

Journal of Dutch Linguistics and Literature

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

# TNTL

3

2017 | jaargang 133

# Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

Uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden

Deel 133 (2017), afl. 3

Uitgeverij Verloren

ISSN 0040-7550

TNTL verschijnt viermaal per jaar; een jaargang bevat tenminste 320 bladzijden.

## *Redactie*

dr. S. Bax, dr. Y. van Dijk (redacteur boekbeoordelingen), dr. C.J. van der Haven, dr. M. Hogenbirk, M. Kestemont (webredacteur), dr. P.H. Moser, dr. F. Van de Velde, dr. H. Van de Velde, dr. F.P. Weerman, dr. M. van Zoggel

## *Redactieraad*

dr. B. Besamusca (Utrecht), dr. L.M.E.A. Cornips (Amsterdam), dr. P. Couttenier (Antwerpen), dr. D. De Geest (Leuven), dr. R. Howell (Madison, WI), dr. M. Hüning (Berlijn), dr. A.B.G.M van Kalmthout (Amsterdam), dr. M. Kemperink (Groningen), dr. J. Konst (Berlijn), dr. E.J. Krol (Praag), dr. M. van Oostendorp (Amsterdam), dr. H.-J. Schiewer (Freiburg), dr. A. van Strien (Amsterdam), dr. M. Van Vaeck (Leuven), dr. B. Vervaeck (Leuven), dr. R. Willemys (Brussel)

## *Redactiesecretariaat*

Huygens Instituut der KNAW

t.a.v. dr. M. van Zoggel

Postbus 10855

1001 EW Amsterdam

redactiesecretaris@tntl.nl

## *Abonnementen*

Regulier €60,-; studenten en onderzoekers (AIO's & OIO's) €40,-; instellingen €90,- (telkens per jaargang, incl. verzendkosten). Abonnees buiten de Benelux wordt €10,- verzendkosten in rekening gebracht. Losse nummers kosten €15,-.

## *Uitgever en abonnementenadministratie*

Uitgeverij Verloren, Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum, [www.verloren.nl](http://www.verloren.nl)

telefoon 035-6859856, e-mail [info@verloren.nl](mailto:info@verloren.nl)

rekening NL44INGB0004489940

## *Auteursrechten*

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. No part of this publication may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

LIESELOT DE TAEYE

## ‘U hebt ernaar gevraagd, anders had ik er niks van gezegd’

Interviews in de documentaire literatuur van de jaren zestig

*Abstract* – In recent literary studies interviews in which the interviewee is a writer have been studied extensively. I focus in this article on another type of literary interviews, i.e. those interviews in which a writer interrogates a non-literary person about a subject unrelated to writing. Taking the history of the interview and the extant genre theory as a starting point, I analyse two examples: *De ss'ers* (1967) by Armando and Hans Sleutelaar, and *Persoons-bewijs* (1973) by Philo Bregstein. By examining poetical legitimations and the relation between these texts and traditional literary genres, I furthermore delineate some dynamics of the documentary tendency of the 1960s in Dutch literature.

Een traditioneel interview vraagt om een eenvoudige rolbezetting: één persoon stelt vragen, een ander geeft antwoorden. In de interviews die de laatste vijftien jaar meer aandacht kregen binnen het literatuuronderzoek, zijn die taken meestal op één manier verdeeld: de vragensteller kan om het even wie zijn (meestal een journalist of een schrijver), maar de antwoorden worden steeds door een literator gegeven, die daarmee in het middelpunt van de belangstelling komt te staan. ‘Literaire interviews’ worden dan ook meestal gedefinieerd als die interviews waarin een *schrijver* ondervraagd wordt over zaken die met het schrijverschap te maken hebben (Masschelein e.a. 2014: 3); beeldvorming en zelfscenering maken om die reden vaak het onderwerp uit van interviewonderzoek (zie Dorleijn 2013; Verstraeten 2013). Hoewel de vraag of de resulterende teksten literatuur genoemd mogen worden het onderzoek in belangrijke mate gestuurd heeft (Hoffmann 2009; Masschelein e.a. 2014: 3-4), drukt het adjectief in de naam van het genre dus niet per se een waardeoordeel uit. Er wordt vooral verwezen naar het veld waarin de ondervraagde actief is en naar het thema van het gesprek.

Het omgekeerde komt echter ook voor: sommige schrijvers treden in hun werk zelf op als interviewers. Ze kunnen daarbij mensen ondervragen die geen deel uitmaken van het literaire veld, over onderwerpen die niet rechtstreeks met literatuur te maken hebben. Soms worden de vragen in de uiteindelijke tekst weggelaten, maar het optreden van de auteur als interviewer wordt dan in voorwoorden, commentaren of andere paratekstuele elementen vermeld. Twee voorbeelden: in *Der Antisemitismus* (1893) van de Oostenrijkse schrijver Hermann Bahr worden verschillende intellectuelen ondervraagd over hun opvattingen over joden. In 2015 ging de Nobelprijs voor Literatuur naar de Wit-Russische Svetlana Aleksijevitsj; haar oeuvre bestaat volledig uit interviews met (ex-)Sovjetbewoners (De Taeje 2016).

