONDEL, Madeleine, 'Images de l'homme volant dans les récits de voyages imaginaires des deux côtés de la Manche au XVIIIe siècle', in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de*

voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 32-42.
BODDY, Kasia, 'The European Journey in Postwar American Fiction and Film', in: Ján Elsner & Joan-Pau Rubiés (red.), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999, pp. 232-251.
BOELHOWER, William Q., 'The Immigrant Novel as Genre', in: *MELUS* 8 (1), 1981, pp. 3-13.
BOGERS, Koen & Patrick WYMEERSCH, 'Gerard Walschap en de Vlaamse koloniale roman', in: *Literatuur* 3, 1986, pp. 136-143.
BOOKER, M. Keith & Anne-Marie THOMAS, *The Science Fiction Handbook*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
BORGOMANO, Madeleine, 'Le Clézio ou le voyage dans tous les états', in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 183-190.
BORM, Jan, 'Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology', in: Glenn Hooper & Tim Youngs (red.), *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate, 2004, pp. 13-26.
BORM, Jan, '*Remembrance of Journeys Past.* Nostalgia, Melancholy and the Duty of Memory in Contemporary British Travel Books', in: Regina Rudaïtyte (red.), *History, Memory and Nostalgia in Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018, pp. 1-13.
BOSTOEN, Karel, e.a., *Bontekoe. De schipper, het journaal, de scheepsjongens*. Amsterdam/ Zutphen: Nederlands Scheepvaartmuseum/ Walburg Pers, 1996. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/bost002bont01_01/index.php.
BOSTOEN, Karel, 'Held in een bloedstollend drama', in: Karel Bostoen e.a., *Bontekoe. De schipper, het journaal, de scheepsjongens*. Amsterdam/ Zutphen: Nederlands Scheepvaartmuseum/ Walburg Pers, 1996. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/bost002bont01_01/bost002bont01_01_0004.php
BOSTOEN, Karel, e.a., *Verhalen over verre landen. Reizen op papier 1600-1800.* Tekst in Context 5, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
BOUDEWIJN, Petra, 'Een enorme strook mestizo in het midden? De (on)mogelijkheid van Indische identiteit in postkoloniale romans', in: *Werkwinkel* 11 (1), 2016, pp. 47-71.
BOUSSET, Sigrid, 'Kruistocht der jongelingen', in: *Meer dan ik mij herinner. Gesprekken met Ivo Michiels.* Amsterdam: De Bezige Bij, 2011, pp. 47-57.
BOYM, Svetlana, 'Ruins of the Avant-Garde. From Taitlin's Tower to Paper Architecture', in: Julia Hell & Andreas Schönle (red.), *Ruins of Modernity*. Durham/ London: Duke University Press, 2010, pp. 58-85.
BRANDSMA, Frank, 'Inleidende studie: De entrelacement-vertelwijze in de *Lanceloet*', in: *Lanceloet. De Middelnederlandse vertaling van de Lancelot en prose overgeleverd in de Lancelotcompilatie. Pars 3.* Assen/ Maastricht: Van Gorcum, 1992, pp. 1-204. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_lan002lanc03_01/_lan002lanc03_01_0002.php.
BRANDSMA, Frank, 'Avonturen: de quintessens van de queeste', in: Bart Besamusca & Frank Brandsma (red.), *De kunst van het zoeken. Studies over 'avontuur' en 'queeste' in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam/ Münster: Stichting Neerlandistiek VU/ Nodus Publikationen, 1996, pp. 9-47.
BRANDT, Stefan L., 'The City as Liminal Space. Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema', in: *Amerikastudien/American Studies* 54 (4), 2009, pp. 553-581.
BRÉE, Germaine, 'The Ambiguous Voyage: Mode or Genre', in: *Genre* 1 (2), 1968, pp. 87-96.
BREMS, Hugo, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur (1945-2005).* Amsterdam: Bert Bakker, 2013 [2006].

BREZINA, Timothy, ‘Freedom of Action, Freedom of Choice, and Desistance from Crime. Pitfalls and Opportunities in the Study of Human Agency’, in: *Journal of Developmental and Life-Course Criminology* 6, 2020, pp. 224-244.
BROOS, Ton J., ‘Robinson Crusoe and the Low Countries’, in: *Dutch Crossing* 23, 1984, pp. 32-45.
BROOS, Ton J., ‘Desert Island Dutch. Imaginary Voyages, Adventures and Robinsonades in the Low Countries’, in: *The Low Countries* 2, 1994-1995, pp. 139-147.
BROOS, Ton J., KINGMA, Jelle, & Anton BOSSERS (red.), *Robinson Crusoe in the Old and New Worlds*. Den Haag: Stichting Bibliographica Neerlandica, 1992.
BROSSEAU, Marc, ‘In, of, out, with, and through. New perspectives in literary geography’, in: Robert T. Tally jr. (red.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*. London/ New York: Routledge, 2017, pp. 9-27.
BRUCKNER, Matilda Tomaryn, ‘The shape of romance in medieval France‘, in: Robert L. Krueger (red.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 13-28.
BRUCKNER, René Thoreau, ‘“Why did you have to turn on the machine?” The Spirals of Time-Travel Romance’, in: *Cinema Journal* 54 (2), 2015, pp. 1-23.
BRUNEL, Pierre, ‘Préface’, in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 7-13.
BRUNNER, Horst, *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.
BRUSBERG-KIERMEIER, Stefani, ‘Charlotte Brontës *Jane Eyre*: Stationen der Reise einer tabengrauen Heldin’, in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff & Toni Tholen (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheimer: Hildesheimer Universitätsschriften (28), 2013, pp. 51-71.
BUIJNSTERS, Piet J., *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw*. Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing, 1969. Beschikbaar via: https://www.dbnl.org/tekst/buij001imag01_01/buij001imag01_01_0001.php.
BUIJNSTERS, Piet J., ‘Inleiding’, in: Hendrik Smeeks, *Beschrijvinge van het magtig Koninkryk Krinke Kesmes* (editie door Piet J. Buijnsters). Zutphen: W.J. Thieme & Cie, 1976, pp. 5-58. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/smee001besc01_01/index.php.
BURROUGHS, Robert, ‘Travel Writing and Rivers’, in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 330-344.
BURTON, Stacy, *Travel Narrative and the Ends of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
BUTOR, Michel, ‘L’espace du roman’, in: *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969, pp. 48-58.
BUTOR, Michel, ‘Le voyage et l’écriture’, in: *Romantisme* 4, 1972, pp. 4-19.
BUZARD, James, *The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to ‘Culture’, 1800-1918*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1993.
CALARESU, Melissa, ‘Looking for Virgil’s Tomb. The End of the Grand Tour and the Cosmopolitan Ideal in Europe’, in: Jás Elsner & Joan-Pau Rubiés (red.), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999, pp. 138-161.
CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2004 [1949].
CAMPBELL, Mary Baine, ‘Impossible Voyages. Seventeenth-Century Space Travel and the Impulse of Ethnology’, in: *Literature & History* 6 (2), 1997, pp. 1-17.
CAMPBELL, Matthew, LABBE, Jacqueline M. & Sally SHUTTLEWORTH, ‘Introduction’, in: Matthew Campbell, Jacqueline M. Labbe & Sally Shuttleworth (red.), *Memory and Memorials. From the French Revolution to World War One*. London/ New York: Routledge, 2017 [2000].

CAPOFERRO, Riccardo, *Empirical Wonder. Historicizing the Fantastic, 1660-1760*. Bern e.a.: Peter Lang, 2010.
CARRARD, Philippe, 'Mapped stories. Cartography, history, and the representation of time in space', in : *Frontiers of Narrative Studies* 4 (2), 2018, pp. 263-276.
CASTLES, Stephen, DE HAAS, Hein & Mark J. MILLER, *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan, 2014 [1993].
CHAMBERS, Iain, *Migrancy, Culture, Identity.* London/ New York: Routledge, 1994.
CHARDIN, Philippe, *Roman de formation, Roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris: Kimé, 2007.
CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1978.
CHO, Yong-Hyun, WANG, Youcheng & Daniel R. FESENMAIER, 'Searching for Experiences', in: *Journal of Travel & Tourism Marketing* 12 (4), 2002, pp. 1-17.
CHUPEAU, Jacques, 'Les récits de voyages aux lisières du roman', in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 77 (3/4), 1977, pp. 536-553.
COHEN, Erik, 'The Tourist Guide. The Origins, Structure and Dynamics of a Role', in: *Annals of Tourism Research* 12 (1), 1985, pp. 5-29.
COHEN, Ralph, 'History and Genre', in: *New Literary History* 17 (2), 1096, pp. 203-218.
COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
COHN, Dorrit, *The Distinction of Fiction*. Baltimore/ London: The John Hopkins University Press, 1999.
COLLINS, John J., 'The Genre Apocalypse Reconsidered', in: *ZAC* 20 (1), 2016, pp. 21-40.
COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*. Paris: Éditions Corti, 2014.
COOKE, Simon, *Travellers' Tales of Wonder. Chatwin, Naipaul, Sebald*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
COOKE, Simon, 'Inner Journeys. Travel Writing as Life Writing', in: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016, pp. 15-24.
COOPER, Helen, *The English Romance in Time. Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
CORNELIUS, Paul, *Languages in seventeenth- and early eighteenth-century imaginary voyages.* Genève: Droz, 1965.
COSGROVE, Denis, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore/ London: The John Hopkins University Press, 2001.
COURT, Elsa, ' "Stationary Trivialities": Contrasting Representations of the American Motel in Vladimir Nabokov and Jack Kerouac', in: Marian Aguiar, Charlotte Mathieson & Lynne Pearce (red.), *Mobilities, Literature, Culture.* Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 65-86.
COVERLEY, Merlin, *Psychogeography.* Harpenden: Pocket Essentials, 2006.
COVERLEY, Merlin, 'Shipwrecked: *Crusoe* and the Imaginary Voyage', in: *Utopia*. Ebook. Harpenden: Oldcastle Boos, 2010.
CRAIG, Patricia, 'Introduction', in: Patricia Craig (red.), *The Oxford Book of Travel Stories*. Oxford : Oxford University Press, 2002 [1996], pp. ix-xvi.
CRLV, 'Le Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages', in: *CRLV.org*, s.d., https://www.crlv.org/centre-recherche-litterature-voyages-crlv.
CROCE, Benedetto, *Estetica. come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. 1922^5 [1902].
CRONK, Nicholas, 'The Voltairean Genre of the *Conte Philosophique*: Does it Exist?', in: *Nottingham French Issues* 48 (3), 2009, pp. 61-73.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly & John COFFEY, ‘Why do we travel? A positive psychological model for travel motivation’, in: Sebastian Filep, Jennifer Laing & Mihaly Csikszentmihalyi (red.), *Positive Tourism*. London/ New York: Routledge, 2017, pp. 122-132.
CURRIE, Gregory, *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
DAKKAK, Nour, ‘Mobility, Attentiveness and Sympathy in E.M. Forster’s *Howards End*’, in: Marian Aguiar, Charlotte Mathieson & Lynne Pearce (red.), *Mobilities, Literature, Culture.* Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 115-137.
DALNEKOFF, Donna Isaacs, ‘A Familiar Stranger. The Outsider of Eighteenth Century Satire’, in: *Neophilologus* 57 (2), 1973, pp. 121-134.
DANIEL, Glyn Edmund, ‘Archeology’, in: *Encyclopedia Brittanica*, 2021, https://www.britannica.com/science/archaeology/.
DAS, Nandini & Tim YOUNGS (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
DAS, Nandini & Tim YOUNGS, ‘Introduction’, in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 1-32.
DAUTZENBERG, J.A., ‘Science fiction en literatuurwetenschap: geschiedenis, problemen, bibliografie’, in: *Forum der Letteren* 21, 1980, pp. 1-27.
DAUTZENBERG, J.A., ‘Heelal, tijd/ruimte en elders. Het reisverhaal in de toekomstliteratuur’, in: *Raster* 41, 1988, pp. 88-99.
DAUTZENBERG, J.A., ‘De zijkamer van de literatuur’, in: *Bzzlletin* 24 (226-227), 1994, pp. 3-10.
DAVENPORT, Tony, *Medieval Narrative. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
DAWSON, Paul, ‘Ten Theses against Fictionality’, in: *Narrative* 23 (1), 2015, pp. 74-100.
DE BOTTON, Alain, *De kunst van het reizen* (vert. door Jelle Noorman). Amsterdam: Atlas Contact, 2018 [2002].
DE BRUYN, Frans, ‘Genre criticism’, in: Irena Makarik (red.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. University of Toronto Press, 1993, pp. 79-85.
DE CERTEAU, Michel, *L’invention du quotidien (Arts de Faire 1).* Paris: Union générale d'éditions, 1980.
DE GEEST, Dirk & Hendrik VAN GORP, ‘Literary genres from a systemic functionalist perspective’, in: *Reconceptions of genre.* Themanummer *European journal of English studies* 3 (1), 1999, pp. 33-50.
DE HAAN, Max, ‘Brandaan, waarheen, waartoe?’, in: Anton Daniël Leeman e.a. (red.), *Literaire reizen*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1979 pp. 26-38.
DE LANGE, Albert, ‘Plagiaat van Adriaan van Dis?’, in: *Parool*, 20-8-1992.
DE MUL, Sarah, *Colonial Memory. Contemporary Women’s Travel Writing in Britain and the Netherlands*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
DE WACHTER, Lieve, ‘Twee fasen in de avonturen van Heinric en Echites in de *Roman van Heinric en Margriete van Limborg*’, in: Bart Besamusca & Frank Brandsma (red.), *De kunst van het zoeken. Studies over ‘avontuur’ en ‘queeste’ in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam/ Münsters: Stichting Neerlandistiek VU/ Nodus Publikationen, 1996, pp. 131-141
DE WISPELAERE, Paul, ‘Aspecten van de psychologie, het bewustzijn en de taal in de nieuwe roman’, in: Bart Vervaeck (red.), *Paul de Wispelaere. De moderne roman*. Gent: Academia Press, 2011, pp. 25-34.
DEGENAAR, Marjolein & Gert-Jan LOKHORST, ‘Het toekomend jaar 3000: de eerste Nederlandse uchronie’, in: G. Groot, H. Oosterling, & A. W. Prins (red.), *Van agora tot markt: Acta van de 18de Nederlands-Vlaamse filosofiedag*. Rotterdam: Erasmus Universiteit Rotterdam, 1996, pp. 299-303.
DEGRAFF, Andrew, *Plotted. A Literary Atlas*. San Francisco: Pulp, 2015.

