

‘I don’t get it dude, what’s so controversial about this?’

Bij wijze van inleiding

RICK HONINGS en LOTTE JENSEN

‘De meest gehate vrouw van België. Zo noemen ze mij.’¹ Zo luidt de openingszin van de laatste roman van Kristien Hemmerechts, *De vrouw die de bonden eten gaf* (2014), die tot grote ophef leidde in België. In dit werk kruipt de schrijfster in het hoofd van Michelle Martin, de vrouw die twee meisjes aan hun lot overliet in de kelder van haar veroordeelde echtgenoot Marc Dutroux. Door aandacht te besteden aan haar gevoelens en onzekerheden, en haar te portretteren als slachtoffer van haar man, deed de schrijfster volgens sommigen iets onvergeeflijks. Het boek leek begrip te willen kweken voor de wandaden van deze ‘heks van de moderne tijd’.² Dat was een stap te ver in een land waar de wonden van dit nationale trauma nog lang niet geheeld zijn en dat aan een ‘post-traumatische Dutroux-stoornis’ lijdt.³

De Nederlandse media reageerden milder: de roman werd primair beoordeeld als een (geslaagd) literair werk en de schrijfster kreeg de gelegenheid om haar motieven toe te lichten in de landelijke dagbladen en op televisie. Er werd vooral een intellectueel debat gevoerd over de vraag hoever de vrijheid van een schrijver reikt en waar de grenzen tussen feit en fictie liggen. Dat de reactie in België anders was, is begrijpelijk. Het boek mocht dan tot het domein van de literatuur behoren – op de kaft staat nadrukkelijk ‘roman’ – het schurkte zo dicht aan tegen de werkelijkheid dat het vooral weerzin opwekte. Iedere schijn van begrip voor de daders, of dat nu wel of niet Hemmerechts’ oogmerk was, was bij voorbaat verwerpelijk.

In dat opzicht verschilt de Belgische reactie aanmerkelijk van de manier waarop recentelijk in Duitsland een boek werd ontvangen dat eveneens in een nog altijd niet geheelde wond wroet: *Er ist wieder da* (2012) van Timur Vermes.⁴ De roman speelt zich af in 2011 en begint met het ontwaken van Adolf Hitler in Berlijn. De oorlog is al zesenzestig jaar voorbij en de *Führer* kijkt zijn ogen uit in het nieuwe Duitsland. Hij komt woorden tekort om zijn afkeer uit te spreken over de jeugd van tegenwoordig en over de eenentwintigste-eeuwse tijdgeest. In de hoofdstad wordt hij niet voor vol aangezien. Men denkt dat hij een hilarische imitator is, en hij maakt furore op radio en televisie met zijn opruiende ideeën, die niemand (meer) serieus neemt. Wat voor het personage geldt, geldt ook voor het hele boek: omdat het vooral een satire is, bedoeld om de lezer te laten lachen, is het niet gevaarlijk. *Er ist wieder da* is dan ook geen schokkend boek, al was het maar omdat ook Hitler geridiculiseerd wordt.

Een grens in beweging

Wat is dan wel het wezenskenmerk van een schokkend boek? De hetze rond de roman van Hemmerechts laat dit duidelijk zien: het gaat om een werk dat bepaalde grenzen overschrijdt. Dat kunnen morele, juridische of esthetische grenzen zijn, die in een bepaalde samenleving courant zijn. Een werk kan bijvoorbeeld als onzedelijk, godslasterlijk of staatsgevaarlijk worden ervaren of een extreme ideologie propageren. Het overschrijdt dan bepaalde morele of juridische grenzen. Daarnaast kunnen ook esthetische grenzen overschreden worden, bijvoorbeeld doordat een auteur afwijkt van genreconventies of met de vorm experimenteert.