Soortgelijke voorbeelden worden in overzichten van literaire interviews wel terloops vermeld (Masschelein e.a. 2014: 14-15; Hoffmann & Kaiser 2014: 20), maar

de meeste aandacht gaat daarin steeds naar die interviews waarbij de schrijver in de geïnterviewdenzetel zit. In dit artikel wil ik focussen op de zonet omschreven andere gevallen, omdat de typische genrekwesties van het interview daarin op een andere manier spelen. Alle voorbeelden die ik hier zal analyseren, zijn bijvoorbeeld ooit gepresenteerd of beschouwd als ‘literatuur’: ze zijn gerecenseerd in literaire katernen, verschenen bij literaire uitgeverijen of zijn later in literatuurgeschiedenissen vermeld. De vraag rijst daarbij hoe die teksten precies konden functioneren in het literaire veld: hoe verhielden ze zich ten opzichte van traditionelere genres als de roman? Werd er in die literaire context geëxperimenteerd met de conventies van het interviewgenre? Hoe legitimeerden schrijvers hun keuze voor het interview en hun rol als interviewer?

In wat volgt zal ik mij concentreren op één periode uit de literatuurgeschiedenis. In de lange jaren zestig<sup>1</sup> kende het interview waarin een auteur niet-literaire figuren ondervraagt immers een zeker momentum in de Nederlandstalige literatuur. Die evolutie gaat mee met de algemenere documentaire tendens van die jaren, waarbij auteurs experimenteerden met literaire mogelijkheden om over de maatschappelijke ‘werkelijkheid’ te schrijven. In dit artikel zal ik twee Nederlandse casussen uitgebreid bespreken die volgens mij typerend zijn voor die periode: *De ss'ers* (1967) van Armando en Hans Sleutelaar en Philo Bregsteins *Persoonsbewijs. 30 gesprekken rondom een overlevende* (1973). In beide teksten treedt de schrijver (of treden de schrijvers) op als interviewer en gaat het over een ander onderwerp dan literatuur an sich, in dit geval de Tweede Wereldoorlog (in *De ss'ers* vanuit het daderperspectief; in *Persoonsbewijs* vanuit het slachtofferperspectief).

Om een goed inzicht te krijgen in die problematiek geef ik eerst een korte geschiedenis van het interview als genre, vervolgens bespreek ik de bestaande genretheorie en de Nederlandstalige context van de jaren zestig waarbinnen de genoemde interviews verschenen; daarna analyseer ik de twee aangekondigde casussen.

## 1 De ‘interview society’

Het interview is zowel een methode als een genre en in die beide hoedanigheden kende het de voorbije honderd jaar een sterke populariteit. De sociologen Paul Atkinson en David Silverman omschreven de wetenschappelijke wereld zelfs als een ‘interview society’ (Atkinson & Silverman 1997: 309). Ze bekritiseerden daarmee het gebruik van interviews als dé manier om informatie en data te verzamelen. Te veel wetenschappers gingen er volgens hem van uit dat interviews een ‘authentic gaze into the soul of another’ (Atkinson & Silverman 1997: 305) boden, waardoor ze hun materiaal niet toetsten aan resultaten uit andere onderzoeksmethodes (Atkinson & Silverman 1997: 312). Dat was volgens Atkinson en Silverman problematisch, omdat zelfprofilering en -legitimatie een grote rol spelen in wat geïnterviewden vertellen en het narratieve ‘ik’-perspectief en de introspectieve methode ook epistemologische problemen met zich meebrengen.

<sup>1</sup> Ik ga hier uit van de ‘lange jaren zestig’: de vernieuwingstendensen die nu als typerend worden beschouwd voor het decennium dat begon in 1961, werden al aangekondigd in de jaren vijftig en zouden nog een heel stuk in de jaren zeventig doorwerken (zie Righart 1995: 14-15).

Atkinson en Silverman hadden het in de eerste plaats over het interview zoals het in velden als de sociologie, psychologie, etnografie en *oral history* gebruikt werd en wordt. We zouden echter kunnen zeggen dat de ‘interview society’ ook niet-academische gebieden omvat: de methode is erg belangrijk in onder andere het misdaadonderzoek, de ziektediagnose en politieke campagnes. In de huidige Westerse samenleving baseren we volgens Philip Bell en Theo van Leeuwen onze waarheden meestal op de sociale interactie van vraag en antwoord. Individuele, persoonlijke ervaringen worden in vergelijking vaak minder betrouwbaar geacht (Bell & Van Leeuwen 1994: 3-8).