DEKKER, Rudolf M., ‘Van “grand tour” tot treur- en sukkelreis. Nederlandse reisverslagen van de 16e to begin 19e eeuw’, in: *Opossum. Tijdschrift voor Historische en Kunstwetenschappen* 4, 1994, pp. 8-25.
DEMEYER, Hans, ‘De lichamelijke ervaring van de werkelijkheid. *De bevrijding van het lichaam* bij Daniël Robberechts’, in: *Neerlandica Wratislaviensia* 20, 2011, pp. 159-172.
DEMEYER, Hans & Sven VITSE, ‘De affectieve dominant. Een ideologiekritische lezing van recent Nederlandstalig proza’, in: *TNTL* 134 (3), 2018.
DEMEYER, Hans & Sven VITSE, *Affectieve crisis, literair herstel.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
DEN TOONDER, Jeanette & Annique GARNIER, ‘Migrantenliteratuur in Frankrijk. Van transnationale naar transculturele identiteit’, in: *Vooys* 34 (1-2), 2016, pp. 76-85.
DENNERLEIN, Katrin, *Narratologie des Raumes*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2009.
DEPKAT, Volker, ‘Facts and Fiction’, in: Martina Wagner-Egelhaaf (red.), *Handbook of Autobiography/ Autofiction. Volume 1: Theory and Concepts.* Berlin/ Boston: De Gruyter, 2019.
DICKHAUT, Kirsten, ‘Bibliotheken als Räume der Wissensbewegung. Zu Flauberts Poetik der Ordnung als Begründung ihrer Unzulänglichkeit in *Bouvard et Pécuchet*’, in: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp. 233-254.
DIETZ, Bettina, *Utopien als mögliche Welten. Voyages imaginaires der französischen Frühaufklärung 1650-1720*. Mainz: Philipp von Zabern, 2002.
DOBOZY, Tamas ‘Returning to Places of No Return in Stuart Dybek’s Short Stories’, in: Maria Antònia Oliver-Rotger (red.), *Identity, Diaspora and Return in American Literature*. New York/ London: Routledge, 2015, pp. 189-206.
DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore/ London: John Hopkins University Press, 1998.
DOLEŽEL, Lubomír, *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010.
DONKERS, Jan, *Reisverhalen schrijven*. Amsterdam: Atlas Contact, 2008. E-book.
DOOB, Penelope Reed, *The Idea of the Labyrint. From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1990.
DÖRING, Jörg & Tristan THIELMANN (red.), *Spatial Turn. Der Raumparadima in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.
DOWDEN, Bradley, ‘Time’, in: James Fieser & Bradley Dowden (gen. red.), *Internet Encyclopedia of Philosophy.* 2001, https://iep.utm.edu/time/.
DRAAISMA, Douwe, ‘De onsterfelijke geest van Margaret Middleton’, in: Bart Vervaeck & Ad Zuiderent (red.), *Gerrit Krol: werken op het snijpunt*. Amsterdam: Rozenberg, 2007, pp. 73-78.
DROST, H.J., ‘Dat is Biak...’, in: *Leeuwarder Courant*, 19-10-1948.
DUBOIS, Philippe, ‘Le voyage et le livre’, in: Christiane Jacob & Frank Lestringant (red.), *Arts et légendes d’espaces*. *Figures du voyage et rhétoriques du monde*. Paris: Presses de l’école normale supérieure, 1981, pp. 149-201.
DUBOIS, Jacques & Lise Gauvain (red.), R*obinson, la robinsonnade et le monde des choses*. Themanummer *Études Françaises* 35 (1), 1999.
DUFF, David. ‘Introduction’, in: David Duff (red.), *Modern Genre Theory.* London/ New York: Routledge, 2014 [2000], pp. 1-24.
DUMESTE, Marie-Hélène, *Le conte philosophique voltairien. 20 sujets entièrement traités à partir de Candide, L’Ingénu, Micromégas, Zadig.* Paris: Hatier, 1995.
DUNN-LARDEAU, Brenda, *Le voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne*. Grenoble : ELLUG, 2009.

DUPEYRON-LAFAY, Françoise, ‘The Posterity of Henry Neville’s *The Isle of Pines* (1669), the Restoration Matrix of Robinsonades and Island Narratives’, in: Emmanuelle Peraldo (red.), *300 Years of Robinsonades*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 16-30.
DURAND, Bétrice, ‘Ibn Tufayl’s *Hayy* and Defoe’s *Robinson*: A Complex Filiation’, in: Emmanuelle Peraldo (red.), *300 Years of Robinsonades*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 42-56.
DURANTE, Erica, *Air Travel Fiction and Film. Cloud People*. Cham: Springer, 2020.
ECO, Umberto, *The Role of the Reader*. *Explorations in the Semiotics of Texts.* Bloomington: Indiana University Press, 1984 [1979].
EDWARDS, Penny, ‘Archival detours. Sourching colonial history’, in: Kirsty Reid & Fiona Paisley (red.), *Sources and Methods in Histories of Colonialism. Approaching the Imperial Archive*. London/New York: Routledge, 2017, pp. 32-46.
EDWARDS, Justin D. & Rune GRAULUND (red.), *Postcolonial Travel Writing. Critical Explorations*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
EHLEN, Oliver, *Leitbilder und romanhafte Züge in aporkyfphen Evangelientexten. Untersuchungen zur Motivik und Erzählstruktur (anhand des Protevangelium Jacobi und der Acta Pilati Graec. B)*. Stuttgart: Frank Steiner Verlag, 2004.
ELSNER, Ján & Joan-Pau RUBIÉS (red.), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999.
ELSNER, Ján & Joan-Pau RUBIÉS, ‘Introduction’, in: Ján Elsner & Joan-Pau Rubiés (red.), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999, pp. 1-56.
EMMOTT, Catherine, ‘Immersed in imagined landscapes. Contextual frames and metalepsis in representing virtual travel in Elspeth Davie’s “A map of the world”’, in: John Douthwaite, Daniela Francesca Virdis & Elisabette Zurru (red.), *The Stylistics of Landscapes, the Landscapes of Stylistics*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2017, pp. 45-60.
ENEVOLD, Jessica, ‘Men and women on the move. Dramas on the Road’, in: *European Journal of Cultural Studies* 3 (3), 2000, pp. 403-420.
EPPINGER, Alexandra, ‘*Exemplum virtutis* for Christian Emperors: the Role of Herakles/Hercules in Late Antique Imperial Representation’, in: Arlene L. Allan, Eva Anagnostou-Laoutides & Emma Stafford (red.), *Herakles Inside and Outside the Church*. F*rom the first Apologists to the end of the Quattrocento*. Leiden: Brill, 2020, pp. 73-93.
ETTE, Ottmar, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001.
ETTE, Ottmar, ‘Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse. Transarealer Raum und literarische Bewegungen zwischen den Wendekreisen’, in: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp. 139-165.
EWERS, Chris, ‘Genre in Transit. Agatha Christie, Trains and the Whodunit’, in: *Journal of Narrative Theory* 46 (1), 2016, pp. 97-120.
FARA, Patricia, ‘Hidden depths. Halley, hell and other people’, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 38, 2007, pp. 570-583.
FAUSETT, David, *Writing the New World. Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land*. New York: Syracuse University Press, 1993.
FAUSETT, David, ‘Hendrik Smeeks’s *Krinke Kesmes*: A Crossing of Ideas in 1708’, in: *Dutch Crossing. A Journal of Low Countries Studies* 18 (1), 1994, pp. 65-88.
FAUSETT, David, ‘Tall Ships, Tall Stories. Travel Liars and the Case of *Krinke Kesmes*’, in: *Dutch Crossing. A Journal of Low Countries Studies* 19 (1), 1995a, pp. 58-70.
FAUSETT, David, *Images of the Antipodes in the Eighteenth Century. A Study in Stereotyping*. Amsterdam: Rodopi, 1995b.

FAUSETT, David, ‘Imaginary Voyages’, in: John B. Hattendorf (red.), *The Oxford Encyclopedia of Maritime History*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 182-185.
FENOULHET, Jane, ‘Time Travel in the Forbidden Realm. J.J. Slauerhoff’s “Het verboden rijk” Viewed as a Modernist Novel’, in: *The Modern Language Review* 96 (1), 2001, pp. 116-129.
FENOULHET, Jane, *Nomadic Literature. Cees Nooteboom and his Writing.* Oxford/ Bern/ Berlin: Peter Lang, 2013.
FINK-JENSEN, Jonathan, ‘Book Titles per Capita’, in: *Our World in Data*, 2017 [2015], https://ourworldindata.org/books (https://hdl.handle.net/10622/AOQMAZ).
FISHER, Carl, ‘Innovation and Imitation in the Eighteenth-Century Robinsonade’, in: John Richetti (red.), *The Cambridge Companion to “Robinson Crusoe”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 99-111.
FORSDICK, Charles, ‘Travel Writing, Disability, Blindness. Venturing Beyond Visual Geographies’, in: Julia Kuehn & Paul Smethurst (red.), *New Directions in Travel Writing Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 113-128.
FORSDICK, Charles, ‘Vertical Travel’, in: Alasdair Pettinger & Tim Youngs (red.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2020, pp. 99-112.
FORTUIN, Arjen, ‘Goed geschreven non-fictie’, in: *De Revisor* 35 (2/3), 2008, pp. 59-64. Beschikbaar via: https://www.dbnl.org/tekst/_rev002200801_01/_rev002200801_01_0027.php.
FOUGÈRE, Éric, *Les Voyages et l’Ancrage. Représentation de l’espace insulaire à l’Age classique et aux Lumières (1615-1797).* Paris: L’Harmattan, 1995.
FOULKE, Robert, *The Sea Voyage Narrative*. New York/ London: Routledge, 2002 [1997].
FRANK, Michael C., ‘Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin’, in: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp. 53-80.
FRANK-VAN WESTRIENEN, Anna, *De groote tour. Tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, 1983. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/fran014groo01_01/index.php.
FREE, William & Janelle BALNICKE (dir.), *The Hero’s Journey: A Biographical Portrait*. Film (documentaire). 1987.
FRESCO, Louise O., ‘Het onvermogen om indrukken tot een geheel te maken. Nederlandse reisliteratuur vandaag’, in: *Maatstaf* 39, 1991, pp. 41-47.
FROW, John, *Genre*. London/ New York: Routledge, 2006.
FROW, John, ‘“Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need”: Genre Theory Today’, in: *Remapping Genre.* Themanummer *PMLA* 122 (5), 2007, pp. 1626-1634.
FRY, A.J., ‘Journey to the End of the Soul: A Reading of *The Pilgrim’s Progress*’, in: Anton Daniël Leeman e.a. (red.), *Literaire reizen*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1979 pp. 39-51.
FRYE, Northrop, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1976.
FRYE, Northrop, ‘The Journey as Metaphor’, in: *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976-1991* (editie door Joseph Adamson & Jean Wilson). Toronto: University of Toronto Press, 2005 [1985], pp. 408-422.
FUCHS, Irina, ‘Literarische Reisen ins Weltall. Der historische Raumfahrtroman’, in: Michaela Holdenried, Alexander Honold & Stefan Hermes (red.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Smidt Verlag, 2017, pp. 593-606.
FÜLOP, Erika (red.), *Fictionality, Factuality, and Reflexivity Across Discourses and Media*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2021.
FÜLOP, Erika, ‘Introduction’, in: Erika Fülop, *Fictionality, Factuality, and Reflexivity Across Discourses and Media*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2021, pp. 1-14.

FURUI, Yoshiaki, ‘Lonely Individualism in *Moby-Dick*’, in: *Criticism* 62 (4), 2020, pp. 599-623.
FUSSELL, Paul, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. New York: Oxford University Press, 1980.
GALLAGHER, Catherine, ‘The Rise of Fictionality’, in: Franco Moretti (red.), *The Novel (vol. 1)*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2006, pp. 336-363
GANSER, Alexandra, PÜHRINGER Julia & Markus RHEINDORF, ‘Bakhtin’s Chronotope on the Road. Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s’, in: *Facta Universitatis. Linguistics and Literature* 4 (1), 2006, pp. 1-17.
GANSER, Alexandra, *Roads of Her Own. Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
GARDINER, Eileen, (red.), *Visions of Heaven & Hell Before Dante*. New York: Italica Press, 1989.
GARDINER, Eileen, ‘Introduction’, in: Eileen Gardiner (red.), *Visions of Heaven & Hell Before Dante*. New York: Italica Press, 1989, pp. xi-xxix.
GARNIER, Guillaume, ‘Songes et voyages imaginaires aux XVIIe et XVIIIe siècles’, in: *Annales de Bretagnes et des Pays de l’Ouest* 113-114, 2006, pp. 183-196, https://journals.openedition.org/abpo/552
GELLEREAU, Michèle, *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*. Paris: L’Harmattan, 2005.
GENETTE, Gérard, ‘Discours du récit. Essai de méthode’, in: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, pp. 65-278.
GENETTE, Gérard, *Seuils.* Paris: Seuil, 1987.
GENETTE, Gérard, ‘Fictional Narrative, Factual Narrative’, in: *Poetics Today* 11 (4), 1990, pp. 755-774.
GERITS, Joris, ‘Een “sans-papier” op een trein door Europa’, in: *Ons Erfdeel* 46 (3), p. 458. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_ons003200301_01/_ons003200301_01_0106.php.
GERRIG, Richard J., *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. New Haven & London: Westview Press, 1993.
GHERING, Melina, ‘Das Labyrinth als Chronotopos: Raumtheoretische Überlegungen zu Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*’, in: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp. 319-334.
GICQUEL, Bernard, ‘Montage et symbolique du voyage “Erec et Enide”’, in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 145-151.
GIDION, Heidi, ‘Lou-Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke – ihre Reise nach Russland im Jahre 1900’, in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff & & Toni Tholen (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheimer: Hildesheimer Universitätsschriften (28), 2013, pp. 240-260.
GILLAR, Garry, ‘*A Passage to India* and Postcolonialism’, in: *Empowering Readers. Ten Approaches to Narrative*. Kent Town: Wakefield Press, 2003, pp. 113-127.
GLATZ, Edith, *“Wandern” in poetischen texten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
GLEICK, James, *Time Travel. A History*. New York: Vintage Books, 2016.
GODSLAND, Shelley, ‘The neopicaresque. The picaresque myth in the twentieth-century novel’, in: J.A. Garrido Ardila (red.), *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque.* Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 247-268.
GOHAU, Gabriel, *A History of Geology* (herw. en vert. door Albert V. Carozzi & Marguerite Carozzi). New Brunswick/ London: Rutgers University Press, 1991 [1987].
GOLB, Norman, ‘Monieux’, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 113 (1), 1969, pp. 67-94.
GOLB, Norman, ‘L’ancien cimetière aux Juifs de Monieux’, in: *L’Arche* 265, 1979, pp. 7-9.