Deze bundel beoogt een overzicht te bieden van schokkende boeken uit de Nederlandse literatuur van de middeleeuwen tot nu. Er komt een scala aan werken aan bod, die in hun tijd als schokkend werden ervaren, en dat soms nog steeds zijn. Volledigheid is daarbij niet nagestreefd, maar wel is bewust een evenredige afwisseling van canonieke en niet-canonieke schrijvers gehanteerd. Dat betekent dat zowel bekende als relatief onbekende auteurs aan bod komen. Behalve voor Willem Frederik Hermans, Gerard Reve en Arnon Grunberg is er ook aandacht voor 'vergeten' schrijvers als Justus de Harduwijn, Pieter Vreede, Aarnout Drost en George Kettmann. Hun werken zijn mede in de vergetelheid geraakt, omdat ze te excentriek of tijdgebonden zijn: wat eens schokkend was, hoeft dat enkele jaren later al niet meer te zijn. Naschokken blijven dan achterwege en het werk verdwijnt geruisloos uit het collectieve geheugen. Ook die vergeten werken maken echter duidelijk hoe de grenzen van de literatuur, moraal en esthetiek in de loop van de tijd veranderd zijn. Zo deed *Ik Jan Cremer* in 1964 nog veel stof opwaaien. In een artikel over de 'onverbidelijke bestseller' blikt Xandra Schutte terug op de woelige receptie. Er was vrijwel niemand die er geen mening over had:

Boer Koekoek sprak de onvergetelijke woorden: 'Ik heb het boek van Jan Cremer niet gelezen, maar ik vind het een vuil, vies en smerig boek.' Maar de meeste mensen wilden met eigen ogen zien hoe pornografisch, fascistisch, anarchistisch, sadistisch en nihilistisch het boek was. *Ik Jan Cremer* werd een boek dat je moest lezen – zij het soms stiekem. Naar verluidt stuitte de recherche bij een inval in de kluisjes van het Amsterdamse Centraal Station op honderden exemplaren van het boek. Die waren van forenzen die voor hun vrouw wilden verbergen dat ze *Ik Jan Cremer* verslonden. In echtscheidingszaken werd het lezen van *Ik Jan Cremer* een belastend argument.⁵

Voor huidige lezers is de ophef die Cremers boek veroorzaakte haast niet meer te bevatten. Jongeren snappen er niets van. Natuurlijk, er komt seks in voor en de hoofdpersoon is een opstandige flierefluiter, die een vocabulaire bezigt dat in het klaslokaal nog altijd niet wordt getolereerd. Schokkend wordt het echter niet meer gevonden in een tijd waarin boeken als *Feuchtgebiete* (2008, *Vochtige streken*) van Charlotte Roche en *Fifty Shades of Grey* (*Vijftig tinten grijs*, 2012) van E.L. James gretig worden gelezen. Eenzelfde matheid is merkbaar bij vermeende godslasterlijke boeken. *Nader tot U* (1966) van Gerard Reve, met de beruchte ezelsène, zorgt

allang niet meer voor gefronste wenkbrauwen, behalve misschien in de Biblebelt.

Die verschuiving van de moraal komt ook mooi tot uitdrukking in de populaire Amerikaanse satirische animatieserie *South Park*. Op een dag krijgen de vier klasgenootjes Stan Marsh, Kyle Broflovski, Kenny McCormick en Eric Cartman de opdracht een boek te lezen. Hun leraar vertelt dat het boek zeer controversieel is en jarenlang op een lijst met verboden boeken heeft gestaan: 'It has some very risky parts and strong vulgar language. And in fact, many schools across the country still bann this book, because it is thought to be so inappropriate.' Het betreft *The Catcher in the Rye* (1951) van J.D. Salinger: het boek dat Mark David Chapman ertoe zou hebben aangezet John Lennon te vermoorden. De kinderen, die eerst weinig zin hadden om het te lezen, kunnen nu niet wachten om te beginnen. Thuis verslinden ze het boek, om dan vast te stellen dat het in de verste verte niet schokkend is:

Stan: Did you get to any dirty parts yet?

Kyle: No, it's still just some whiny annoying teenager talking about how lame he is.

Stan: I don't get it dude, what's so controversial about this? All he's done is said 'shit' and 'fuck' a few times.

Eric: Motherfucker! The whole thing, I read the whole fucking thing. I kept thinking: 'Alright, I guess the cool offensive stuff must be coming', and then after like a hundred pages I was like: 'Alright, I guess all the dirty stuff is at the end', and then I got to the last page, and I was all: 'The fuck is this?! I just read a book! For nothing!'