Vooraf in het veld van de journalistiek is het vraaggesprek alomtegenwoordig (Broersma 2008: 143). Gelijktijdig met de institutionalisering en massificatie van de geschreven pers is de methode in zwang gekomen als een snelle en ‘betrouwbare’ manier om feitelijke informatie te verzamelen of, beter nog, zelf te produceren (Gröbel 2014: 31-32; Broersma 2008: 145). Het interview is binnen de journalistiek niet enkel belangrijk als methode, maar heeft in dit veld ook zijn beslag gekregen als een autonoom tekstgenre. De informatie die via het vraaggesprek bekomen is, wordt in dat geval gepresenteerd in de vorm van een dialoog of een antwoordenreeks. De eerste interviews verschenen begin negentiende eeuw in de Amerikaanse goedkope kranten (de zogenaamde *penny press*). Vijftig jaar later was het genre ook te vinden in bladen die in hoger aanzien stonden. Het bleek uiterst goed te functioneren binnen het gedepolitiseerde persmodel van de Verenigde Staten, waarbij de krantenmagnaten vooral op hoge verkoopcijfers mikten. In de Nederlandse pers doken interviews eind negentiende eeuw al behoorlijk vaak op (Hagen 2002: 75), maar pas na de Eerste Wereldoorlog vonden ze algemeen ingang in de Europese journalistiek. Het duurde enige jaren voor de weerstand verdween tegen het genre dat binnen de burgerlijke moraal getypeerd werd als ‘voyeuristisch’, ‘sensatiebelust’ en ‘populair’ (Broersma 2008: 149-153). Ute Cathrin Gröbel noemt de nabijheid die het interview tussen twee gesprekspartners ensceneert, een van de belangrijkste succesfactoren van het genre. Die intimiteit zou een aantrekkelijk tegenwicht vormen voor de reguliere nieuwsberichten waarin de mensen over wie gesproken wordt veraf, anoniem en vreemd blijven (Gröbel 2014: 31).

## 2 Het interview in de Westerse literatuur van de jaren zestig

Als genre komen interviews in de literatuur veel minder vaak voor dan in de journalistiek. Volgens Hoffmann ligt dat aan de heersende opvatting van de schrijver als een *poeta vates* (2009: 276-277). Inspiratie, verbeeldingskracht en taalvirtuositeit zouden in interviews niet ten volle ontplooid kunnen worden; andere genres zoals fictionele romans, theaterstukken of poëzie lenen zich daar beter toe. Niettemin heeft de ‘interview society’ ook in de literatuur enkele sporen nagelaten. De lange jaren zestig waren in dat opzicht een periode van hoogconjunctuur. In Duitsland ontwikkelde zich toen bijvoorbeeld een uitgesproken *Dokumentarliteratur* (Festjens & Martens 2013: 142-145) en daarin gedijde het type interview dat hier centraal staat goed. Hubert Fichte gaf in 1972 bijvoorbeeld *Interviews aus dem Palais d'Amour* (1972) uit; in die ‘etnopoëtische’ vraaggesprekken, zoals Fichte zijn werk zelf omschreef, vertellen enkele inwoners van St. Pauli over

hun weinig burgerlijke levens in de gemarginaliseerde Hamburgse buurt. In Erika Runges *Bottroper Protokolle* (1968) zijn een aantal getuigenissen samengebracht van inwoners van het Ruhrdorp Bottrop over de crisis in de staalindustrie. Er zijn ook niet-Duitstalige voorbeelden: Studs Terkels *Hard Times. An Oral History of the Great Depression* (1970) is een boek met interviews over de economische crisis van de jaren dertig in de vs. *De Goelag Archipel* van Aleksandr Solzjenitsyn ten slotte (geschreven tussen 1958 en 1968, maar pas in 1973 in Frankrijk voor het eerst officieel uitgegeven), bestaat voor een substantieel deel uit getuigenissen over de Russische strafkampen die door de schrijver verzameld werden.