GOLB, Norman, ‘Monieux or Muño’, in: *The Oriental Institute*, 2016, https://oi.uchicago.edu/research/individual-scholarship/individual-scholarship-norman-golb.
GOMEL, Elana, *Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination*. London : Continuum, 2010.
GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine & Philippe ANOINE (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2001.
GOODREADS, ‘Imaginary Voyage’, ‘Imaginary Voyages’, ‘Travel Novel’, ‘Travel Novels’, ‘Travel Fiction’, ‘Detective’, ‘Dystopia’, ‘Historical Fiction’, in: *Goodreads Shelves*, https://www.goodreads.com/shelf. Geraadpleegd op 7-4-2022.
GOVE, Philip Babcock, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study, with an Annotated Check List of 215 Imaginary Voyages from 1700 to 1800.* New York: Colombia University Press, 1941.
GRAHAM, Sarah (red.), *The History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
GRAHAM, Sarah, ‘Introduction’, in: Sarah Graham (red.), *The History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019a, pp. 1-9.
GRAHAM, Sarah, ‘The American Bildungsroman’, in: Sarah Graham (red.), *The History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019b, pp. 117-142.
GRALL, Catherine, ‘2666 by Roberto Bolaño: Fiction as an attempt to travel between worlds’, in: Françoise Lavocat & Kai Mikkonen (red.), *From One World to Another. Topics in Transworld Travel.* Themanummer *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum* 40 (2), Cham: Springer, 2013, pp. 475-487.
GRAY, Jeffrey, *Mastery’s End. Travel and Postwar American Poetry*. Athens: University of Georgia Press, 2005.
GREEN, Martin, *Seven Types of Adventure Tale. An Etiology of a Major Genre*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1991.
GREEN, Melanie C. & Timothy C. BROCK, ‘The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives’, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 79 (5), 2000, pp. 701-721.
GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
GREIMAS, Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du textes exercices pratiques.* Paris: Éditions du Seuil, 1976.
GRIMES, Joseph E., *The Thread of Discourse*. Berlin e.a.: Monton Publishers, 1984 [1975].
GRIMES, Joseph E. & Naomi GLOCK, ‘A Saramaccan Narrative Pattern’, in: *Language* 46 (2), 1970, pp. 408-425.
GRISHAKOVA, Marina, ‘Literariness, Fictionality, and the Theory of Possible Worlds’, in: Lars-Åke Skalin (red.), *Narrativity, Fictionality, and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*. Örebro: Örebro University Library, 2008, pp. 57-76.
GRÜTTEMEIER, Ralf, ‘Migrantenliteratuur in de Nederlandse en Duitse letteren’, in: *Neerlandica extra Muros* 39 (3), 2001, pp. 13-25.
GUILLAUME, Isabelle, *Le roman d’aventures depuis* L’île au trésor. Paris: L’Harmattan, 1999.
HAAKMAN, Anton, ‘Naar binnen’, in: *Raster* 41, 1988, pp. 31-41.
HAASSE, Hella, ‘Doodijs en hemelsteen’, in: *Lezen achter de letters*. Amsterdam: Querido, 2000, pp. 153-182. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/haas013dood01_01/haas013dood01_01_0001.php.
HAGE, Ghassan, ‘A not so multi-sited ethnography of a not so imagined community’, in: *Anthropological Theory* 5 (4), 2005, pp. 463-475.
HAHN, Thomas, ‘Gawain and popular chivalric romance in Britain’, in: Robert L. Krueger (red.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 218-234.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*. Paris: Les Presses universitaires de France, 2001 [1950], http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/ memoire_collective.html.
HALLET, Wolfgang & Birgit NEUMANN (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.
HALLET, Wolfgang & Birgit NEUMANN, 'Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung', in: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp. 11-32.
HAMBURGER, Kate, *The Logic of Literature. Second, revised edition* (vert. door Marilynn J. Rose). London/ Bloomington: Indiana University Press, 1973 [1957].
HAMILTON, Paul, 'Future Restoration', in: Sophie Laniel-Musitelli & Céline Sabiron (red.), *Romanticism and Time. Literary Temporalities*. Cambridge: Open Book Publishers, 2021, pp. 3-24.
HANOU, André, 'Verlichte vrijheid. Iets over een denkbeeld in imaginaire reizen', in: André Hanou, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)*. Nijmegen: Vantilt, 2002, pp. 73-94 & 264-267. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/hano001verl01_01/hano001verl01_01_0001.php.
HANOU, André, 'Naar de maan met Kinker in 1938. Een kladbrief en een onbekende imaginaire reis', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 30, 2007, pp. 51-63 & 120-133. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_med009200701_01/ _med009200701_01_0007.php en https://www.dbnl.org/tekst/_med009200701_01/ _med009200701_01_0016.php.
HANSEN, Julie, 'Space, time, and place travel in Walter Kirn's novel *Up in the Air*', in: *Nordic Journal of English Studies* 11 (3), 2012, pp. 18-35.
HARDER, M.A., 'Travel Descriptions in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius', in: Zweder von Martels (red.), *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden e.a.: E.J. Brill, 1994, pp. 16-29.
HARRIGAN, Pat & Noah WARDRIP-FRUIN (red.), *ThirdPerson. Authoring and Exploring Vast Narratives*. Cambridge/ London: The MIT Press, 2004.
HARRINGTON, Charles D., 'Poetry', in: Jennifer Speake (red.), *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia. Volume One: A to F*. London/ New York: Routledge, pp. 970-971.
HART, Maarten 't, 'Maarten Biesheuvel', in: J.M.A. Biesheuvel, *Biesboek*. Amsterdam: Meulenhoff, 1988, 744-752.
HARTMAN, Mel, 'Reisgids voor de Droomwereld. Een bestemming zonder veiligheidsgordels en reisdocumenten', in: *Reis in Dromenland*. Themanummer *Gierik & NVT* 136, 2017, pp. 12-16.
HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992 [1989].
HEIJNE, Bas, 'Een somber zeilrelaas van de Britse schrijver Jonathan Raban in Nederlandse vertaling: Al die verloren Engelanden zijn pure fantasieën.', in : *NRC Handelsblad*, 18-5-1988.
HEINRICHS, Hans-Jürgen, 'Om te bestaan, is reizen voldoende', in: *In het oog van de storm. De wereld van Cees Nooteboom*. Amsterdam/ Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 2006, pp. 30-61.
HENRIKSON, Paula & Christina KULLBERG, 'Introduction: Time, Temporality, and Travel Writing', in: Paula Henrikson & Christina Kullberg (red.), *Time and Temporalities in European Travel Writing*. New York: Routledge, 2021, pp. 1-24.
HENTSCHEL, Tanja, HEILMAN, Madeline E., & Claudia V. PEUS, 'The Multiple Dimensions of Gender Stereotypes. A Current Look at Men's and Women's Characterizations of Others and Themselves', in: *Frontiers in Psychology* 10 (11), 2019, pp. 1-19.

HERMAN, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2002.
HERMAN, David, *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
HERMAN, Luc & Bart VERVAECK, *Handbook of Narrative Analysis*. *Second Edition*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019 [2001].
HERMES, Stefan, 'Die exotische Provinz. Zur Reisemotivik in Wolfgang Hermdorfs *Tschick*', in: Michaela Holdenried, Alexander Honold & Stefan Hermes (red.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Smidt Verlag, 2017, pp. 329-348.
HICKMANN, Maya & Stéphane ROBERT (red.), *Space in Languages. Linguistic Systems and Cognitive Categories*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.
HOFFMANN, Gerhard, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler, 1978.
HOFFMANN, Gerhard, *From Modernism to Postmodernism*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2005.
HOGENBIRK, Marjolein, '*Walewein ende Keye*: hoogmoed ten val gebracht', in: Bart Besamusca & Frank Brandsma (red.), *De kunst van het zoeken. Studies over 'avontuur' en 'queeste' in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam/ Münster: Stichting Neerlandistiek VU/ Nodus Publikationen, 1996, pp. 89-111.
HOLDENRIED, Michaela, HONOLD, Alexander & Stefan HERMES (red.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Smidt Verlag, 2017.
HOLDENRIED, Michaela, HONOLD, Alexander & Stefan HERMES, 'Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung', in: Michaela Holdenried, Alexander Honold & Stefan Hermes (red.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Smidt Verlag, 2017, pp. 9-16.
HOLLAND, Patrick & Graham HUGGAN, *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003 [1998].
HONES, Sheila, 'Literary Geography', in: Douglas Richardson e.a. (red.), *International Encyclopedia of Geography. People, the Earth, Environment and Technology*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2017, pp. 1-6.
HONINGS, Rick & Lotte JENSEN, 'De Byroniaan', in: *Romantici en revolutionairen. Literatuur en schrijverschap in de 18de en 19de eeuw*. Amsterdam: Prometheus, 2019, pp. 187-199.
HOOD, Gwenyth E., *Dante's Dream. A Jungian Psychoanalytical Approach*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2021.
HOOGEWERFF, G.J., 'Een Nederlandsche bron van den Robinson Crusoe', in: *Onze Eeuw* 9 (3), 1909, pp. 360-412. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_onz001190901_01/_onz001190901_01_0066.php.
HOWARD, Christopher A., 'Out of Practice. Foreign Travel as the Productive Disruption of Embodied Knowledge Schemes', in: *Indo-Pacific Journal of Phenomenology* 15 (1), 2015.
HOWARD, Richard, 'Introduction', in: Xavier de Maistre, *Voyage around my room* (vert. door Setphen Sartarelli). New York: New Directions, 1994 [1794], vii-xiv.
HUANG, Wei-Jue, HONGGEN, Xiao & Sha WANG, 'Airports as liminal space', in: *Annals of Tourism Research* 70, 2018, pp. 1-13.
HUBBARD, Lucius Lee, *A Dutch source for Robinson Crusoe.* Ann Arbor: George Wahr, 1921.
HUCK, Christian, 'Travelling Detectives. Twofold Mobility in the Appropriation of Crime Fiction in Interwar German', in: *Transfers* 2 (3), 2012, pp. 120-143.
HÜHN, Peter, 'The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry', in: *Narrative* 22 (2), 2014, pp. 155-168.
HULME, Peter, 'In the Wake of Columbus: Frederick Ober's Ambulant Gloss', in: *Literature and History* 6 (2), 1997, pp. 18-36.
HULME, Peter & Tim YOUNGS (red.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HULME, Peter & Tim YOUNGS, *Talking about Travel Writing. A conversation between Peter Hulme and Tim Youngs.* Issues in English 8. Leicester: The English Association, 2007.
HYNES, Gerard, 'Locations and Borders', in: Mark J.P. Wolf (red.), *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York/ London: Routledge, 2018, pp. 3-10.
IRELAND, Susan, 'Narratives of Return', in: Susan Ireland & Patrice J. Proulx (red.), *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*. London/ Connecticut: Praeger, 2004, pp. 23-47.
JACOBS, Herman '"Ik wilde een paar rare boeken schrijven"', in: *Knack*, 24-06-2009.
JAKOBSON, Roman, 'The Dominant' (vert. door H. Eagle), in: Ladislav Matejka & Kristina Pomorska (red.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Cambridge: MIT Press, 1971 [1935], pp. 82-87.
JAMES, Edward, '*Per ardua ad astra*. Authorial Choice and the Narrative of Interstellar Travel', in: Ján Elsner & Joan-Pau Rubiés (red.), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999, pp. 252-271.
JAMESON, Frederic, 'Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism', in: Malcolm Waters (red.), *Modernity. Critical Concepts (Volume IV: After Modernity*). London/ New York: Routledge, 1999 [1984], pp. 119-160.
JAMESON, Frederic, 'Cognitive Mapping', in: Cary Nelson & Lawrence Grossberg (red.); *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana/ Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 347-357.
JANSSENS, Jozef D., 'De arturistiek: een "wout sonder genade" (vervolg), in: *Spiegel der Letteren* 22 (1), 1980, pp. 47-67. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_spi007198001_01/_spi007198001_01_0005.php.
JAROSZ, Krzysztof, 'Périégèse hypertextuelle d'une contrée réelle. *Voyage en Italie* de Jean Giono', in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 91-98.
JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1970.
JEFFERS, Thomas L., *Apprenticeships. The Bildungsroman from Goethe to Santayana.* New York: Palgrave Macmillan, 2005.
JOSEPH, Michael, 'Liminality', in: Philip Nel & Lissa Paul (red.), *Keywords or Children's Literature*. New York/ London: New York University Press, 2011, pp. 138-141.
JOWITT, Claire, *Voyage Drama and Gender Politics, 1589-1642. Real and imagined worlds.* Manchester/ New York: Manchester University Press, 2003.
JUVAN, Marko, 'From Spatial Turn to GIS-Mapping of Literary Cultures', in: *European Review* 23 (1), 2015, pp. 81-96.
KAASA, Janicke Stensvaag, 'Travel and Fiction', in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 474-487.
KALLA, Irena Barbara & Dirk DE GEEST (red.), *Dichters op reis. Moderne Nederlandstalige poëzie over het buitenland*. Gent: Academia Press, 2018.
KAPLAN, Caren, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement.* Durham/ London: Duke University Press, 2000 [1996].
KAPLAN, Caren, 'Mobility and war: the cosmic view of US "air power"', in: *Environment and planning A: Economy and Space* 38 (2), 2006, pp. 395-407.
KAROUI-ELOUNELLI, Salwa, Le récit de la quête dans le roman américain postmoderne: entre version parodique et stéréotypie. L'exemple de John Barth', in: *Cahiers de Narratologie* 17, 2009, pp. 1-20.

KEGEL, Peter, VAN MAANEN, Nadine & Bram OOSTVEEN, ‘Expeditie *Nooit meer slapen*’, in: *Literatuurmuseum*, s.d., https://literatuurmuseum.nl/verhalen/hermans/expeditie-nooit-meer-slapen.
KEIRSTEAD, Christopher M., ‘Convoluted Paths. Mapping Genre in Contemporary Footsteps Travel Writing’, in: *Genre* 46 (3), 2013, pp. 285-315.
KEIRSTEAD, Christopher M., ‘Travel and Poetry’, in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 442-455.
KEUNEN, Bart, *Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur*. Gent: Academia Press, 2007.
KING, Anthony, ‘The Outsider as Political Leader. The Case of Margaret Thatcher’, in: *British Journal of Political Science* 32 (3), 2002, pp. 435-454.
KINSLEY, Zoë, ‘Travellers and Tourists’, in: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016, pp. 237-245.
KIRCHSTEIN, Daniela, ‘Reisen durch den Krieg. Kriegsliteratur als Ethnographie’, in: Michaela Holdenried, Alexander Honold & Stefan Hermes (red.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Smidt Verlag, 2017, pp. 19-34.
KLEIN, Stanley B., ‘Autonoetic consciousness. Reconsidering the role of episodic memory in future-oriented self-projection’, in: *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 69 (2), 2016, pp. 381-401.
KNUVELDER, Gerard P.M., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 2.* Den Bosch: Malmberg, 1971. Beschikbaar via de DBNL: https://dbnl.org/tekst/knuv001hand02_01/index.php.
KNUVELDER, Gerard P.M., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 3.* Den Bosch: Malmberg, 1973. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/knuv001hand03_01/index.php.
KOCIUBIŃSKA, Edyta, ‘Les étranges voyages du dandy décadent’, in: *Cadernos de Literature Comparada* 30 (6), 2014, pp. 33-49.
KOMRIJ, Gerrit, ‘Het voordeel van stilstaand reizen. Xavier de Maistre: *Voyage autour de ma chambre*’, in: *Verzonken boeken*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1986, pp. 46-52. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/komr001verz01_01/komr001verz01_01_0005.php.
KOPECKA, Anetta, ‘The semantic structure of motion salient? Explorations in linguistic typology’, in: Maya Hickmann & Stéphane Robert (red.), *Space in Languages. Linguistic Systems and Cognitive Categories*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006, pp. 83-102.
KORTE, Barbara, *Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
KORTE, Barbara, *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations* (vert. door Catherine Matthias). Basingstoke/ New York: Palgrave, 2000 [1996].
KRALKOWSKA-GĄTKOWSKA, Krystyna, ‘A Honeymoon as an Educational Journey in *The Polaniecki Family* by Henryk Sienkiewicz and *A Life* by Guy de Maupassant’, in: Grzegorz Moroz & Jolanta Sztachelska (red.), *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 133-145.
KREITNER, Richard (tekst) & Steven MELENDEZ (ill.), ‘The Obsessively Detailed Map of American Literature’s Most Epic Road Trips’, in: *Atlas Obscura*, 2019 [2015], https://www.atlasobscura.com/articles/the-obsessively-detailed-map-of-american-literatures-most-epic-road-trips.
KREITNER, Richard, *Booked. A Traveler's Guide to Literary Locations Around the World*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2019.