Kyle: Why the hell was this book banned?

Eric: They fucking tricked us, that's what they did! Tricked us into reading a book by, enticing us with promises of vulgarity!⁶

Daarop besluiten de jongens om zelf een boek te gaan schrijven: *The Tale of Scrotie McBoogerballs*. Het is zo weerzinwekkend schokkend dat alle volwassenen die het onder ogen krijgen terstond moeten overgeven. Deze anekdote laat zien dat de morele grenzen van het betamelijke constant in beweging zijn. Dat komt ook in *Schokkende boeken!* naar voren.

Affect en het abjecte

Een voorwaarde voor een schokkend boek is dat het hevige emoties teweegbrengt: het moet reacties oproepen die de grenzen van het normale overschrijden. We zijn geneigd daarbij in eerste instantie aan negatieve emoties te denken, zoals afschuw en walging, maar het kan ook om positieve gevoelens gaan, zoals bewondering, lust of aantrekkingskracht.

Twee handzame begrippen uit de kunst- en literatuurtheorie, die zowel de positieve als negatieve relatie tussen kunstwerk en subject aanduiden, zijn 'affect' en het 'abjecte'. Het eerstgenoemde begrip verwijst naar een betrokkenheid tussen kunstwerk en subject die verder gaat dan primaire reacties of gevoelens: het gaat om een diepere relatie, waarbij het kunstwerk een langduriger impact op het sub-

ject heeft. Volgens de omschrijving van de literatuurwetenschapper Frans-Willem Korsten gaat het bij 'affect' om de wijze waarop 'vorm en inhoud een gevoelsmatige relatie uitlokken of mogelijk maken tussen tekst en lezer'.⁷ Twee aspecten zijn hierbij volgens hem van belang. Ten eerste wordt nadrukkelijk ook de vorm van het kunstwerk in de relatie tussen object en subject betrokken: juist de vorm wordt ingezet om een maximale reactie bij het subject teweeg te brengen. Zo draagt de strikte vorm in het geval van een sonnet of tragedie sterk bij aan een de emotionele betrokkenheid van het subject. Ten tweede gaat het om een affectieve band die verder gaat dan het opwekken van gevoelens. Behalve de emotionele beleving spelen bijvoorbeeld ook vormen van kennis een rol: de affectieve werking van kunst kan tot reflectie, verdieping en kennisvermeerdering leiden. Een kunstwerk kan, via de emoties, aanzetten tot nieuwe ideeën of zienswijzen.⁸

Morele of cognitieve grenzen kunnen daarbij ter discussie komen te staan en verlegd worden. Dat effect wordt nog eens versterkt wanneer het werk veel reacties in de media oproept. Voor- en tegenstanders kruisen de degens over de normen en waarden die via een bepaald werk gepropageerd worden: het debat gaat dan feitelijk meer over de gevolgen van een bepaalde zienswijze dan over het werk zelf. Een sprekend voorbeeld is *De Betooverde wereld* (1691) van Balthasar Bekker. De auteur stelde het geloof in wonderen en duivels ter discussie; zijn zienswijze had grote implicaties voor het traditionele geloof. Er ontstond een heuse mediareel avant la lettre, waarin de emoties hoog opliepen; kennis over het boek was op zeker moment allang geen voorwaarde meer om deel te nemen aan het publieke debat. Twee andere werken die grensverleggend bleken en die in deze bundel ter sprake komen zijn *Else Böhler* (1935) van Simon Vestdijk en *Eenzaam avontuur* (1948) van Anna Blaman. Beide auteurs bekritiseerden het morele klimaat van hun tijd, waarin seksualiteit tot de taboesfeer behoorde. Het gedrag van de hoofdpersonages wekte, vooral in christelijke kringen, zoveel aversie op, dat een debat over de grenzen van de seksuele moraal werd aangezwengeld.