In de Nederlandstalige literatuur van die periode zijn eveneens voorbeelden te vinden van interviewteksten waarin een literator niet-literatoren aan het woord laat over iets anders dan literatuur, al gaat het meestal om werken die nu nog maar weinig gelezen worden. *Een avond in Amsterdam. Tien gesprekken met Ben ten Holter. Revue, realiteiten, verstoven craquelé* (1971) van K. Schippers bestaat uit tien interviews waarin een kantoorklerk zijn vrijdagavondwandeling telkens in uitvoerig detail beschrijft. De meeste andere voorbeelden uit die tijd hebben net zoals de anderstalige titels meer maatschappelijk gerichte onderwerpen. De titel van *Opgemaakt in zoveel exemplaren als er partijen zijn* (1976) van Paul Koeck verwijst naar het geëngageerde karakter van het boek. De problemen bij de opvang van mensen met een mentale en motorische beperking worden erin aangekaart in interviews met één voorbeeldpersoon en twaalf mensen uit diens omgeving. Enno Develing, die debuteerde met de roman *Alberto en ik* (1964), betoogde midden jaren zestig in de essayreeks ‘Het einde van de roman’ dat hij in zijn nieuwe werk een ‘zo objectief mogelijk’ beeld wilde geven van de samenleving (Develing 1973: 33). In de prozateksten *Voor de soldaten* (1966), *De maagden* (1968) en *Het kantoor* (1973), die in de ondertitel ‘project’ worden genoemd, staan telkens een hele reeks anonieme interviews. Vanuit zijn werkelijkheidsgerichte poëtica verkoos Develing dat genre dus boven de roman. Julien Weverbergh gebruikte een interview als ‘dossierstuk’ in *Het dossier Jan* (1968) om zo het Vlaamse schoolsysteem te bekritisieren. Ook Jan Emiel Daele gebruikte in heel wat van zijn non-fictiewerken interviews, onder meer in *Strijd in de wielersport* (1970) en *De dood van Jempi* (1972).

De prominente aanwezigheid van soortgelijke interviews in de Nederlandstalige literatuur van de jaren zestig kan door verschillende factoren verklaard worden. Ten eerste zorgden de bloeiende literaire cultuur en de groeiende consumptiemarkt er vanaf de jaren vijftig voor dat schrijvers zelf vaker geïnterviewd werden. Sommige van die literaire interviews verschenen meteen in boekvorm, waardoor het genre binnen de literatuur een grotere autonomie leek te verwerven.<sup>2</sup> Het interview was in de jaren zestig ook meer algemeen aan een opmars be-

2 Een heterogeen lijstje met voorbeelden: *Schrijven of schieten* (1969) en *Geen daden maar woorden* (1970) van Fernand Auwera, *Wat zij bedoelen* (1965) van J. Bernlef en K. Schippers, *Gesprekken met dichters* (1964) van Piet Calis, *Wat is links* (1966) van Herman J. Claeys, de reeks *Te gast bij Vlaamse auteurs* en *Te gast bij Nederlandse auteurs* van José De Ceulaer, *Nol Gregoor in gesprek met S. Vestdijk* (1967) van Nol Gregoor, *Scheppen riep hij gaat van Au* (1965) van H.U. Jessurun d’Oliveira, *28 interviews* (1971) van Lidy van Marissing, *Hernomen confrontatie met S. Vestdijk* (1968) van Theun de Vries en Albert Westerlincks *Gesprekken met Walschap* (1969 en 1970). Gerard Reve stond geen interviews toe, maar nam in *Tien vrolijke verhalen* (1961) wel een gefingeerd interview met zichzelf op.

zig, doordat enkele technologische vernieuwingen het een nieuwe impuls gaven. Vanaf de jaren vijftig werd bijvoorbeeld de draagbare bandopnemer gecommercialiseerd en voor een breder publiek beschikbaar gemaakt (Schoenherr 2005). Dankzij dat handzame toestel konden journalisten hun vraaggesprekken veel getrouwer transcriberen dan met het gangbare notitieboekje het geval was. De vernieuwing werd met veel enthousiasme ontvangen en beproefd. François Truffaut en Jacques Rivette bijvoorbeeld namen zich midden jaren vijftig voor om de nieuwe mogelijkheden van de bandrecorder maximaal te benutten in hun interviews voor de *Cahiers du Cinéma* (De Baecque & Toubiana 2000: 89). Masschelein e.a. (2014: 7) signaleren ‘a vogue for interview transcripts with very little editing’ in de tweede helft van de twintigste eeuw. In Europa ontstond door de introductie van de taperecorder een verhoogde interesse voor etnografie, wat zich in de filmproductie bijvoorbeeld vertaalde in de experimenten van de *cinéma vérité* en de *direct cinema*. De interviews uit de hoek van het *New Journalism* of *gonzo journalism* vertonen een zekere verwantschap met deze ‘documentary impulse’. Sommige interviewers, zoals Hunter S. Thompson, begonnen daarbij een erg subjectieve stijl te hanteren. Het auteurschap verschoof daarbij ten dele van de geïnterviewde naar de interviewer (Bell & Van Leeuwen 1994: 39-47).