KROL, Ellen & Nienke VAN DE WAAL (red.), *Praagse Perspectieven 1. Handelingen van het colloquium van de sectie Nederlands van de Karelsuniversiteit te Praag*. Praag: Universitaire Pers, 2003.
KRUG, Christian, 'Virtual tourism: the consumption of natural and digital environments', in: Catrin Gersdorf & Sylvia Mayer (red.), *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2006, pp. 249-274.
KUEHN, Julia & Paul SMETHURST (red.), *New Directions in Travel Writing Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
KUHN, Roman, *Wahre Geschichten, freu erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018.
KUMMER, Ernst, 'Reis naar het einde van de nacht', in: Anton Daniël Leeman e.a. (red.), *Literaire reizen*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1979 pp. 66-83.
KUROPKA, Joachim, 'Reise in ein fernes Land. Skandalös – und doch kein Skandal', in: *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica* 13, 2017, pp. 47-60.
LACKEY, Michael, 'Locating and Defining the Bio in Biofiction', in: *a/b: Auto/Biography Studies* 31 (1), 2016 [2015], pp. 3-10.
LAMMERS, Alfons, *Uncle Sam en Jan Salie. Hoe Nederland Amerika Ontdekte*. Amsterdam: Balans, 1989.
LANDAU, Barbara & Ray JACKENDOFF, '"What" and "where" in spatial language and spatial cognition', in: *Behavioral and Brain Sciences* 16 (2), 1993, pp. 217-265.
LANNI, Dominique, *Atlas des contrées rêvées*. Paris: Flammarion/Arthaud, 2015.
LARSON, Lars Erik, 'Free Ways and Straight Roads. The Interstates of Sal Paradise and 1950s America', in: Hilary Holladay & Robert Holton (red.), *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's* On the road. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, pp. 35-59.
LAUER, Gerhard, 'Reizen zum Ich in Gesellschaft. Zur allmähliche Verbürgerlichung der Gattung Reiseliteratur im 19. Jahrhundert', in: Sabine Meine & Rebecca Grotjahn (red.), *"Dahin!..." Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten (Jahrbuch Musik und Gender* 4). Hildesheim: Olms, 2011, pp. 21-31.
LAUTER, Hans, 'Ein frühaugusteisches Emblem in den Porticus Octaviae', in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 87, 1980-1981, pp. 47-55
LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière.* Paris: Éditions du Seuil, 2016.
LAVOCAT, Françoise & Kai MIKKONEN (red.), *From One World to Another. Topics in Transworld Travel.* Themanummer *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum* 40 (2), Cham: Springer, 2013.
LAVOCAT, Françoise, 'Crossing the borders of fiction. Do non-existent objects have bodies?', in: Françoise Lavocat & Kai Mikkonen (red.), *From One World to Another. Topics in Transworld Travel.* Themanummer *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum* 40 (2), Cham: Springer, 2013, pp. 431-448.
LAWRENCE, Karen R., *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1994.
LE GOFF, Jacques, *The Birth of Purgatory* (vert. door Arthur Goldhammer). Aldershot: Scolar Press, 1990 [1984].
LE HUENEN, Roland, 'Qu'est-ce qu'un récit de voyage ?', in: *Littérales* 7, 1990, pp. 11-25.
LEAVENWORTH, Maria Lindgren, *The Second Journey. Travelling in Literary Footsteps*. Umeå: Institutionen för språkstudier, 2010[2] [2009].
LEAVENWORTH, Maria Lindgren, 'Footsteps', in: Alasdair Pettinger & Tim Youngs (red.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2020, pp. 86-98.

LEE, Debbie, ‘Travelling in Wilderness’, in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 376-390.
LEEMAN, Anton Daniël e.a. (red.), *Literaire reizen*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1979 pp. 9-25.
LEEMAN, Anton Daniël, ‘Aeneas’ afdaling naar het Dodenrijk: een louteringsreis door verleden en toekomst’, in: Anton Daniël Leeman e.a (red.)., *Literaire reizen*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1979 pp. 9-25.
LEEMANS, Inger & Gert-Jan JOHANNES, *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur (1700-1800: de Republiek).* Amsterdam: Bert Bakker, 2013.
LEERSSEN, Joep, ‘Imagology: history and method’, in: Manfred Beller & Joep Leerssen (red.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2007, pp. 17-32.
LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
LEUTZSCH, Andreas, ‘Einführung’, in: Andreas Leutzsch (red.), *Nomaden. Interdisziplinäre ‘Wanderungen’ im Feld der Formulare und Mythen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2003, pp. 7-9.
LEVIN, Stephen M., *The Contemporary Anglophone Travel Novel. The Aesthetics of Self-Fashioning in the Era of Globalization*. New York/ London: Routledge, 2008.
LICHTERT, Katrien & Alexandra VAN DONGEN, *De blik van Dürer. Albrecht Dürers reis door de Nederlanden (1520-1521).* Veurne: Hannibal Books, 2021.
LIE, Nadia, *The Latin American (Counter-)Road Movie and Ambivalent Modernity*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
LINDE, Charlotte & William LABOV, ‘Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought’, in: *Language* 51 (4), 1975, pp. 924-939.
LINDEMAN, Ruud, SCHERF, Yvonne & Rudolf M. DEKKER, *Reisverslagen van Noord-Nederlanders van de zestiende tot begin negentiende eeuw: een chronologische lijst*. Haarlem: Stichting Egodocument, 1994.
LINDSAY, Claire, ‘Travel Writing and Postcolonial Studies’, in: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016, pp. 25-34.
LINON-CHIPON, Sophie, MAGRI-MOURGUES Véronique & Sarga MOUSSA (red.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*. Nice: Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1998.
LOHAFER, Susan, ‘Short story’, in: David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/ New York: Routledge, 2005, pp. 528-530.
LOKIN, Jan H.A., ‘“The Wheel of Time is Rolling for an End”’, in: Zweder von Martels (red.), *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden e.a.: E.J. Brill, 1994, pp. 220-232.
LONG, Jonathan J., ‘Reisen’, in: Claudia Öhlschlager & Michael Niehaus (red.), *W.G. Sebald-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart, 2017, pp. 158-166.
LONGLEY ARTHUR, Paul & Tom VAN NUENEN, ‘Travel in the Digital Age’, in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 504-518.
LOTT, Tim, ‘The best road novels’, in: *The Guardian*, 23-01-2009.
LOUWERSE, Henriëtte, ‘Zwartrijders in de Nederlandse literatuur. Het motief van de queeste in de migrantenliteratuur’, in: *Perspectieven voor de internationale neerlandistiek in de 21ste eeuw. Handelingen Veertiende Colloquium Neerlandicum*. Woubrugge: Vereniging voor Neerlandistiek, 2001, pp. 169-178.
LUCK, Michael & Mark D’INVERNO, ‘A Formal Framework for Agency and Autonomy’, in: *Proceedings of the First International Conference on Multi-Agent Systems*, 1995, pp. 254-260.
LUCKHURST, Roger, *The Trauma Question*. Abingdon/ New York: Routledge, 2008.

LUEBERING, J.E., ‘Holy Grail. Arthurian Legend’, in: *Encyclopedia Brittanica*, 2022, https://www.britannica.com/topic/Grail.
LUIS, Janet, ‘De risse van zijn eigen schepping’, in: *NRC Handelsblad*, 13-9-2009.
LUKÁCS, George, *The Historical Novel* (vert. door Hannah & Stanley Mitchell). London: Merlin Press, 1962 [1937].
MACCANNELL, Dean, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press, 1999.
MACLEAN, Gerald, ‘Early Modern Travel Writing (I)’, in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 62-76.
MAES, Jean-Marie, ‘En wat met de mens?’ en ‘In het teken van het afscheid (1946-1957)’, in: *Ivo Michiels*. Nijmegen/ Brugge: B. Gottmer/ Orion, 1978, pp. 5-29.
MAÎTRE, Doreen, *Literature and Possible World.* Middlesex: Middlesex Polytechnic Press, 1983.
MAJID, Asifa, GABY Alice & Lera BORODITSKY, ‘Time in terms of space’, in: *Frontiers in Psychology* 4, 2013, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00554/full.
MAK, Geert, ‘Het eeuwig slepen met de loden bal. Over verhalen en journalistiek’, in: *Raster* 61, 1993, pp. 136-144.
MARTIN, Kevin, ‘Dream Vision’, in: Laura Cooner Lambdin & Robert Thomas Lambdin (red.), *A Companion to Old and Middle English Literature*. Connecticut/ London: Greenwood Press, 2002, pp. 178-209.
MARTIN, Alison E., MISSINNE, Lut & Beatrix VAN DAM (red.), *Travel Writing in Dutch and German, 1790-1930*. New York: Routledge, 2017.
MARZIN, Florian, F., ‘Von der Seligen Insel in den Zukünftigen Staat. Versuch einer Gattungsmässigen Differenzierung zwischen Utopien, Voyages Imaginaires, Science Fiction’, in: Luk De Vos (red.), *Just the Other Day. Essays on the Suture of the Future (Restant).* Antwerpen: Uitgeverij EXA, 1985, pp. 25-48.
MATTENKLOTT, Gert, ‘Denkbeeldige reizen – reisverbeelding’ (vert. door J.F. Vogelaar), in: *Raster* 41, 1988, pp. 8-30.
MATTHEWS, Hugh, ‘The street as liminal space. The barbed spaces of childhood’, in: Pia Christensen & Margaret O’Brien (red.), *Children in the City. Home Neighbourhood and Community.* London/ New York: Routledge, 2003, pp. 101-117.
MAQUERLOT, Jean-Pierre & Michele WILLEMS (red.), *Travel & Drama in Schakespeare’s Time.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
MAYER, Gerhart, *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992.
MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*. London/ New York: Routledge, 2004 [1987].
MCNAY, Lois, *Gender and Agency. Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory.* Cambridge: Polity Press, 2000.
MEIER, Albert, ‘Travel writing’, in: Manfred Beller & Joep Leerssen (red.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2007, pp. 446-450.
MEIJER, Maaike, ‘Nat hout. Astrid Roemers postkoloniale verbeelding’, in: Rosemarie Buikema & Maaike Meijer (red.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1980-2000*. Den Haag: SDU Uitgevers, 2004, pp. 323-341. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/meij017cult02_01/meij017cult02_01_0020.php.
MENTZ, Steve, ‘The Sea’, in: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016, pp. 454-463.
MEYERS, Diana T., ‘Philosophical Feminism’, in: *Encyclopedia Brittanica*, 2014, https://www.britannica.com/topic/philosophical-feminism

MICALE, Mark S. & Paul LERNER (red.), *Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870-1930.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [2001].
MIKKONEN, Kai, 'Can Fiction Become Fact? The Fiction-to-Fact Transition in Recent Theories of Fiction', in: *Style* 40 (4), 2006, pp. 291-312.
MIKKONEN, Kai, 'The "Narrative is Travel" Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence', in: *Narrative* 15 (3), 2007, pp. 286-305.
MIKKONEN, Kai, 'The enchanted arrival. Passage into West Africa in the travelogues of Blaise Cendrars and André Gide', in: Françoise Lavocat & Kai Mikkonen (red.), *From One World to Another. Topics in Transworld Travel.* Themanummer *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum* 40 (2), Cham: Springer, 2013, pp. 489-506.
MIKKONEN, Kai, *Narrative Paths. African Travel in Modern Fiction and Nonfiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.
MILWARD, Bob, 'The Dynamics of Capitalism', in: *Marxian Political Economy*. London: Palgrave Macmillan, 2000, pp. 68-84.
MINDERAA, Pieter, 'De compositie van de Walewein', in: Frits P. van Oostrom (red.), *Arturistiek in artikelen*. Utrecht: HES, 1978 [1958], pp. 77-88.
MISSINNE, Lut, 'Het aardige monsters. Europa en de literatuur', in: *Ons Erfdeel* 54 (4), 2011, pp. 52-62. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_ons003201101_01/_ons003201101_01_0050.php.
MISSINNE, Lut, 'Reizen om te lezen, lezen om te reizen. Reisjournalistiek van Arthur van Schendel', in: Hanno Brand e.a. (red.), *De tienduizend dingen. Feestbundel voor Reinier Salverda*. Ljouwert: Fryske Akademy, 2013a, pp. 59-68.
MISSINNE, Lut, *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt, 2013b.
MISSINNE, Lut, 'De reiziger, de schilder en de schrijver. Reisboeken van Jacobus van Looy', in: *Nederlandse Letterkunde* 19 (3), 2014, pp. 229-249.
MISSINNE, Lut, 'De reizende schrijver in de spiegel', in: Erica van Boven & Pieter Verstraeten (red.), *Schrijverstypen. De moderne auteur tussen individu en collectief.* Hilversum: Verloren, 2016, pp 25-36.
MISSINNE, Lut, SCHNEIDER, Ralf & Beatrix VAN DAM, 'Einleitung', in: Lut Missinne, Ralf Schneider & Beatrix van Dam (red.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlin/ Bosten, 2020, pp. 3-49.
MITCHELL, Peta, 'Literary Geography and the Digital. The Emergence of Neogegraphy', in: Robert T. Tally jr. (red.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*. London/ New York: Routledge, 2017, pp. 85-94.
MOENNIGHOFF, Burkhard, VON BERNSTORFF, Wiebke von, & Toni THOLEN, 'Vorwort', in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff & & Toni Tholen (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheimer: Hildesheimer Universitätsschriften (28), 2013, pp. 5-6.
MOENNIGHOFF, Burkhard, VON BERNSTORFF, Wiebke, & Toni THOLEN (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheimer: Hildesheimer Universitätsschriften (28), 2013.
MOLZ, Jennie Germann, 'Home and Mobility in Narratives of Round-the-World Travel', in: *Space and Culture* 11 (4), 2008, pp. 325-342.
MONDSCHEIN, Andrew, BLUMEBERG, Evelyn & Brian D. TAYLOR, 'Cognitive Mapping, Travel Behavior, and Access to Opportunity', in: *Transportation Research Record: Journal of the Transportation Research Board* 1985, 2006, pp. 266-272.
MONTALBETTI, Christina, 'Entre écriture du monde et récriture de la Bibliothèque. Conflits de la référence et de l 'intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle', in: Sophie, Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues & Sarga Moussa (red.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*. Nice: Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1998, pp. 3-16.

MONTALBETTI, Christine, ‘Les séductions de la fiction. Enjeux épistémologiques’, in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 99-108.
MOOIJ, J.J.A., *De andere aarde. Maanreisverhalen door de eeuwen heen*. Kampen/ Kapellen: Kok Agora/ Pelckmans, 1996.
MORETTI, Franco, *The Way of the World. The* Bildungsroman *in European Culture*. Thetford: Verso, 1987.
MORETTI, Franco, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. London/ New York: Verso, 1998.
MOROZ, Grzegorz & Jolanta SZTACHELSKA (red.), *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
MOSS, Alan, *Gemaakt op reis. Identiteitsvorming in verslagen van de Nederlandse educatiereis.* Doctoraatsverhandeling (Radboud Universiteit Nijmegen), 2022.
MOUNZER, Gisèle, ‘Odysseus’ Journey’, in: Richard Byrne, *An Interactive Map of the Odyssey*, 2013, https://www.freetech4teachers.com/2013/12/an-interactive-map-of-odyssey.html.
MOURA, Jean-Marc, ‘Reprise, répétition, reécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine’, in: Jean-Paul Engélibert & Yen-Maï Tran-Gervat (red.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 49-59.
MOUREAU, François, ‘L’Imaginaire vrai’, in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 165-167.
MOUREAU, François (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986.
MOURITS, Bertram, ‘Waar gebeurd is wel degelijk een excuus. De grenzen van literaire non-fictie’, in: *De Revisor* 35 (2/3), 2008, pp. 7-17.
MOUSSA, Sarga, ‘Usages de la fiction dans le récit de voyage. L’épisode de la mer More chez Lamartine’, in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 47-54.
MULDER, Niels & Jeroen DERA, ‘Het laatste woord in Uphoffs “Rotte Boek”. Balkanisme en metafictie in *De spelers* van Manon Uphoff’, in: *Internationale Neerlandistiek* 60 (1), 2022, pp. 46-63.
NAHIN, Paul J., *Time Machines. Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*. New York: American Institute of Physics, 1993.
NAHIN, Paul J., *Time Machine Tales. The Science Fiction Adventures and Philosophical Puzzles of Time Travel*. Cham: Springer, 2017.
NAKASSIS, Dimitri, ‘Homeric Geography’, in: Corinne Ondine Pache (red.), *The Cambridge Guide to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, pp. 267-277.
NAS, Loes, ‘De fascinatie blijft. Recente Nederlandse reisliteratuur over het nieuwe Zuid-Afrika’, in: *Literator* 36 (1), 2015, pp. 1-11.
NEUBER, Wolfgang, ‘Reiseroman’, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender & Burkhard Moennighoff (red.), *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2007, pp. 641-643.
NEUMANN, Birgit, ‘Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur. Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung’, in: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp. 115-138.
NEUMANN, Birgit & Ansgar NÜNNING, ‘Metanarration and Metafiction’, in: Peter Hühn e.a. (red.), *The Living Handbook of Narratology*, 2014 [2012], https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/50.html.