Hiermee komt het tweede theoretische concept in beeld, namelijk het 'abjecte'. Dit duidt op zaken die afschuw en walging opwekken en verwerpelijk worden geacht. Deze afkeer gaat veelal gepaard met fysieke reacties, zoals een misselijk gevoel, huiver en rillingen. De belangrijkste theoretica van het abjecte is de Franse linguïste, filosofe en psychoanalytica Julia Kristeva. In haar werk *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) gaat zij onder meer in op de rol van het abjecte bij de psychologische ontwikkeling van het individu.⁹ De verdrijving van het abjecte, de abjectie, speelt volgens haar een cruciale rol bij de ontwikkeling van identiteiten. Het abjecte moet letterlijk buitengesloten worden en van het zelf worden afgescheiden. Alleen zo kan een volwaardige psychologische en sociale identiteit worden ontwikkeld. Te denken hierbij valt aan feces, urine, snot, braaksel of, bij vrouwen, overmatige lichaamsbeharings. Een vrouw dient zich hiervan te ontdoen, omdat het als afstotelijk en ranzig wordt ervaren. Overmatige beharing doet bovendien de grens tussen mens en dier, of zelfs kind en volwassen vervagen.¹⁰

Daarnaast besteedt Kristeva aandacht aan de aanwezigheid van het abjecte in culturele uitingen, zoals kunst, literatuur en filosofie. Volgens haar speelt het abjecte in gesublimeerde vorm daarin een grote rol, omdat het de verstoring van identiteit, systeem en orde symboliseert. Het abjecte heeft echter een ambigue functie: het wekt niet alleen weerzin op, maar oefent ook een zekere fascinatie en aantrekkingskracht uit, omdat het om zaken gaat waarop een verbod en taboe rusten.¹¹

Dat is ook geval bij menig schokkend literair werk: het abjecte roept tegelijkertijd weerzin en fascinatie op. Een voorbeeld uit deze bundel is de *Uyt-beemsen oorlog, ofte Roomse min-triompfen* (1651) van Matthijs van der Merwede. Daarin wordt de pedofilie op uiterst plastische wijze gevierd: de dichter rijgt het ene na het andere minderjarige meisje aan zijn spies. Lichaamsopeningen worden binnengedrongen en er vloeien rijkelijk lichaamssappen. Het boek werd destijds verboden en verbrand, maar opmerkelijk genoeg verscheen in 2004 – een tijdperk waarin het onderwerp minstens zo heikel is – een heruitgave. Het abjecte behoudt dus in zekere zin zijn aantrekkingskracht. Abjecte zaken staan ook centraal bij Louis Ferron en Arnon Grunberg. In *De keisnijder van Fichtenwald* (1976) van de eerste auteur is voornamelijk het perspectief schokkend: de gebeurtenissen van de Holocaust worden vanuit de optiek van de daders weergegeven, waardoor een vertekening van de werkelijkheid ontstaat. Bij Grunberg gaat de identificatie met het abjecte nog een stap verder. In *Gstaad 95-98* (2002) vormt de Shoah een belangrijk motief en wordt een psychoanalytische taal gehanteerd. Deze roman laat de lezer huiveren, omdat de schrijver de lezer lijkt te willen laten ervaren dat het abjecte niet buiten onszelf ligt, maar inherent is aan onze beschaving.

Lichaam, Geest, Vorm

In *Schokkende boeken!* komen tientallen werken aan de orde in tweeëndertig bijdragen, van *Van den vos Reynaerde* uit de dertiende eeuw, tot en met *De vrouw die de honden eten gaf* uit 2014.¹² Wie de lijst met bijdragen overziet, zou kunnen concluderen dat mannelijke schrijvers meer schokkende boeken publiceren dan vrouwen; het aantal schrijfsters is ernstig in de minderheid. Er komen in deze bundel slechts drie vrouwelijke auteurs aan de orde, van wie slechts één uit de periode voor 1900: Anna Bijns, Anna Blaman en Kristien Hemmerechts.