Onder andere dankzij de mogelijkheden van de bandrecorder doken interviews vanaf de jaren zestig ook vaker in andere velden op. In die tijd kwam bijvoorbeeld de geschiedenistak *oral history* tot bloei, ook in Nederland (Thompson 1978: 19-64). In de plaats van de traditionele geschreven documenten begonnen de *oral historians* mondelinge getuigenissen die ze zelf verzamelden als primaire bron te gebruiken. Overgeleverde geschriften weerspiegelen volgens hen meestal het standpunt van een machthebbende groep. Ze geloofden dat ze met hun nieuwe aanpak een andere kant konden laten zien: ‘witnesses can now also be called from the under-classes, the unprivileged, and the defeated’ (Thompson 1978: 5).

Een andere mediavernieuwing, de introductie van de tv in de Vlaamse en Nederlandse huiskamers, zorgde ervoor dat het interview zich ook via deze weg verspreidde. Veelbesproken actualiteitsprogramma’s en reportagereeksen (bijvoorbeeld *De Bezetting* van Loe de Jong, dat van 1960 tot 1965 werd uitgezonden bij NTS) maakten dankbaar gebruik van het vraaggesprek om op die manier de kijker te informeren. De jaren zestig zagen ook de opkomst van de onthullingsjournalistiek. De harde en kritische stijl van journalisten als Maurice De Wilde in België of Ad Langebent in Nederland zorgde in die jaren voor ophef. De schrijvers van de hierna besproken casussen hebben ook voor de televisie gewerkt. Philo Bregstein maakte in 1970 de veelbesproken televisiefilm *Dingen die niet voorbij gaan*, waarin Jacques Presser net voor zijn dood zijn eigen levensverhaal vertelt in de vorm van interviews. Later leverde hij nog documentaire films af, onder andere over de joodse dirigent Otto Klemperer en over Jean Rouch, een van de grondleggers van de *cinéma vérité*. Armando en Hans Verhagen regisseerden in 1978 voor *Het gat van Nederland* een aflevering over Kamp Amersfoort, ‘Geschiedenis van een plek’, waarin ze overlevenden van het concentratiekamp en andere betrokkenen interviewden.

### 3 Genre-eigenschappen van het literaire interview

In hun artikel uit 2014 ontwierpen Masschelein e.a. een systematische poëtica voor ‘het literaire interview’. Zoals ik al aangaf bespraken zij in de eerste plaats die interviews waarin een schrijver ondervraagd wordt. In dit artikel zal ik drie kenmerken die zij als distinctief onderscheidde voor het genre als uitgangspunt nemen om het type interviews te onderzoeken waarin een schrijver een niet-literair figuur aan het woord laat over iets dat niet rechtstreeks met literatuur te maken heeft: de generieke hybriditeit, de authenticiteit en het gedeelde auteurschap van het interview.

Een interview waarin een schrijver ondervraagd wordt, kan om verschillende redenen een hybride genre genoemd worden. Allereerst verwijst de tekst naar het discours en de praktijken van verschillende velden, meer bepaald die van de literatuur en de journalistiek. Volgens Gillis Dorleijn komt daardoor een grensverkeer op gang (Dorleijn 2013: 83-103): verworvenheden en conventies uit de verschillende velden worden uitgewisseld. Dat geldt ook voor de interviews waarin een schrijver een niet-schrijver ondervraagt; naast grensverkeer met het journalistieke veld zijn er binnen dit type interviews ook uitwisselingen met velden als de historiografie, de psychologie en de sociologie. Die wisselwerking kan erg voordelig zijn: door een dergelijk interview binnen het literaire veld te publiceren, kan er bijvoorbeeld meer ruimte ontstaan voor stilistische vondsten of onconventionele invullingen van het genre. De twee voorbeelden die ik aan het begin van deze bijdrage noemde, illustreren dat: in sommige gesprekken uit Bahrs *Der Antisemitismus* weigeren de geïnterviewden om over het centrale onderwerp te praten. In Aleksijevitsj’ boeken komen de esthetische aspecten van alledaags vertellen, zoals het ritme en de aparte volkse uitdrukkingen extra uit de verf.

Dat verkeer gaat ook in de andere richting. Bij een interview verruilt de literator de meest gebruikelijke werkwijze bij literair proza, namelijk het verzinnen van een verhaal en het componeren van taalconstructies, voor een journalistieke of wetenschappelijke methode: het afnemen en redigeren van een interview. Dat is althans wat de conventies van het interviewgenre voorschrijven. Die twee methodes zorgen ervoor dat de resulterende teksten een andere status krijgen: een interview wordt traditioneel als non-fictie gelezen, een roman als fictie. Dat brengt ons bij het tweede kenmerk, de authenticiteit die toegekend wordt aan het interviewgenre: ‘[The interview] is typically based on a minimal truth claim that the discourse is empirically correct and morally honest. With no indications to the contrary, the overall effect is one of authenticity’ (Masschelein e.a. 2014: 37).<sup>3</sup>

Het laatste kenmerk dat ik hier wil bespreken, het gedeelde auteurschap,<sup>4</sup> staat in verband met een fundamentele vraag bij literaire interviews: ‘wie spreekt?’