NIELSEN, Hendrik Skov, PHELAN, James & Richard WALSH, 'Ten Theses about Fictionality', in: *Narrative* 23 (1), 2015, pp. 61-73.
NNOLIM, Charles E., 'The Journey Motif. Vehicle of Form, Structure, and Meaning in Mongo Beti's *Mission to Kala*', in: *Journal of Black Studies* 7 (2), 1976, pp. 181-194.
NOOTEBOOM, Cees, 'Nooteboom en het reizen', in: *Cees Nooteboom (Auteurspagina)*., http://www.ceesnooteboom.com.
NORA, Pierre (red.), *Les lieux de mémoire* (7 delen). Paris: Gallimard, 1984-1992.
NORA, Pierre, *La Republique* (*Les lieux de mémoire* 1). Pari: Gallimard, 1984.
NOTE, Joris, 'Snakkend naar werkelijkheid', in: D. Robberechts, *Aankomen in Avignon*, 2004, pp. 147-158.
OLIVER-ROTGER, Maria Antònia (red.), *Identity, Diaspora and Return in American Literature*. New York/ London: Routledge, 2015.
ORAO, James, 'Metaphern der Migration. Die Figurationen des Reisens in der zeitgenössischen deutschsprachigen Migrationsliteratur', in: Schaban Mayanja & Eva Hamann (red.), *Schwerpunkte der DaF-Studiengänge und Germanistik im östlichen Afrika (Materialien Deutsch als Fremdsprache. Band 91)*. Göttingen: Universitätsverslag Göttingen, 2014, pp. 17-32.
O'RIORDAN, Chris, KELLIHER, Felicity, FLOOD, Patrick C. & Malcolm HIGGS, *Outsider Leadership. Insights and Interviews from Business Leaders.* Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
ORTHEIL, Hanns-Josef, 'Schreiben und Reisen. Wie Schriftsteller vom Unterwegs-Sein erzählen', in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff & Toni Tholen (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, pp. 7-31.
O'SULLIVAN, Emer, 'Wat imagologie kan betekenen voor de jeugdliteratuur', in: *Literatuur zonder leeftijd* 29 (1), 2015. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_lit004201501_01/_lit004201501_01_0002.php
O'TOOLE, Lawrence M., 'Dimensions of Semiotic Space in Narrative', in: *Poetics* 1 (4), 1980, pp. 135-149.
PAASMAN, Bert, '"De een draagt een bril en de ander is Indisch". Inleiding op de literatuur van de Tweede generatie Indisch-Nederlandse auteurs', in: *Indische Letteren* 18 (1), 2003, pp. 162-169.
PALMER, Alan, *Fictional Minds.* Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2004.
PARRETT, Aaron, *The Translunar Narrative in the Western Tradition*. Aldershot: Ashgate, 2004.
PASSOS, José Luiz Passos, '*Othello* and Hugo in Machado de Assis', in: Bernice W. Kliman & Rick J. Santos (red.), *Latin American Shakespeares*. Madison/ Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 166-182.
PAVEL, Thomas G. 'Possible Worlds in Literary Semantics', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, 1975, pp. 165-176.
PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1986.
PAYET, Cécile, 'Xavier de Maistre autour de sa chambre: le nouvel art de voyager', in: Sylvie Requemora-Gros (red.), *Le Voyage immobile*. Themanummer *Astrolabe* 51, 2020, https://crlv.org/articles/xavier-maistre-autour-chambre-nouvel-art-voyager.
PAYNE, Roberta L. *The Influence of Dante on Medieval English Dream Visions*. New York e.a.: Peter Lang, 1989.
PEAT, Alexandra, *Travel and Modernist Literature. Sacred and Ethical Journeys*. New York/ London: Routledge, 2011.
PELS, Dick, 'Bevoorrechte nomaden. Over intellectuele vreemdelingen en vreemde intellectuelen', in: *De Gids* 161 (10), 1998, pp. 711-720. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_gid001199801_01/_gid001199801_01_0105.php#063.
PERALDO, Emmanuelle (red.), *300 Years of Robinsonades*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020.

PETROPOULOUS, J.C.B., *Kleos in a Minor Key. The Homeric Education of a Little Prince*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 2011.
PETTINGER, Alasdair & Tim YOUNGS (red.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2020.
PETTINGER, Alasdair & Tim YOUNGS, 'Introduction', in: Alasdair Pettinger & Tim Youngs (red.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2020, pp. 1-14.
PHELAN, James, *Somebody Telling Somebody Else. A Rhetorical Poetics of Narrative.* Columbus: The Ohio State University Press, 2017.
PHILLIPS, Richard, *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure.* London/ New York: Routledge, 1997.
PIATTI, Barbara, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009 [2008].
PIEPER, Irene, 'Virginia Woolf: *The Voyage Out.* Ein weiblicher Bildungsroman', in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff & & Toni Tholen (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheimer: Hildesheimer Universitätsschriften (28), 2013, pp. 72-96.
PIERRART, Thomas. '(On)conventioneel lezen. Oude genres, nieuwe romans, tijdloze frames', in: *Nederlandse letterkunde* 22(1), 2017a, pp. 47-70.
PIERRART, Thomas, 'Het imaginaire reisverhaal', in: *Cahier voor Literatuurwetenschap* 9, 2017b, pp. 167-172.
PIERRART, Thomas, *Vertellen over nu en toen. De fysieke en cognitieve tijdreis naar het verleden in de Nederlandstalige literatuur: twee casestudy's.* Masterproef (KU Leuven), 2017c.
PIERRART, Thomas, 'Barabas voorbij. Nederlandstalige tijdreisliteratuur van vroeger tot nu', in: *Platform Leest*, 2018. Beschikbaar via: https://www.platformleest.org/artikel/barabas-voorbij/.
PIERRART, Thomas, '"What's in a name?" Robinsonades in de naoorlogse Nederlandse literatuur (1945-2019)', in: Sarah Adams, Thomas H. Von der Dunk & Elwin Hofman (red.), *300 Jaar Robinson Crusoe*. Themanummer *Jaarboek De Achttiende Eeuw*. Hilversum: Verloren, 2019a, pp. 67-81.
PIERRART, Thomas, 'Presidentiële problemen' [recensie van Auke Hulsts *Zoeklicht op het gazon* (2018)], in: *De Reactor*, 2019b. Beschikbaar via: https://www.dereactor.org/teksten/zoeklicht-op-het-gazon-auke-hulst.
PIERRART, Thomas, 'Van *Blokken* tot *brokken*. Ideologisch bouwen in Nederlandstalige toekomstliteratuur', in: *Extaze* 29 (1), 2019c, pp. 4-13.
PIERRART, Thomas, '"Een wreed, onpeilbaar diep genot". Reve, Pfeijffer en de pornografische hellevaart', in: Karen Van Hove & Bart Vervaeck (red.), *Gewaagde geschriften. Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland*. Gent: Academia Press, 2019d, pp. 163-192.
PIERRART, Thomas, 'Van buitenwereld tot buitenstaander. Over het auteurschap en oeuvre van Auke Hulst', in: *Internationale Neerlandistiek* 58(3), 2020a, pp. 183-212.
PIERRART, Thomas, '"L'impuissance à jamais bouger de nouveau". Mort, (im)mobilité et voyage cognitif dans *L'histoire suivante* (1991) de Cees Nooteboom', in: *Le Voyage immobile*. Themanummer *Astrolabe* 51, 2020b. Beschikbaar via: crlv.org/articles/limpuissance-a-jamais-bouger-nouveau-mort-immobilite-voyage-cognitif-dans-lhistoire.
PIERRART, Thomas, 'Het verlangen van een kunstenaar. Over Arthur Japins "Mrs. Degas"', in: *DW B*, 2020c. Beschikbaar via: https://www.dwb.be/lees/literaire-kritieken/697265_het-verlangen-van-een-kunstenaar-over-arthur-japins-mrs-degas.
PIERRART, Thomas, 'Het imaginaire reisverhaal: een quarantidotum', *FWO 'Onderzoekers vertellen'*, 2021a. Beschikbaar via: https://www.fwo.be/nl/onderzoekers-in-beeld/onderzoekers-vertellen/thomas-pierrart/.
PIERRART, Thomas, 'Ivo Michiels. Kruistocht der jongelingen', in: Jaap Goedegebuure, Mathijs Sanders & Bart Vervaeck (red.), *Lexicon van Literaire Werken*, vol. 126. Gompel & Svacina, 2021b, pp. 39-52.
PIERRART, Thomas, 'Een historische reiservaring. Over *De bekeerlinge* (2016)', in: Lars Bernaerts & Carl De Strycker (red.), *Hertmans Handboek*. Poëziecentrum, 2021c, pp. 154-160.

PLATTEAU, Karel, ‘Streuvels en het reisverhaal. Parallellen met Cees Nooteboom en Lieve Joris’, in: Marcel De Smedt (red.), *Stijn Streuvels en ‘Ingoyghem’: ‘Dezen keer is het niet voor mijn plezier’. Jaarboek 18 (2012) van het Stijn Streuvelsgenootschap.* Kortrijk: Stijn Streuvelsgenootschap, 2013, pp. 139-156.
PLEIJ, Herman, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur (1400-1560)*. Amsterdam: Bert Bakker, 2007.
PONNAU, Gwenhaël, ‘Sur quelques modalités du voyage imaginaire’, in : *Littératures* 11, 1984, pp. 55-64.
PORTER, Dennis, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
POSSIN, Hans-Joachim, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer, 1972.
POULET, Georges, *L’Espace proustien*. Paris: Gallimard, 1969 [1963].
PRABHU, Anjali, *Hybridity. Limits, Transformations, Prospects.* New York: State University of New York Press, 2007.
PRATT, Marie-Louise, ‘Arts of the Contact Zone’, in: *Profession*, 1991, pp. 33-40.
PRATT, Marie-Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. Second Edition.* New York: Routledge, 2008 [1992].
PRÉVOT, Jacques, ‘“L’Autre Monde” de Cyrano de Bergerac ou le Voyage libertin’, in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 43-51.
PRIMEAU, Ronald, *Romance of the Road. The Literature of the American Highway*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996.
PRINCE, Gerald (red.), *Frontiers of Narrative Studies. Special Issue: Geographical Narratology.* 4 (2), 2018.
PRITCHARD, Annette & Nigel MORGAN, ‘Hotel Babylon? Exploring hotels as liminal sites of transition and transgression’, in: *Tourism Management* 27 (5), 2006, pp. 762-772.
PSAKI, F. Regina, ‘Chivalry and medieval Italian romance’, in: Robert L. Krueger (red.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 203-217.
PUCHNER, Martin (red.) e.a., *The Northon Anthology of World Literature* (*Third Edition). Volume A.* New York/ London: W.W. Norton & Company, 2012.
RABAN, Jonathan, ‘The Journey and the Book’, in: *For Love & Money: Writing – Reading – Travelling, 1969-87.* London: Collins Harvill, 1987-1988, pp. 253-260.
RACAULT, Jean-Michel, ‘Les jeux de la vérité et du mensonge dans les préfaces des récits de voyage imaginaires à la fin de l’Age classique (1676-1726)’, in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 82-109.
RASMUSSEN, Ann Marie, ‘Medieval German romance’, in: Robert L. Krueger (red.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 183-202.
RAVI, Srilata, ‘Diasporic Returnees and Francophone Travel Narratives’, in: Robert Clarke (red.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 65-78.
REICHERT, John, ‘More Than Kin and Less Than Kind: The Limits of Genre Theory,’ in: Joseph P. Strelka (red.), *Theories of Literary Genre*. University Park/ London: The Pennsylvania State University Press, 1978, pp. 57-79.
RENDERS, Luc, *Koloniseren om te beschaven. Het Nederlandstalige Congoproza van 1596 tot 1960.* Hasselt: Gramadoelas, 2019.

RENNENBERG, Roger, *De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nooteboom; 1956-1982*. 's-Gravenhage: BZZTôH, 1982.
REQUEMORA-GROS, Sylvie, *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVIIe siècle.* Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012.
REQUEMORA-GROS, Sylvie, 'Presentation du Projet', in : *Geographies Imaginaires. Le voyage-prétexte comme machine à penser*, 2019, https://imaginaires.hypotheses.org/
REQUEMORA-Gros, Sylvie & Christine CADRAT-OUERFELLI, 'Le voyage immobile. Appel à contribution pour un numéro spécial de la revue en ligne *Astrolabe*', in: *Fabula. La Recherche en Littérature*, 15-9-2020, https://www.fabula.org/actualites/le-voyage-immobile-appel-contribution-pour-un-numero-special-de-la-revue-en-ligne-astrolabe_97482.php.
REQUEMORA-GROS, Sylvie (red.), *Le Voyage immobile*. Themanummer *Astrolabe* 51, 2020. Beschikbaar via: https://crlv.org/astrolabe/voyage-immobile-decembre-2020.
RICHETTI, John, *Defoe's Narratives. Situations and Structures*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
ROBERTS, Peter, 'Introduction: Educative strangeness', in: *Shifting focus. Strangers and Strangeness in Literature and Education.* Themanummer *Educational Philosophy and Theory* 45 (4), 2013, pp. 355-359.
ROBIN, Christian, 'Exploration et extrapolation dans les "Voyages extraordinaires" de Jules Verne', in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 116-131.
ROEPER, Vibeke D. & G.J.D. WILDEMAN, *Ontdekkingsreizen van Nederlanders (1590-1650)*. Utrecht/ Anwerpen: Kosmos/ Z&K, 1993.
ROEPER, Vibeke & Diderick WILDEMAN, 'Schipper Bontekoe', in: Bostoen e.a. (red.), *Bontekoe. De schipper, het journaal, de scheepsjongen.* Amsterdam/ Zutphen: Nederlands Scheepvaartmuseum/ Walburg Pers, 1996, pp. 9-34. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/bost002bont01_01/bost002bont01_01_0002.php.
ROHDE, Erwin, *Der griechische Roman und seine Vorläufer.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914[3] [1876].
ROLLINS, Ronald G., 'Huckleberry Finn and Christy Mahon, the Playboy of the Western World', in: *Mark Twain Journal* 13 (2), 1966, pp. 16-19.
RONEN, Ruth, 'Space in fiction', in: *Poetics Today* 7 (3), 1986, pp. 421-438.
RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
ROS, Bea & Sofie DE JONCKHEERE, 'Een geval apart. Meisjes- en jongensboeken', in: Rita Ghesquière, Vanessa Joosen & Helma van Lierop (red.), *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Amsterdam/ Antwerpen: Atlas Contact, 2016, pp. 248-279.
ROSE, Margaret Ann, *Parody, Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
RÖTZER, Hans Gerd, *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam, 2009.
ROY, Dayalalanand, *The Fourth Dimension: Enigma of Time.* Irvine: Brown Walker Press, 2021.
RUSSELL, Alison, *Crossing Boundaries. Postmodern Travel Literature*. New York: Palgrave, 2000.
RUTHERFORD, Danilyn, *Living in the Stone Age. Reflections on the Origins of a Colonial Fantasy.* Chicago/ Londen: The University of Chicago Press, 2018.
RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991a.
RYAN, Marie-Laure, 'Possible Worlds and Accessibility Relations. A Semantic Typology of Fiction', in: *Poetics Today* 12 (3), 1991b, pp. 553-576.
RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Eletronic Media*. Baltimore/ London: The John Hopkins University Press, 2001.