Hoe is dit te verklaren? Deels heeft dit te maken met de buitenliteraire standpunten over vrouwelijk schrijverschap die lang dominant zijn geweest. Tot in de negentiende eeuw behoorde het schrijven en zeker het publiceren van intieme boeken tot het mannelijke domein. Natuurlijk waren er tal van schrijfsters actief, maar zij presenteerden zich maar al te vaak als de uitzondering op de regel. Dat bescheidenheidsdiscours maakte het voor vrouwen moeilijk om als auteur op de voorgrond te treden.¹³ Treffend is een opmerking van Nicolaas Beets in een brief aan Johannes Kneppelhout uit 1839. Vrouwen moesten niet schrijven:

Een schrijvende vrouw is een overloopster naar het vijandelijke leger, die door hare sexe gefusileerd moest worden. Zij verraadt de zwakke posten van haar geslacht en zegt welke lunettes van 't innerlijk quant à moi onhoudbaar zijn. 't Is in 't zedelijke, wat een indecente ontblooting in 't lichamelijke zou zijn. 't Is of als een fatsoenlijk meisjen met een open deur naar bed ging, of van haar bed vertelde.¹⁴

Zo'n uitspraak is typerend voor het vrouwvijandelijke klimaat van die tijd. Een ander deel van de verklaring is dat vrouwelijke auteurs veelal uit de canon verdwenen zijn, omdat daarin voornamelijk auteurs zijn opgenomen die als origineel en vernieuwend werden beschouwd. Wanneer het om schokkende boeken gaat, lijken vrouwen dan ook dubbel benadeeld te zijn.¹⁵

De artikelen in *Schokkende boeken!* zijn, zoals gezegd, gegroepeerd rondom drie thema's: Lichaam, Geest en Vorm, die voor een deel enige overlap vertonen. In de eerste categorie zien we enkele constanten: of er wordt seks in beschreven (hetgeen in de tijd van verschijnen als schokkend werd ervaren),¹⁶ of er komen gruwelen in voor, óf allebei. Zo kan *Van den vos Reynaerde* worden geïnterpreteerd als een schokkend boek, omdat het martelscènes bevat, maar ook de suggestie van homoseks wordt gewekt. De gedichten van de Vlaamse priester Justus de Harduwijn veroorzaakten een schok vanwege de erotische onderwerpkeuze. Dat lag niet zozeer aan de poëzie, maar vooral aan wie die schreef. Jacob van Lenneps lijvige roman *Klaasje Zevenster* (1866) was schokkend, omdat het vrouwelijke hoofdpersonage per ongeluk in een bordeel terecht komt, dat uitvoerig wordt beschreven, waarmee de auteur indruiste tegen de burgerlijke fatsoensnormen van de negentiende eeuw. Pedoseksualiteit staat eveneens garant voor een schokeffect. Dat bewijst het werk *Roomse min-triumpfen* van Matthijs van der Merwede, evenals Louis Paul Boons *Mieke Maaïke's obscene jeugd* (1972).

Gruwelen zien we in het stuk *Aran en Titus* (1641) van Jan Vos, en in de kannibalistische roman *De maagd Marino* (2010) van Yves Petry, waarin iemands penis geamputeerd en mensenvlees gegeten wordt. Andere boeken waren hun tijd vooruit. Zo was *Eenzaam avontuur* van Anna Blaman vernieuwend vanwege de lesbische thema's. Hugo Claus' *Masscheroen* (1968) was niet alleen provocerend vanwege de pornografische elementen, maar vooral omdat de Heilige Drie-eenheid naakt op het toneel werd getoond, wat als godslasterlijk werd gezien. Het kwam Claus te staan op een veroordeling tot een geldboete en een voorwaardelijke gevangenisstraf.

In de tweede categorie, Geest, worden werken behandeld die religieuze en/of politieke standpunten ventileren die als schokkend werden ervaren. Meer dan eens kregen ook zulke werken, zeker in eerdere eeuwen, met censuur te maken.¹⁷ Zo uitte Anthonis de Roovere kritiek op de geestelijkheid. De verzen van Anna Bijns werden gevaarlijk geacht, vanwege de antilutherse inhoud en de felle toon, en haar verzet tegen de reformatie. Ook de *Bloembhof* (1668) van Adriaan Koerbagh bevatte godsdienstkritiek en werd als spinozistisch geïnterpreteerd. Datzelfde gold voor *De Betoverde Weereld* van Bekker, terwijl de Amsterdamse letterkundige Paulus van Hemert juist een kantiaans geluid liet horen, dat velen onwelgevallig was.