3 Authenticiteit en feitelijkheid betekenen niet helemaal hetzelfde (romans worden ook geregeld geprezen voor hun authenticiteit), maar in deze context wijzen de twee termen wel in dezelfde richting: bij interviews betekent authenticiteit dat de meeste lezers er, bij afwezigheid van tegengestelde signalen, van uitgaan dat de woorden van de ondervraagde op een eerlijke manier worden weergegeven; diezelfde conventie ondersteunt ook de feitelijke status van de tekst.

4 In hun artikel uit 2014 hebben Masschelein e.a. het over een ‘shared authorship’ (2014: 20); Torsen Hoffmann en Gerhard Kaiser spreken van een ‘doppelte Autorschaft’ (2014: 17), maar in die laatste term worden het werk van de redacteur en de normen van het medium waarin het literaire interview verschijnt, niet in rekening genomen.



(Gröbel 2014: 30). Interviewer en geïnterviewde komen in het vraaggesprek dat aan de interviewtekst voorafgaat meestal wisselend aan het woord. Tussen de twee ontstaat daardoor een zekere interactie. In sommige gevallen neemt die de vorm aan van een machts spel of een belangenstrijd; in andere gevallen komt een vruchtbare coproductie tot stand en valt het aandeel van beide instanties niet meer goed te onderscheiden in de uiteindelijke tekst. Een belangrijke auteursrol is bovendien ook weggelegd voor de persoon (vaak de interviewer zelf) die de conversatie achteraf transcribeert en redigeert. Na dat proces wordt de geïnterviewde vaak nog gevraagd om de tekst te ‘autoriseren’. Aan de redactie van het magazine of het boek waarin het interview gepubliceerd wordt, kan ook een auteursfunctie toegekend worden, omdat die groep soms de vorm- en stijlvoorschriften stipuleert die de verschijningsvorm van de tekst bepalen (Masschelein e.a. 2014: 21-23).

Die kenmerken kunnen op verschillende manieren verschijnen in een tekst. In de volgende twee casestudies wil ik ze graag belichten om zo de specificiteit en de diversiteit van de Nederlandstalige documentaire literatuur uit de jaren zestig te belichten, samen met de mogelijkheden van het interviewgenre.

#### 4 Interviews zonder interviewers: *De ss'ers* van Armando en Sleutelaar

*De ss'ers* werd in 1967 gepubliceerd bij De Bezige Bij. Het boek bestaat voor het grootste deel uit acht interviews met Nederlanders over de tijd dat ze in dienst waren bij de Nederlandse tak van de ss, die in 1940 werd opgericht als verlengstuk van de Duitse ss. Het boek bevat ook enkele foto's 'uit privé-albums', zoals in de inleiding wordt aangegeven (Armando & Sleutelaar 1967: 8). De acht teksten zijn niet allemaal even lang en verschillen ook op andere vlakken van elkaar: de meeste ondervraagden vochten aan het oostfront, maar er zijn er ook die andere taken kregen; één van de geïnterviewde ss'ers is een vrouw, die tijdens de oorlog in een lazaret werkte. Armando en Sleutelaar hebben geen getuigenissen van spijtoptanten opgenomen in hun bundel. Alle acht geïnterviewden kijken met nostalgie terug op hun ss-jaren: 'Van iets dat zo ingrijpend je hele leven bepaald heeft, daar kun je geen spijt van hebben. Spijt heb ik van een driftige uitval tegen een vrouw. Nee, ik had de ervaring niet willen missen' (153). Geen van de ondervraagden beschouwt zijn of haar daden en beslissingen als een misdaad: 'Er valt niets meer te verontschuldigen. Helemaal niet. Helemaal niets. Verontschuldigen wil zeggen, dat je samen nog een gemeenschappelijke norm vindt, waarmee je bepaalde daden meet. En die is hier niet meer' (179).

In de jaren voor *De ss'ers* gepubliceerd werd, vormden Armando en Sleutelaar samen met C.B. Vaandrager en Hans Verhagen de zogenaamde 'Bende van Vier'. De literaire ideeën van deze dichters waren geëvolueerd en uitgewerkt in tijdschriften als *Gard Sivik* (tot 1964) en *De Nieuwe Stijl* (1965-1966) (Mourits 2001b: 13-15). Vaandrager en Sleutelaar, die eind 1956 in *Gard Sivik* begonnen te publiceren, gaven in die begintijd meermaals te kennen dat ze als nieuwe generatie na de Vijftigers op zoek waren naar een eigen identiteit (Rooijackers 2000). Sleutelaar verklaarde in *Maatstaf* het volgende: 'ik zou graag een reddende mythe vinden, eine neue Sonne schaffen! gelijk Hugo Ball; dit lijkt mij slechts mogelijk in een "objectiverende" poëzie' (Sleutelaar e.a. 1958-1959: 809-810). Na