RYAN, Marie-Laure, ‘Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology’, in: Tom Kindt & Hans-Harald Müller (red.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of Theory*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2003, pp. 333-364.
RYAN, Marie-Laure, ‘Toward a definition of narrative’, in: David Herman (red.), *The Cambridge Companion to Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 22-36.
RYAN, Marie-Laure, FOOTE, Kenneth & Maoz AZARYAHU, *Narrating Space/ Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet.* Columbus: the Ohio State University Press, 2016.
RYAN, Marie-Laure, ‘Narrative mapping as cognitive activity and as active participation in storyworlds’, in: *Frontiers of Narrative Studies* 4 (2), 2018, pp. 232-247.
RYAN, Marie-Laure, ‘From Possible Worlds to Storyworlds. On the Worldness of Narrative Representation’, in: Alice Bell & Marie-Laure Ryan (red.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2019, pp. 62-87.
RYAN, Marie-Laure & Alice BELL, ‘Introduction. Possible Worlds Theory Revisited’, in: Alice Bell & Marie-Laure Ryan (red.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2019, pp. 1-43.
RYAN, Marie-Laure, ‘Narrative Cartography’, in: Douglas Richardson e.a. (red.), *The International Encyclopedia of Geography*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2020, pp. 1-8.
SABOURIN, Lise, ‘Jules Verne et l’Ecosse. Lire, voir, créer’, in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 143-153.
SAID, Edward W., *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003 [1978].
SAID, Edward W., ‘Overlapping Territories, Intertwined Histories’, in: J.M. Newton (red.), *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. London: Palgrave, 1997 [1993], pp. 284-293.
SÂSÂIAC, Andi, ‘National imagines in the media and in travel writing’, in: *Messages, Sages, and Ages* 2 (1), 2015, pp. 29-37.
SAUNDERS, Corinne J. , *The Forest of Medieval Romance. Avernu, Broceliande, Arden*. Cambridge: D.S. Brewer, 1993.
SAUNDERS, Corinne, ‘Introduction’, in: Corinne Saunders (red.), *A Companion to Romance. From Classical to Contemporary*. Oxford/ Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004, pp. 1-9.
SCHABERT, Ina, ‘Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations’, in: *Biography* 5 (1), 1982, pp.1-16.
SCHAEFERS, Stephanie, *Unterwegs in der eigenen Fremde. Deutschlandreisen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Doctoraatsverhandeling. Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster 12 (2), 2010. Beschikbaar via https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-28419411496.
SCHAFF, Barbara, ‘Introduction‘, in: Barbara Schaff (red.), *Handbook of British Travel Writing*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2020, pp. 1-10.
SCHÄRF, Christian, ‘Bruce Chatwin: *Traumpfade*’, in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff & & Toni Tholen (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheimer: Hildesheimer Universitätsschriften (28), 2013, pp. 177-193.
SCHILKEN, Dörthe, *Die teleologische Reise. Von der christlichen Pilgerallegorie zu den Gegenwelten der Fantasyliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
SCHLOSSER, Markus, ‘Agency’, in: Edward N. Zalta (red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2019, https://plato.stanford.edu/entries/agency/.
SCHOLES, Robert, PHELAN, James & Robert KELLOGG, *The Nature of Narrative* (Fortieth Anniversary Edition, Revised and Expanded). Oxford: Oxford University Press, 2006 [1966]
SCHUMACHER, Eckhard, ‘Freiheitsstatue revisited. Tourismus mit Franz Kafka, Wolfgang Koeppen und anderen’, in: Michaela Holdenried, Alexander Honold & Stefan Hermes (red.), *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Smidt Verlag, 2017, pp. 489-502.

SCHWEIZER, Bernard, *Radicals on the Road. The Politics of English Travel Writing in the 1930s.* Charlottesville: University of Virginia press, 2001.
SELTZER, Mark, 'Wound Culture. Trauma in the Pathological Public Sphere', in: *October* 80, 1997, pp. 3-26.
SEYMOUR, Nicole, 'Trans Ecology and the Transgender Road Narrative', in: Greg Garrard (red.), *the Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press, 2016. Ebook.
SHARPLEY, Richard & Philip R. STONE (red.), *The Darker Side of Travel. The Theory and Practice of Dark Tourism*. Bristol: Channel View Publications, 2009.
SHELLER, Mimi & John URRY, 'The new mobilities paradigm', in: *Environment and Planning A* 38 (2), 2006, pp. 207-226.
SHEPHARD, Andrew, ' "All Is Always Now": Slavery, Retrocausality, and Recidivistic Progress in Samuel R. Delany's Empire Star (1966)', in: *New Centennial Review* 19 (2), 2019, pp. 1-20.
SHIRAZI, Seyed D.M. & Mansoureh HEDAYATI, 'Exotisme et bonheur dans *Le Chercheur d'or* de Le Clézio', in: *Interfrancophonies*, 2009, pp. 1-11.
SHRODER, Maurice Z., 'The Novel as a Genre', in: *The Massachusetts Review* 4 (2), 1963, pp. 291-308.
SIATKOWSKA-CALLEBAT, Kinga, 'Nomades post-modernes ou les post-voyageurs? La conception du voyage dans la fiction polonaise au début du XXIe siècle: Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Joanna Bator', in: Anne-Marie Monluçon & Anna Saignes (red.), *Les voyages en Europe des écrivains polonais (XIXe-XXIe siècles)*. Themanummer *Recherches & Travaux* 89, 2016, pp. 131-144.
SICKS, Kai Marcel, 'Gattungstheorie nach dem *spatial turn*: Überlegungen am Fall des Reiseromans', in: Wolfgang Hallet & Birgit Neumann (red.), *Raum und Bewegung in der Literatur*. *Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, pp. 337-354.
SINDING, Michael, 'After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science', in: *Genre* 35 (2), 2002, pp. 181-220.
SINDING, Michael, 'Framing Monsters. Multiple and Mixed Genres, Cognitive Category Theory, and *Gravity's Rainbow*', in: *Poetics Today* 31 (3), 2010, pp. 465-505.
SINTOBIN, Tom, 'Travelling Against Time. Flemish Authors Travelling to Italy in the Interwar Period', in: Ian Jenkins & Katrín Anna Lund (red.), *Literary Tourism. Theories, Practice and Case Studies*. Boston: CABI, 2019, pp. 3-14.
SINTOBIN, Tom & Floris MEENS (red.), *Gender, Companionship, and Travel. Discourses in Pre-modern and Modern Travel Literature.* New York: Routledge, 2019.
SMELIK, Bernadette, 'Bijfiguren als ijkpunten voor de ridderlijke hiërarchie in de *Lancelot en prose*', in: Bart Besamusca & Frank Brandsma (red.), *De kunst van het zoeken. Studies over 'avontuur' en 'queeste' in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam/ Münster: Stichting Neerlandistiek VU/ Nodus Publikationen, 1996, pp. 49-74.
SMETHURST, Paul, 'Fictional (Epigraph) Travel Writing', in: Jennifer Speake (red.), *Literature of Travel and Exploration. An Encyclopedia*. New York: Routledge, 2013 [2003], pp. 428-433.
SMETHURST, Paul, *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 2000.
SMEYERS, Jos & H.J. VIEU-KUIK, *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden. Deel 6.* Antwerpen: Standaard Uitgeverij, 1975.
SMID, Robert, 'On Cartographic Techniques in Literature', in: *ZAA* 66 (2), 2018, pp. 221-241.
SMIT, Gabriël, 'Nieuwe roman van Jos Panhuysen "Gewoon bespottelijk". Een vrouw doorvorst haar leven', in: *De Volkskrant*, 13-4-1957.
SMITH, Richard, 'A Strange Condition of Things. Alterity and knowingness in Dickens' *David Copperfield*', in: *Educational Philosophy and Theory* 45 (4), pp. 371-382.

SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London/ New York: Verso, 1989.
SOLER, Joëlle, 'Lecture nomade et frontières de la fiction dans les *Métamorphoses* d'Apulée', in: Philippe Antoine & Marie-Christine Gomez-Géraud (red.), *Roman et récit de voyage*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 11-23.
SOLER, Joëlle, *Écritures du voyage. Héritages et inventions dans la littérature latine tardive*. Paris: Institut d'Études augustiniennes, 2005.
SORABELLA, Jean, 'De Grand Tour', in: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003 [2000], https://www.metmuseum.org/toah/hd/grtr/hd_grtr.htm.
SPARKE, Juliet, *Learning-Through-Touring. Mobilising Learners and Touring Technologies to Creatively Explore the Built Environment.* Rotterdam/ Boston/ Taipei: Sense Publishers, 2012.
STABLEFORD, Brian, 'Time Travel', in: *Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia*. New York/ London: Routledge, 2006, pp. 532-535.
STAM, M., 'T.S. Eliot: reizen tegen wil en dank', in: Anton Daniël Leeman e.a. (red.), *Literaire reizen*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1979 pp. 84-110.
STAVERMAN, Werner Hendrik, *Robinson Crusoe in Nederland. Een bijdrage tot de geschiedenis van den roman in de xvii^{e} eeuw*. Doctoraatsverhandeling (Rijksuniversiteit Groningen). Groningen: M. De Waal, 1907. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_taa008192501_01/_taa008192501_01_0002.php.
STAVERMAN, Werner Hendrik, 'Een Nederlandse bron van de Robinson Crusoe', in: *De Nieuwe Taalgids* 19, 1925, pp. 16-26.
STEIGERWALD, Bill, *Dogging Steinbeck. Discovering America and Exposing The Truth About 'Travels With Charley'*. Pittsburg: Fourth River Press, 2012.
STEINZ, Pieter, 'De Europese Canon van Pieter Steinz', in: *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 18, 2007, pp. 31-32.
STICHTING CPNB, *Op reis met schrijvers. Gids voor de literaire bagage.* Amsterdam: Uitgave Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB), 1991.
STICHTING CPNB, 'Boekenweek archief', in: *Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB)*, 2017, https://www.cpnb.nl/campagnes/boekenweek-2019/uitgaven.
STOUT, Janis P., *The Journey Narrative in American Literature. Patterns and Departures*. Westport/ London: Greenwood Press, 1983.
STRIJBOSCH, Clara, *De bronnen van de reis van Sint Brandaan*. Hilversum: Verloren, 1995.
STYNEN, Ludo, 'Ivo Michiels' vroege werk: een ontkende evolutie', in: Luk de Vos, Jaki Louage & Jean-Marie Maes (red.), *Ivo Michiels. Een letterwerker aan het woord.* Hasselt: Heideland-Orbis, 1980, pp. 59-70.
SUBRUTO, Ph., 'The Emergence of Archeology as Scientific Discipline', in *Humaniora* 5, 1997, pp. 51-56.
SUDDENDORF, Thomas & Michael C. CORBALLIS, 'The evolution of foresight. What is mental time travel, and is it unique to humans?', in: *Behavioral and Brain Sciences* 30, 2007, pp. 299-351.
SUDDENDORF, Thomas, Donna R. ADDIS & Michael C. CORBALLIS, 'Mental time travel and the shaping of the human mind', in: *Philosophical Transactions of the Royal Society* 364, 2009, pp. 1317-1324.
SUMILLERA, Rocío G., 'Correlations between Language and Morality in *Gulliver's Travels*', in: Grzegorz Moroz & Jolanta Sztachelska (red.), *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 146-155.

SZABÓ, Emese, ‘Kerststerren op het theeveld. Bijdrage tot de discussie over het begrip Nederlands-Indische/ (post)koloniale literatuur op basis van de roman *De zwarte met het witte hart* van Arthur Japin’, in: *Acta Neerlandica* 4 (1), 2006, pp. 45-59.

SZTACHELSKA, Jolanta, ‘Introduction’, in: Grzegorz Moroz & Jolanta Sztachelska (red.), *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. ix-xiv.

TAITTINGER, Pierra-Christian, ‘Voyage où il vous plaira’, in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 165-167.

TALLY JR., Robert T. (red.), *Geocritical Exploration. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

TALLY JR., Robert T., ‘Introduction. On Geocriticism’, in: Robert T. Tally Jr. (red.), *Geocritical Exploration. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1-9

TALLY JR., Robert T. (red.), *Literary Cartographies. Spatiality, Representation, and Narrative*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

TALLY JR., Robert T., *Topophrenia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

TALMY, Leonard, ‘Lexicalization patterns: semantic structure in lexical forms’, in: Timothy Shopen (red.), *Language typology and syntactic description*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, pp. 36-149.

TALMY, Leonard, ‘A Typology of Event Conflation’, in: Laurel A. Sutton, Christopher Johnson é Ruth Shields (red.), *Proceedings of the Seventeenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session and Parasession on the Grammar of Event Structure*. Berkeley: Berkeley Linguistics Society, 2019, pp. 480-519. Beschikbaar via: https://journals.linguisticsociety.org/proceedings/index.php/BLS/article/view/1620/1394

TAVONI, Mirko, ‘Dante “Imagining” His Journey Through the Afterlife’, in: *Dante Studies* 133, 2015, pp. 70-97.

THABET, Sahbi, *Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman. Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch.* Marburg: Tectum Verlag, 2002.

THACKER, Andrew, ‘Critical Literary Geography’, in: Robert T. Tally jr. (red.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*. London/ New York: Routledge, 2017, pp. 28-38.

THELL, Anne M., ‘The art of the preface: cultivating truth in eighteenth-century travel writing’, in: *De Achttiende Eeuw* 46 (1), 2014, pp. 31-48.

THOLEN, Toni, ‘Reisen und Melancholie: W.G. Sebald’, in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff & & Toni Tholen (red.), *Literatur und Reise*. Hildesheimer: Hildesheimer Universitätsschriften (28), 2013, pp. 132-150.

THOMASSEN, Bjørn, ‘Revisiting liminality. The danger of empty spaces’, in: Hazel Andrews & Les Roberts, *Liminal Landscapes. Travel, experience and spaces in-between*. London/ New York: Routledge, 2012, pp. 21-35.

THOMPSON, Carl, *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination*. Oxford: Clarendon Press, 2007.

THOMPSON, Carl, *Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2011.

THOMPSON, Carl, in: ‘Introduction’, in: Carl Thompson (red.), in: *Shipwreck in Art and Literature. Images and Interpretations from Antiquity to the Present Day*. New York/ London: Routledge, 2013.

THOMPSON, Carl (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016.

THOMPSON Carl, ‘Travel Writing Now, 1950 to the Present Day’, in: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016, pp. 196-213.