Literatuur werd ook ingezet om machthebbers te bekritisieren, zeker in politiek onrustige perioden. Zo schreef Pieter Vreede tijdens de patriottentijd de spotbiecht 'Aan Godt' (1784) als kritiek op stadhouder Willem V. Samuel Iperuszoon Wiselius publiceerde het toneelstuk *Polydorus* (1813), waarin hij impliciet verzet aantekende tegen Napoleon. Hendrik Nicolaas Werkman bekritiseerde de nazi's in zijn clandestien uitgegeven *De Blauwe Schuit* (1940-1945). De poëzie van George Kettmann was juist bedoeld om de nieuwe, fascistische ideologie uit te dragen. In deze categorie is er ook aandacht voor drie canonieke auteurs die met hun werken, elk op hun eigen manier, een politiek statement maakten. W.F. Hermans' roman *Ik heb altijd gelijk* (1951) bevat een aanval op de naoorlogse Nederlandse samenleving, terwijl Gerard Reve een rechts en volgens sommigen racistisch geluid liet horen. Zijn gedicht 'Voor eigen erf' – met de regels: 'O, Nederland, ontwaak, gooi al dat zwarte tuig eruit!' – wierp de vraag op of er sprake was van superieure ironie of discriminatie.

Ten slotte kunnen werken ook een schok veroorzaken omdat ze een ongebruikelijke vorm bevatten. Auteurs zetten specifieke stijlmiddelen in om experimentele werken te schrijven die choqueren. Zulke boeken staan centraal in de derde categorie: Vorm. In de middeleeuwen verschenen er teksten waarop Nijhoffs adagium van toepassing is: 'Lees maar, er staat niet wat er staat'. De roman *De pestilentie te Katwijk* van Aarnout Drost verscheen postuum en is vooral het product van enkele vrienden, die er hun eigen ideeën mee wilden uitdragen; het is tegelijkertijd een *re-scripting* van een verhaal uit de *Trouw-ringh* (1637) van Jacob Cats. De *Verzen* van Herman Gorter – met het beroemde 'De lente komt van ver, ik hoor hem komen' – weken qua vorm en taal sterk af van de voorspelbare, moralistische domineespoëzie uit de voorgaande decennia. Ook in de meer recente geschiedenis zijn er werken verschenen die een schok teweegbrachten door hun vorm. Zo wisten recensenten aanvankelijk niet goed wat ze met J.F. Vogelaars links-radicalen *Kaleidiafragmenten* (1970) moesten beginnen: een prozatekst zonder samenhang, zonder verhaallijn en zonder interpunctie en paginanummers.

Besluit: literatuur en werkelijkheid

In 2004 verscheen *Het grote baggerboek* van Ilja Leonard Pfeijffer – een werk dat op het eerste oog zeker het predicaat 'schokkend' verdient. Het staat boordevol als abject te bestempelen zaken: 'zwetende snikkels', 'gloeiende kankerteven', 'zompige aarsen' en 'harige hoeren met meurende sleuven vol etter'. Toch reageerde niemand in de Nederlandse pers geschokt. 'Superieure vuilbekkerij', kopte *Trouw*.¹⁸ *Het grote baggerboek* leidt tot 'lachen, fronsen en geeuwen – in die volgorde', merkte Max Pam op.¹⁹ Het boek stond zo vol ranzigheden, dat het op den duur slaapverwekkend wordt, meende hij. Volgens Jos Joosten hangt het uitblijven van de schok bij het lezen van dit boek samen met het feit dat er inmiddels sprake is

van 'totale autonomie van het literaire veld'; in de literatuur van de eenentwintigste eeuw mag alles, maar we nemen haar niet meer serieus. 'Het is in het beste geval virtuoos, maar je ligt er niet wakker van', schrijft hij in zijn bijdrage aan dit boek.