een tijdje begonnen Armando, Vaandrager en Verhagen ready-mades te gebruiken, waarmee *Gard Sivik* een eigen literaire vernieuwing gevonden leek te hebben (Rooijackers 2000: 14). In 1964 hield *Gard Sivik* op te bestaan. In het laatste nummer, dat op de cover het bekende verbodsbord met het doorgestreepte nummer 50 had, werd de poëzie van de Zestigers in uitgebreide statements toegelicht. Stellingnames als ‘[I]nteresse voor een meer autonoom optreden van de Realiteit, al op te merken in de journalistiek, tv-reportages en film’ (Armando 1964: 22) en klachten over het ‘ontstellend gebrek aan gevoeligheid voor wat A.D. 1964 dagelijkse realiteit is, de grondstof voor de poëzie’ (Gysen 1964: 12) tonen een sterke gerichtheid op de contemporaine ‘werkelijkheid’. In zekere zin sluit dat streven sterk aan bij de poëtica van sommige Vijftigers (onder andere die van Gerrit Kouwenaar en Lucebert), maar de ‘hermetische’ middelen waarin die realiteit uitgedrukt werd en de nadruk op subjectiviteit in hun poëzie zorgden klaarblijkelijk voor ergernis.<sup>5</sup> De ready-made maakte het onder andere mogelijk een alledaagsere taal te gebruiken. Erg bekend zijn de geïsoleerde gespreksfragmenten die door Armando als gedichten gepresenteerd werden, zoals de Boksers-cyclus die in *Gard Sivik* 6 (1962) verscheen. Sleutelaar publiceerde minder poëzie; tussen 1961 en 1967 zijn er van hem weinig gedichten te vinden, maar hij speelde tot midden jaren zestig een belangrijke rol als redacteur, later ook bij *De Nieuwe Stijl* (Van Bork 1985). Het is verder ook van belang om te wijzen op de fascinatie voor taboes die de twee schrijvers in de *Gard Sivik*-periode tentoonspreidden. In *Gard Sivik* 22-23-24 (1961), dat volledig aan het ‘taboe’ gewijd was, zeiden ze te willen ‘blijven hameren op de idee er wèl aan te denken, het wèl aan te horen, er wèl over te spreken’ (Armando, Sleutelaar & Vinkenoog 1961: [75]). Dat zou niet zonder doel zijn: door alle taboes af te schaffen zouden de ‘verschillen in rang en stand’ opgeheven worden, alsook alle ‘eerbied, respect of onderscheid’ die daartoe aanleiding gaven (Armando, Sleutelaar & Vinkenoog 1961: [75]).<sup>6</sup>

In *De Nieuwe Stijl*, waarvan slechts twee afleveringen (in 1965 en 1966) verschenen, positioneert de redactie zich op een andere manier dan die van *Gard Sivik*: de Bende van Vier (die aangevuld werd met Henk Peeters) bleek Vijftig niet meer nodig te hebben als afzetspunt; vanaf toen golden de internationale beeldende kunst van Zero<sup>7</sup> en verwante bewegingen als het Nouveau Réalisme en de pop

5 Zie daarvoor bijvoorbeeld het essay ‘Poëzie is realiteit’, waarin Kouwenaar voor een maatschappijbetrokken poëzie pleit, zich baserend op de marxistische literatuurtheorie van Lukács. Hij zei over zijn eigen kunstgeneratie: ‘Zij willen de werkelijkheid en de waarheid zeggen, zij willen de wereld en het leven zeggen. Zij willen slechts het instrument zijn, dat een nieuwe universele creativiteit registreert. Zij leggen de poëzie geen andere normen aan dan die zij het leven zelf aanleggen: werkelijk en waar te zijn’ (Kouwenaar 1949; zie ook Van de Watering 1985-1986 en Van Marissing 1970). De opvattingen van de Vijftigers bestaan natuurlijk niet, maar voor typeringen als ‘hermetisch’ en ‘subjectief’ baseer ik me op de manier waarop de groep (en hun epigonen) door bijvoorbeeld Develing, Weverbergh en de leden van De Bende van Vier zijn neergezet (Develing 1973: 65-69; Weverbergh 1964: 75; Sleutelaar e.a. 1958-1959: 823-828).

6 In het nawoord waaruit ik het citaat haalde, werkten Armando en Sleutelaar samen met Simon Vinkenoog een plan uit voor een (onmogelijk te realiseren) tentoonstelling waarin onder andere *Nacht und Nebel* (1955) van Alain Resnais vertoond zou worden en de bezoekers ss-uniformen konden aantrekken.