THOMPSON, Rachel Grace, *Narratives of Return. The Contemporary Caribbean Woman Writer and the Quest for Home*. Doctoraatsverhandeling (University of London), 2014.
THOMPSON, William, 'Voyage and Immobility in J.M.G. Le Clézio's *Désert* and *La quarantaine*', in: *World Literature Today* 71 (4), 1997, pp. 709-716.
THOUROUDE, Guillaume, *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours.* Paris: Presses Université Paris-Sorbonne, 2017.
TIMOTHY, Dallen J. & Stephen W. BOYD, *Heritage Tourism*. Harlow: Pearson Education Limited, 2003.
TIMPE, Kevin, 'Executive Function, Disability, and Agency', in: *Res Philosophica* 93 (4), 2016, pp. 767-796.
TINGUELY, Frédéric, 'Forme et signification dans la littérature de voyage', in: *Le Globe. Revue genevoise de géographie* 146, 2006, pp. 53-64.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
TODOROV, Tzvetan, *Les morales de l'histoire*. Paris: Bernard Grasset, 1991.
TOGNAZZINI, Neal A., 'Free Will and Time Travel', in: Mehan Griffith, Neil Levy & Kevin Timpe (red.), *The Routledge Companion to Free Will*. New York: Routledge, 2016, pp. 680-690.
TOPPING, Margaret, 'Travel Writing and Visual Culture', in: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2016, pp. 78-88.
TOPPING, Margaret, 'Seeing', in: Alasdair Pettinger & Tim Youngs (red.), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London/ New York: Routledge, 2020, pp. 193-207
TROUSSON, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique.* Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999[3] [1975].
TRYANDAFYLLIDOU, Anna, 'Globalisation and migration: an introduction', in: Anna Triandafyllidou (red.), *Handbook of Migration and Globalisation.* Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2018, pp. 1-13.
TULVING, Endel, 'What is episodic memory?', in: *Current Directions in Psychological Science* 2, 1993, pp. 67–70.
TULVING, Endel, 'Episodic Memory. From Mind to Brain' in: *Annual Reviews* 53, 2002, pp. 1-25.
TULVING, Endel, 'Episodic Memory and Autonoesis. Uniquely human?', in: Herbert S. Terrace & Janet Metcalfe (red.), *The Missing Link in Cognition*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 4-56.
TURNER, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1974.
UNWIN, Timothy, *Jules Verne. Journeys in Writing*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.
UPSTONE, Sara, *Spatial Politics in the Postcolonial Novel.* Farnham/Burlington: Ashgate, 2009.
URBANIAK, Jan, 'Inleiding', in: *Neerlandica Wratislaviensia* 29, 2019, pp. 9-13.
URRY, John, *The Tourist Gaze. Second Edition*. London e.a.: Sage Publications, 2002 [1990].
VAESSENS, Thomas, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement.* Nijmegen: Vantilt, 2011 [2009].
VAN BAELEN, Carlo, *1+1 = zelden 2. Over grensverkeer in de Vlaams-Nederlandse literaire boekenmarkt*. Onderzoek Nederlandse Taalunie, 2013, https://taalunie.org.
VAN BELLE, Hilde & Tom VAN NUENEN, 'Cees Nooteboom', in: Ad Zuiderent, Hugo Brems, Tom van Deel & Sander Bax, *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur.* Houten/ Groningen/ Alphen aan de Rijn: Bohn Stafleu Van Loghum/ Nijhoff/ Samsom, 2014, pp. 1-27. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/zuid004krit01_01/kll00421.php.
VAN BERLAER-HELLEMANS, Dina, 'Slauerhoffs "Reisverhalen": een poging tot interpretatie', in: *Spiegel der Letteren* 19 (2), 1977, pp. 130-149.
VAN BUUREN, Maarten, 'Simon Tyssot de Patot. Een Franse fantast in het nuchtere Nederland van de 18e eeuw', in: *Raster* 41, 1988, pp. 50-69.

VAN DEEL, Tom, ‘Bewijzen dat Borneo echt bestaat’, in: *Trouw*, 16-3-1982.
VAN DEN BRINK, Maarten, ‘Reiziger uit heimwee’, in: Harry Bekkering, Daan Cartens & Aad Meinderts (red.), *Cees Nooteboom. Ik had wel duizend levens en ik nam er maar één!*. Amsterdam/ Antwerpen/ Den Haag: Uitgeverij Atlas/ Letterkundig Museum, 1997, pp. 50-65. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/bekk004ikha01_01/bekk004ikha01_01_0006.php.
VAN DER LINDEN, Bert L.T., *‘Nou... tabé dan!’ De ‘bootreis’ naar Indië met de Rotterdamsche Lloyd en de ‘Nederland’ tussen 1899 en 1949.* Hilversum: Verloren, 2010.
VAN DER PAARDT, Rudi, *Antieke motieven in de moderne Nederlandse letterkunde*. *Een eigentijdse Odyssee*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1982.
VAN DER VELDE, Paul & Jaap DE MOOR, ‘In het rasphuis van Europa. De reisverhalen van Jacob Haafner (1755-1809)’, in: *Indische Letteren* 5(3), 1990, pp. 97-111. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_ind004199001_01/_ind004199001_01_0013.php.
VAN DOORN, Flip, ‘Bladerend zwerven door eindstation Oostende’, in: *Trouw*, 23-06-2019.
VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites.* Ebook (Les classiques des sciences sociales), 2008 [1909]. Beschikbaar via http://classiques.uqac.ca/.
VAN GORP, Hendrik, *Inleiding tot de picareske verhaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1978.
VAN GROESEN, Michiel, *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Leiden: Brill, 2008.
VAN HET REVE, Karel, ‘Karel van het Reve’, in: J.M.A. Biesheuvel, *Biesboek*. Amsterdam: Meulenhoff, 1988, 753-756.
VAN NECK-YODER, Hilda, ‘Calibans antwoord. De Caribische roman, haar noordelijke lezer en het kolonialisme’, in: *Tirade* 30, 1986, pp. 694-707.
VAN OOSTROM, Frits, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
VAN STRALEN, Hans, *Beschreven keuzes. Een inleiding in het literaire existentialisme.* Leuven/ Apeldoorn: Garant, 1996.
VAN VOORST, Sandra, ‘Wordt vervolgd: de receptie van Nederlandse migrantenliteratuur’, in: *Neerlandica extra Muros* 45 (1), 2007, pp. 11-22.
VAN WIJNEN, Jan Fred, ‘Adriaan van Dis pleegde plagiaat’, in: *Vrij Nederland*, 22-8-1992.
VANDERSTICHELE, Saskia, ‘“De bekeerlinge”: Stefan Hertmans’ opvolger van “Oorlog en terpentijn”’, in: *Humo*, 3-10-2016.
VARVOGLI, Aliki, *Travel and Dislocation in Contemporary American Fiction*. New York: Routledge, 2012.
VELLE, Thomas, ‘Telling True Lies. Metanarration, Intertextuality and (Un)reliability in Holberg’s *Iter subterraneum*’, in: *European Journal of Scandinavian Studies* 46 (2), 2016, pp. 215-233.
VELLE, Thomas, *Ludvig Holberg’s Mobile Novel* Niels Klim’s Travels Underground *(1741-1745). A Functionalistic Approach to its Place in European Literary History*. Doctoraatsverhandeling (Universiteit Gent), 2018.
VERHAGE-VAN DEN BERG, Toos, ‘Het onderschatte belang van de nevenepisodes in de *Walewein*’, in: *De Nieuwe Taalgids* 76, 1983, pp. 225-244. Beschikbaar via de DBNL: https://dbnl.org/tekst/_taa008198301_01/_taa008198301_01_0027.php.
VERHOEVEN, Gerrit & Piet J. VERKRUIJSSE, *Journael ofte gedenckwaerdige beschrijvinghe vande Oost-Indische reyse van Willem Ysbrantsz. Bontekoe van Hoorn. Descriptieve bibliografie 1646-1996*. Zutphen: Walburg Press, 1996.
VERMEIREN, Koen, ‘Het “Inch’Allah” van Gaston van Camp’, in: *Dietsche Warande en Belfort* 132 (10), 1987, pp. 61-63.

VERSTRAETEN, Pieter & Karen VAN HOVE, ‘Imagining Adventure in Middlebrow Fiction. Cosmopolitan Novels by Maurice Dekobra and Johan Fabricius’, in: *Relief. Revue électronique de littérature française* 9 (1), 2015, s.p.
VERVAECK, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt, 2007 [1999].
VERVAECK, Bart, *Literaire hellevaarten. Van klassiek naar postmodern.* Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.
VERVAECK, Bart, ‘Blijvend verdwijnen. Op stap met Gerrit Krol’, in: Dick Van Halsema, Johan Koppenol & Ben Peperkamp (red.), *Uitgaan op niveau. Vriendenboek voor Ad Zuiderent*. Amsterdam/ Münster: Stichting Neerlandistiek VU/ Nodus Publikationen, 2009a, pp. 164-167.
VERVAECK, Bart, ‘Werken aan de toekomst. De historische roman van onze tijd’, in: *Nederlandse letterkunde* 14 (1), 2009b, pp. 20-44. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_ned021200901_01/_ned021200901_01_0002.php.
VERVAECK, Bart, ‘En garde. Poëtica’s voor een nieuwe roman’, in: *TNTL* 130 (1), 2014, pp. 73-95.
VERVAECK, Bart, ‘Matroesjka’s van leegte’, in: *De Reactor*, 27-4-2018. Beschikbaar via: https://www.dereactor.org/teksten/voor-het-vergeten-peter-verhelst.
VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
VIRANT, Špela, ‘Road Novel. Zur gattungstheoretischen Begriffsbestimmung’, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49, 2019, pp. 633-651.
VOGEL, Dan, ‘A Lexicon Rhetoricae for “Journey” Literature’, in: *College English* 36 (2), 1974, pp. 185-189.
VOGEL, Hans Ulrich, *Marco Polo* Was *In China*. Leiden/ Boston: Brill, 2013.
VOGELAAR, J.F., ‘ “Een methode om te ontkomen”. Bij “Gadir” van Arno Schmidt’, in: *Raster 41*, 1988, pp. 124-126.
VOGLER, Christophe, *The Writer’s Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Los Angeles: Michael Wiese, 1992.
VON MARTELS, Zweder, ‘Introduction: The Eye and the Mind’s Eye’, in: Zweder von Martels (red.), *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden e.a.: E.J. Brill, 1994, pp. xi-xviii.
VPRO, ‘Oproep Bob den Uyl Prijs 2018’, in: *VPRO Boeken*, 9-11-2017, https://www.vpro.nl/boeken/artikelen/specials/prijzen/vpro-bob-den-uyl-prijs/2018/oproep-vpro-bob-den-uylprijs-2018.html.
VULLINGS, Jeroen, ‘De futuristische nieuwe wereld van Auke Hulst’, in: *Vrij Nederland*, 10-2-2015, https://www.vn.nl/de-futuristische-nieuwe-wereld-van-auke-hulst/.
WACHHORST, Wyn, ‘Time-Travel Romance on Film: Archetypes and Structures’, in: *Extrapolation* 25 (4), 1984, pp. 340-359.
WALSH, Richard, *The Rhetoric of Fictionality*. *Narrative Theory and the Idea of Fiction.* Columbus: The Ohio State University Press, 2007.
WATSON, Alex, ‘The Garden of Forking Paths. Paratexts in Travel Literature’, in: Julia Kuehn & Paul Smethurst (red.), *New Directions in Travel Writing Studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 54-68.
WATSON, Tim, ‘The Colonial Novel’, in: Ato Quayson (red.), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel.* Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 15-34.
WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London: Routledge, 1984.
WELS Harry, VAN DER WAAL, Kees, SPIEGEL, Andrew & Frans KAMSTEEG, ‘Victor Turner and Liminality. An Introduction’, in: *Anthropology Southern Africa* 34 (1-2), 2011, pp. 1-4.
WESSELING, Henk (hoofdred.) e.a., *Plaatsen van herinnering* (4 delen). Amsterdam: Bert Bakker, 2005-2007.

WESSELING, Henk, ‘Plaatsen van herinnering: een nieuwe visie op het verleden. Algemene inleiding bij de reeks’, in: Wim Blockmans & Herman Pleij (red.), *Plaatsen van herinnering. Nederland van prehistorie tot Beeldenstorm*. Amsterdam: Bert Bakker, 2005, pp. 15-21.
WESTER, Rudi, ‘Verzonnen reizen’, in: *Mekka. Jaarboek voor Lezers*. Amsterdam/ Antwerpen: Nijgh & Van Ditmar/ Dedalus, 1992, pp. 78-84. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_mek001199201_01/_mek001199201_01_0012.php.
WESTER, Rudi, ‘De onstuimige opmars van de Nederlandstalige reisliteratuur. Terwijl de kogels om me heen vliegen, twijfel ik over de plaats van een komma’, in: *Ons Erfdeel* 36 (1), 1993, pp. 59-66. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_ons003199301_01/_ons003199301_01_0010.php.
WESTER, Rudi, ‘“Reizen verscherpt de blik”. De bloei van de Nederlandstalige reisliteratuur’, in: *Neerlandica extra Muros*, 1996, pp. 1-4. Beschikbaar via de DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_nee005199601_01/_nee005199601_01_0010.php.
WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
WHITE, Erdmute Wenzel, ‘Métamorphoses lyriques: les découvertes de Pero Vaz Caminha et de Claude d’Abbeville. Naissance du Modernisme’, in: François Moureau (red.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985). Paris/ Genève: Champion/ Slatkine, 1986, pp. 61-70.
WHITE, Kenneth, ‘La géopoétique’, *Kenneth With (auteurspagina*), 2008, http://www.kennethwhite.org/geopoetique/.
WILKIE, Fiona, *Performance, Transport and Mobility. Making Passage.* New York: Palgrave Macmillan, 2015.
WILLIAMS, Richard N., GANTT, Edwin E. & Lena FISCHER, ‘Agency: What Does It Mean to Be a Human Being’, in: *Frontiers in Psychology* 12, 2021, pp. 1-12.
WILSON, Colin, *The Outsider*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1982 [1956].
WINKELMAN, J.H., ‘Over Heinrich von Mel, Chrétien de Troyes en de begrippen “aventure” en “queest” in de *Queeste vanden Grale*’, in: Bart Besamusca & Frank Brandsma (red.), *De kunst van het zoeken. Studies over ‘avontuur’ en ‘queeste’ in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam/ Münster: Stichting Neerlandistiek VU/ Nodus Publikationen, 1996, pp. 75-88.
WINST, Silke, ‘Die Topographie des Selbst. Zur Ausdifferenziering von Außen- und Innenräumen in spätmittelalterlichen Liebes) und Reiseromanen’, in: Ulrich Knefelkamp & Kristian Bosselmann-Cyran (red.), *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter. 11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder*. Berlin: Akademie Verlag, 2007.
WITTENBERG, David, *Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative*. New York: Fordham University Press, 2013.
WOLF, Armin & Hans Helmut WOLF, *Die wirkliche Reise des Odysseus. Zur Rekonstruktion des Homerischen Weltbildes*. München: Langen Müller, 1983.
WOLF, Armin, *Hatte Homer eine Karte? Beobachtungen über die Anfänge der europäischen Kartographie*. Karlsruhe: Fachhochschule Karlsruhe, 1997.
WOLF, Armin, ‘Mapping Homer’s Odyssey’, in: George Tolias & Dimitris Loupis (red.), *Eastern Mediterranean Cartographies*. Athens: Institute for Neohellenic Research, 2004, pp. 309-334.
WOLF, Mark J.P., *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*. New York/London: Routledge, 2012.
WOLF, Mark J.P. (red.), *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York/ London: Routledge, 2018.
WOOD, Frances, *Did Marco Polo Go to China*? New York: Routledge, 2018 [1995].
WÜRZNER, Hans M., ‘Goethes *Italienische Reise*’, in: Anton Daniël Leeman e.a. (red.), *Literaire reizen*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1979 pp. 52-65.

YADAV, Alok, ‘Picaresque Novel’, in: Peter Melville Logan (red.), *The Encyclopedia of the Novel*. Oxford/ Malden: Blackwell Publishing, 2011, pp. 617-621.
YOUNGS, Tim, *Travel Writing in the Nineteenth Century*. *Filling the Blank Spaces*. London e.a.: Anthem Press, 2006.
YOUNGS, Tim, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
YOUNGS, Tim, ‘Travel Writing after 1900’, in: Nandini Das & Tim Youngs (red.), *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 125-139.
ZEE, A., *Quantum Field Theory in a Nutshell. Second Edition*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2010.
ZETTERBERG GJERLEVSEN, Simona, ‘A Novel History of Fictionality’, in: *Narrrative* 24 (2), 2016a, pp. 174-189.
ZETTERBERG GJERLEVSEN, Simona, ‘Fictionality’, in: Peter Hühn e.a. (red.), *The Living Handbook of Narratology*, 2016b, https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/138.html.
ZIPFEL, Frank, ‘Fiktionssignale’, in: Tobias Klauk & Tilmann Köppe (red.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Berlijn: De Gruyter, 2014, pp. 97-124.
ZORAN, Gabriel, ‘Towards a Theory of Space in Narrative’, in: *Poetics Today* 5 (2), 1984, pp. 309-335.
ZUIDERENT, Ad T., *Een dartele geest. Aspecten van ‘De chauffeur verveelt zich’, en ander werk van Gerrit Krol.* Amsterdam: Em. Querido’s Uitgeverij, 1989. https://research.vu.nl/ws/portalfiles/portal/62846627/complete+dissertation.pdf.
ZWEIG, Paul, *The Adventurer*. London: J.M. Dent & Sons, 1974.
ZWIER, Gerrit Jan, ‘Het rommelhok van de literatuur. De literaire kritiek en het reisverhaal’, in: *Bzzlletin* 22 (203), 1993, pp. 29-39.