Daarmee sluit hij aan bij de stelling van de Franse literatuurwetenschapper William Marx. In zijn boek *L'adieu à la littérature* (2005) betoogt Marx dat de literatuur in de loop der tijd haar waarde is kwijtgeraakt.²⁰ Daardoor heeft ze aan invloed ingeboet en verkeert ze in een existentiële crisis. Die teloorgang werd volgens Marx al aan het einde van de achttiende eeuw ingezet. Het proces verliep in drie fasen: expansie, verzelfstandiging, ontwaarding. Literatuur was van oudsher bedoeld om een vorst aan het hof te vermaken. Maar in de achttiende eeuw kreeg de literatuur steeds meer een algemeen nuttige, maatschappelijke functie. Zij was nauw verbonden was met de samenleving en vervulde een duidelijke functie. Aan het einde van de achttiende eeuw ontstond er een kloof tussen literatuur en werkelijkheid. Literatuur kreeg geleidelijk, onder invloed van ideeën over het sublieme, een nieuwe functie.

In de negentiende eeuw, met de intrede van de romantiek, kreeg de literatuur een overgewaardeerde functie. Dichters waren geen gewone mensen meer, maar hogepriesters. Door deze ontwikkeling raakten literatuur en de wereld steeds meer van elkaar gescheiden. Het proces was de tweede fase ingegaan: de verzelfstandiging. Steeds meer auteurs pleitten voor een autonome kunstopvatting: *l'art pour l'art*. Deze ontwikkeling had een dubbelzinnig effect. Enerzijds zagen schrijvers de literatuur als het enige waardige object. Anderzijds geloofden ze niet dat ze invloed op de werkelijkheid kon uitoefenen. Een scharnierpunt was volgens Marx 1857, toen *Madame Bovary* verscheen. Deze roman bracht een schok teweeg. Dat had te maken met het feit dat mensen de auteur op dat moment nog steeds beschouwden als een ziener, een magiër. Op het moment dat Flaubert weigerde de rol van maatschappelijke gids te spelen, was dat een traumatische ervaring voor de samenleving. Zij had haar hoop gevestigd op de literatuur, maar die keerde zich van haar af. Een auteur als Arthur Rimbaud vormde de bekroning van het proces van verzelfstandiging, aldus Marx. Rimbaud schreef autonome, onverklaarbare gedichten; de poëzie raakte opgesloten in haar vorm, in haar eigen ivoren toren. Toen Rimbaud de grenzen van de literatuur had ontdekt, nam hij er afscheid van. De maatschappij op haar beurt verloor haar belangstelling voor de literatuur, aldus Marx.

In de twintigste eeuw werd het proces van verzelfstandiging en ontwaarding voortgezet. Na de Tweede Wereldoorlog werd dikwijls de uitspraak van Adorno aangehaald: 'Het is barbaars om na Auschwitz een gedicht te schrijven'.²¹ Maar volgens Marx was die uitspraak te veel eer: de literatuur had haar invloed toen al lang verloren. De Holocaust bracht slechts het verval en de ontwaarding van de literatuur aan het licht. Toch bestaat er volgens Marx geen verband tussen de waarde en de kwaliteit van de literatuur. Sterker nog, ontwaarde literatuur is volgens hem mooier dan de literatuur van de achttiende en negentiende eeuw. Maar, zo kan men daaraan toevoegen: schokken doen zulke teksten niet meer. Dat was in eerdere pe-

rioden, toen de letterkunde nog een maatschappelijke rol speelde, wel anders.

Hoe kan het dan dat er anno 2014 toch nog boeken zijn die schokken, zoals *De vrouw die de honden eten gaf*? Dat heeft er onder meer mee te maken dat deze auteur uit haar ivoren toren is geklauterd en een boek heeft geschreven over een kwestie die België al sinds de jaren negentig in zijn greep houdt. Hemmerechts gaat provocaties, zo betoogt Stine Jensen, bovendien niet uit de weg. Zo liet ze zichzelf als Martin afbeelden op de cover van *Humo*. De grenzen tussen fictie en werkelijkheid werden daardoor op scherp gesteld. De laatste jaren betreedt de literatuur weer vaker het domein van de realiteit. Schrijvers als Arnon Grunberg, Charlotte Mutsaers en dus ook Kristien Hemmerechts durven zich in hun werk weer geëngageerd te tonen.²² Als dat inderdaad zo is, en deze ontwikkeling zich doorzet, staan ons de komende jaren nog veel schokkende boeken te wachten.