Appendix

Onderstaande lijst omvat een aantal 'reisauteurs', schrijvers in wier werk – hier in de eerste plaats fictioneel proza, maar ook non-fictie, poëzie en/of toneel – de literaire reis nadrukkelijk aanwezig is. Behalve een beperkt aantal internationale namen en auteurs van voor 1945 (die allen in het proefschrift genoemd worden) richt het overzicht zich vooral op het naoorlogse, Nederlandstalige proza. Het betreft daarbij in het bijzonder auteurs die voor de studie van het imaginaire reisverhaal interessant zijn. Naast de namen van de auteurs worden steevast ook enkele titels van primaire werken vermeld, waarbij ik aangeef of om het reisfictie (RF), reis-non-fictie (RNF), reispoëzie (RP) of reisdrama (RD) gaat. Indien titels tussen rechte haakjes staan, gaat het eerder om grensgevallen of om verhalen waarin echo's van de literaire reis te vinden zijn.
Ik streef niet naar exhaustiviteit, noch wat het geheel van auteurs betreft noch met betrekking tot de individuele oeuvres. De lijst is een selectie, gebaseerd op mijn eigen kennis van en ervaring met de oeuvres van de auteurs, zoals ik die de afgelopen jaren heb opgebouwd. Hij dient ter aanknopingspunt en aanzet voor verder onderzoek.

<u>Internationaal en pre-WOII</u>

- **Lucianus van Samosata (2de eeuw na Chr.)**
  - RF:
    - *Menippos e Nekyomanteia* ('Menippus of De Afdaling in de Onderwereld')
    - *Kataplous e Tyrannos* ('De Neerwaartse Reis of de Tiran')
    - *Alēthē diēgēmata* ('Ware Historiën')
    - *Ikaremenippos e Hypernephelos* ('Icaromenippus of De Luchtman')
    - *Loukios e Onos* ('Lucius of De Ezel')

- **Daniel Defoe (1660-1731)**
  - RF
    - *The Consolidator* (1705)
    - *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* (1719)
    - *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719)
    - *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720)
  - RNF
    - *A Tour thro' the Whole Island of Great Britain* (3 vols., 1724-1727)

- **Gerrit Paape (1752-1803; pseud.: J.A. Schasz)**
  - RF
    - *Reize door het Wonderland en eenige andere vreemde landen, gedaan door Dirk Denker* (1780)
    - *Reize door het Aapenland* (1788)
    - *Reize door het Land der Willekeurigen* (1789)
    - *Gevallen van een Keeshond* (1790)
    - *Reize door het Land der Vrijwillige Slaaven* (1790)
    - *Vrolijke reis van een Engelschman, door Holland* (1796)
    - *De Bataafsche Republiek* (1798)
  - RNF
    - *Mijne vrolijke wijsgeerte in mijne ballingschap* (1792)

- **Robert Louis Stevenson (1850-1894)**
  - RF
    - *Treasure Island* (1883)
    - *Kidnapped* (1886)
    - *The Ebb Tide* (1894; & Lloyd Osbourne)
  - RNF
    - *An Inland Voyage* (1878)
    - *Travels with a Donkey in the Cévennes* (1879)
    - *In the South Seas* (1891)
  - RD
    - *Admiral Guinea* (1892)
  - RP
    - *Songs of Travel* (1896)

- **Jules Verne (1828-1905)**
  - RF:
    - *Voyages extraordinaires* (1863-1919), onder meer *Cinq semaines en Ballon* (1863), *Voyage au centre de la Terre* (1864), *De la Terre à la Lune* (1865), *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1870), *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873)
  - RD
    - *Voyage à travers l'Impossible* (1882)
    - *Kéraban-le-Têtu* (1883)
  - RNF
    - [*Découverte de la Terre. Histoire générale des grands voyages et des grands voyageurs* (3 vols.: *Les Premiers explorateurs*, 1870; *Les Navigateurs du XVIIIe*, 1879; *Les Voyageurs du XIVe siècle*, 1880)]

- **Mark Twain (1835-1910)**
  - RF:
    - *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885)
    - *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889)
    - *Following the Equator* (1897)
    - 'Captain Stormfield's Visit to Heaven' (1909)
  - RF/RNF
    - *A Tramp Abroad* (1880)
  - RNF
    - *The Innocents Abroad* (1869)
    - *Life on the Mississippi* (1883)

- **J. Slauerhoff (1898-1936)**
  - RF
    - *Het verboden rijk* (1932)
    - *Het leven op aarde* (1934)
    - *'De laatste reis van de Nyborg' (*in: *Schuim en asch,* 1930*)*
    - *'Het lente-eiland' (*in: *Het lente-eiland en andere verhalen,* 1951*)*
  - RNF
    - *Reisbeschrijvingen* (1981)
  - RP
    - *Soleares* (1933)

        - *Een eerlijk zeemansgraf* (1936)
        - *Al dwalend* (1947)
- **Graham Greene (1904-1991)**
    - RF
        - *Stamboul Train* (1932)
        - *Travels with My Aunt* (1969)
        - *Monsignor Quixote* (1982)
    - RNF
        - *Journey Without Maps* (1936)
        - *The Lawless Roads* (1939)
        - *In Search of a Character: Two African Journals* (1961)

- **J.M.G. Le Clézio (1940)**
    - RF
        - *Le Livre des fuites* (1969)
        - *Désert* (1980)
        - *Le Chercheur d'or* (1985)
        - *La Quarantaine* (1995)
        - *Poisson d'or* (1997)

    - RNF
        - *Gens des nuages* (1997)
        - *L'Africain* (2004)

- **Paul Theroux (1941)**
    - RF
        - *The Jungle Lovers* (1971)
        - *The Mosquito Coast* (1981)
        - *The Elephanta Suite* (2007)
    - RNF
        - *The Great Railway Bazaar* (1975)
        - *The Old Patagonian Express* (1979)
        - *Dark Star Safari* (2002)
        - *Deep South: Four Seasons on Back Roads* (2015)

<u>Nederlandse literatuur na 1945</u>

- **Anthony van Kampen (1911-1991)**
    - RF
        - *Jungle-trilogie: Jungle Pimpernel* (1949), *Het laatste bivak* (1950), *De verloren vallei* (1951)
        - *Corsicaanse romans, i.h.b. Incident op Corsica* (1955)
        - *Mary-Bryant-trilogie: De verbanning* (1968), *De open boot* (1969), *De terugkeer* (1969)
        - *Jeugdverhalen over Ketelbinkie, o.a.: Ketelbinkie* (1946), *Ketelbinkie's stuurmanstijd* (1947), *Kapitein van Leeuwen* (1948)
    - RNF
        - *Groenland. Continent der eenzamen: omzwervingen langs en op de ijskap* (1953)
        - *Polonaise '61. Warschause reportages* (1962)

        - *Reisreportages voor De Zaanlander, Nieuwe Apedoornsche Courant, Leeuwarder Courant...*
- **Johan Daisne (1912-1978)**
    - RF
        - *Egbertha in de onderwereld* (1948)
        - *De trein der traagheid* (1950)
        - *Baratzeartea* (1962)
        - [*De neusvleugel der muze* (1959)]
        - [*Venezy, of het eiland in de stille zuidzee* (1963)]
    - RNF
        - *De Hollandse reis* (1947)
        - *Reisebilder uit bezet Duitsland* (1948)
    - RP
        - *Zeven reizen boek* (1947)

- **Willem Brakman (1922-2008)**
    - RF
        - *Een winterreis* (1961)
        - *De reis van de douanier naar Bentheim* (1982)
        - *Inferno* (1991)
        - *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992)
        - *Een voortreffelijke ridder* (1995)
        - *De gelukzaligen* (1997)
        - *Verhalen in: De weg naar huis* (1962)
        - *Verhalen in: Zeeland bestaat niet* (1981)
        - [*Come-back* (1980)]

- **Ivo Michiels (1923-2012)**
    - RF
        - *Kruistocht der jongelingen* (1951)
        - *Spaans Capriccio* (1952)
        - *Orchis Militaris* (1968)
        - [*Het afscheid* (1957)]
    - RP/RF
        - *Itinerarium* (1979)
    - RNF
        - [*Vlaanderen, ook een land* (1987)]

- **Sybren Polet (1924-2015)**
    - RF
        - *De Steen* (1957)
        - *Verboden tijd* (1964)
        - *Xpertise* (1978)
        - *De andere stad* (1993)
        - *Verhalen in: Veldwerk* (2001)
        - *Verhalen in: De gouden tweehoek* (2011)
        - [*De hoge hoed der historie* (1999)]

- **Inez van Dullemen (1925-2021)**
    - RF
        - *Luizenjournaal* (1969)
        - *Een schip vol meloenen* (2017)

        - *Maria Sibylla* (2019)
    - RNF
        - *Op zoek naar de olifant* (1967)
        - *Logeren op een vulkaan* (1971)
        - *Viva Mexico!* (1988)
        - *Huis van ijs* (1988)

- **Cees Nooteboom (1933)**
    - RF
        - *Phillip en de anderen* (1954)
        - *De ridder is gestorven* (1963)
        - *Mokusei! Een liefdesverhaal* (1982)
        - *De Boeddha achter de schutting* (1986)
        - *Het volgende verhaal* (1991)
        - *Allerzielen* (1998)
        - *Paradijs verloren* (2004)
        - [*In Nederland* (1984)]
    - RNF
        - *Een middag in Bruay* (1963)
        - *Een avond in Isfahan* (1978)
        - *De zucht naar het Westen* (1985)
        - *Berlijnse notities* (1990)
        - *Omweg naar Santiago* (1992)
    - RP
        - *Open als een schelp, dicht als een steen* (1978)

- **Gerrit Krol (1934-2013)**
    - RF
        - *De ziekte van Middelton* (1969)
        - *De chauffeer verveelt zich* (1973)
        - *De weg naar Sacramento* (1977)
        - *Okoka's wonderpark* (1994)
        - *Rondo Veneziano* (2004)
    - RNF
        - *De reus van Afrika* (1992)
        - [*De tv.-bh.* (1979)]

- **K. Schippers (1936-2021)**
    - RF
        - *Een avond in Amsterdam* (1971)
        - *Waar was je nou* (2005)
        - *Niet verder vertellen* (2015)
    - RNF/RF
        - *Holland Dada (1974)*

- **J. Bernlef (1937-2012)**
    - RF
        - *Verloren zoon* (1997)
        - *De pianoman* (2008)
        - *De rode droom* (2009)
        - *Verhalen in: Doorgaande reizigers* (1990)
        - *Verhalen in: Wit Geld* (2014)
    - RP

        - [*Bermtoerisme* (1968)]
        - [*Dwaalwegen* (2008)]

- **Gaston van Camp (1939)**
    - RF
        - *De kracht van Marrakech* (1984)
        - *Gesprekken met een steppe* (1986)
        - *Tot aan de brug naar nergens* (1987)
    - RNF
        - *Zomer in Anatolië. Zwerven door de binnenlanden van Turkije* (1995)
        - *Sicilië: een reisboek* (1998)
        - *Tussen gratie en gruwel* (2002)
    - RP
        - *Reizen is schrijven in Cire-Pedue* (1980)

- **Leon de Winter (1954)**
    - RF
        - *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978)
        - *La Place de la Bastille* (1981)
        - *Vertraagde roman* (1982)
        - *Kaplan* (1986)
        - *Het recht op terugkeer* (2008)
        - [*Zoeken naar Eileen W.* (1981)]

- **Kader Abdolah (1954)**
    - RF
        - *Portretten en een oude droom* (2003)
        - *Salam Europa!* (2016)
        - *Verhalen in: De adelaars* (1993)
        - [*De reis van de lege flessen* (1997)]
        - [*Papegaai vloog over de Ijssel* (2014)]

- **Kamiel Vanhole (1954)**
    - RF
        - *Bellevue/Schoonzicht* (1997 & Peeters)
        - *O heer, waar zijn uw zijstraten*? (2002)
        - *Bea* (2006)
    - RNF
        - *Een demon in Brussel* (1990)
        - *De spoorzoeker* (2008)

- **Kristien Hemmerechts (1955)**
    - RF
        - *Zonder grenzen* (1991)
        - *De tuin der onschuldigen* (1999)
        - *Verhalen in: Kerst en andere liefdesverhalen* (1992)
    - RNF
        - *Amsterdam Retour* (1995)
        - *V. notities bij een reis naar Vietnam* (2004)

- **Arthur Japin (1956)**
    - RF
        - *De zwarte met het witte hart* (1997)

        - *Een schitterend gebrek* (2003)
        - *Kolja* (2017)
        - [*De droom van de leeuw* (2002)]
        - [*De overgave* (2007)]
        - [*De gevleugelde* (2015)]
        - [*Mrs. Degas* (2020)]
    - RF/ RNF
        - *De vierde wand. Verhalen over reizen en vertrekken.* (1998)
        - *Goed volk: reisverhalen* (2016)

- **Mariët Meester (1958)**
    - RF
        - *Sevillana* (1990)
        - *Liefdeslied van een reiziger* (2009)
        - *Hollands Siberië* (2014)
    - RNF
        - *De stilte voor het vuur* (1992)
        - *Het mythische Menaka* (1998)
        - *De verdwaalde nomade* (2000)

- **P.F. Thomése (1958)**
    - RF
        - *J. Kessels: the novel* (2009)
        - *Het Bamischandaal* (2012)
        - *De onderwaterzwemmer* (2015)
        - *Ik, J. Kessels* (2018)
        - *Verhalen in: Zuidland* (1990)
    - RF/RNF
        - *Deep South & Far West* (1991)
        - *Greatest hits* (2000)
    - RNF
        - *Grillroom Jeruzalem* (2011)

- **Koen Peeters (1959)**
    - RF
        - *Bellevue/Schoonzicht* (1997; & Vanhole)
        - *Grote Europese roman* (2007)
        - *De mensengenezer* (2017)
        - *Kamer in Oostende* (2019)
        - [*Duizend Heuvels* (2012)]

- **Ilja Leonard Pfeijffer (1968)**
    - RF
        - *Rupert, een bekentenis* (2004)
        - *Grand Hotel Europa* (2018)
        - [*La Superba* (2013)]
        - [*Peachez, een romance* (2017)]
    - RNF
        - *De filosofie van de heuvel. Op de fiets naar Rome* (2009)
    - RP
        - *'Caribbean Song' in: Van de vierkante man* (1998)

- **Auke Hulst (1975)**
  - RF:
    - *Wolfskleren* (2009)
    - *En ik herinner me Titus Broederland* (2016)
    - *Zoeklicht op het gazon* (2018)
    - [*Slaap zacht Johnny Idaho* (2015)]
  - RNF:
    - *De eenzame snelweg* (2007)
    - *Buitenwereld, binnenzee* (2014)
    - *Motel Songs* (2017)



© William Turner – *Ulysses Deriding Polyphemus* (1829)