7 Het Stedelijk Museum van Amsterdam wijdde recent een overzichtstentoonstelling aan Zero (*ZERO – Let Us Explore the Stars* van 4 juli-8 september 2015). In 1962 en 1965 vonden daar ook de eerste grotere tentoonstellingen over de kunstenaarsgroep plaats.

art als referentiepunten in de poëtische stellingnames.<sup>8</sup> Het interviewgenre paste volgens de redactie goed bij een poëtica waarin ‘niet de fictie, maar de realiteit tot kunst [diende] te worden verklaard’ (Armando & Sleutelaar 1966: 75). In datzelfde nummer verscheen namelijk een interview van Armando en Sleutelaar met de bokser Norbert Grupe.<sup>9</sup> De mondelinge taal en het gedeelde auteurschap van het genre sloten ook goed aan bij Armando’s eerdere ready-made-achtige gedichten.

Naast hun werk voor deze literaire bladen waren Armando en Sleutelaar ook actief als journalisten bij het weekblad *Haagse Post*. Eind jaren vijftig al vielen de artikelen in dat magazine op door de open en nieuwsgierige houding van de reporters tegenover populaire en afwijkende fenomenen (Mourits 2001a). Armando en Sleutelaar maakten bijvoorbeeld een reportage over zigeuners<sup>10</sup> en interviewden het popsterretje Anneke Grönloh.<sup>11</sup> Door het contrast met de moraliserende stukken die in de verzuilde pers verschenen, werden de stukken in *Haagse Post*, onder andere door de medewerkers zelf, als afstandelijk getypeerd. Hans Sleutelaar zei: ‘De verslaggever bewaart een stalen gezicht’ (Cohen 2009) en Armando gaf een nieuwe medewerkster de volgende raad: ‘Schrijf het allemaal deadpan op, met de verbazing van iemand die net van Mars komt’ (Jansen van Galen & Spiering 1993).

In de inleiding van *De ss’ers* verwijzen Armando en Sleutelaar niet naar deze literaire stellingnames en journalistieke bezigheden, maar geven ze aan dat ze met hun interviewboek willen bijdragen aan de geschiedschrijving over de Tweede Wereldoorlog. Volgens Armando en Sleutelaar was die toentertijd immers voornamelijk op het verzet gericht: ‘Over de levens van de *onmensen* die hun bitterste vijanden waren, weet men niets [...]. Niemand van hen is na de oorlog uitgehoord; geen geschiedschrijver heeft het nog nodig geoordeeld een *ss’er* op te roepen als historische getuige’ (Armando & Sleutelaar 1967: 7). In de acht interviews wordt de oorlog niet alleen vanuit een ander perspectief getoond, dat van de dader, er zijn ook een groot aantal uitspraken in bijeengebracht waarin de oud-*ss’ers* zelf het bestaande beeld van de Nederlandse geschiedenis trachten te corrigeren, onder andere over het verzet: ‘het aantal slachtoffers, dat gevallen is door het optreden van het Nederlands Verzet is legio meer dan het aantal van degenen, die door ons toedoen gevallen zijn’ (373).

We kunnen het historiografische project van Armando en Sleutelaar plaatsen in de bredere herinneringscultuur van die jaren. Historicus Jan Bank toonde in zijn oratie voor de Universiteit van Rotterdam aan dat in de geschiedwerken uit de jaren veertig en vijftig inderdaad vooral het verzet onderzocht werd. In de tweede helft van de jaren zestig ontstond een hernieuwde interesse voor de Tweede Wereldoorlog, waarbij de aandacht verschoof naar de jodenvervolging en de ‘passieve schuld’ van het Nederlandse volk (Bank 1983). Hans Daalder verbond die verandering met het ontstaan van een generatiekloof in de jaren zestig:

8 In ‘Aanwijzingen voor de pers’ wordt duidelijk gemaakt in welke artistieke context de poëzie van *De Nieuwe Stijl* begrepen moet worden (zie Armando & Sleutelaar 1965 en 1966). Daarnaast werden in het blad meerdere manifesten gepubliceerd van beeldende kunstenaars als Arman, Lucio Fontana en Yves Klein.

9 In *De Nieuwe Stijl* verschenen ook twee interviews met kunstenaars: met Yayoi Kusama (1, p. 48-53, ‘vraaggesprek voor radio W.A.B.C. door Gordon Brown, hoofdredacteur van Art Voices’) en met Heinz Mack (2, p. 86-99), door Betty van Garrel.

10 ‘Niet on-, maar anders-maatschappelijken’. In: *Haagse Post*, 19 september 1959.

11 ‘Ze moesten ‘es weten!’ HP.-gesprek met teenagerster Anneke Grönloh’. In: *Haagse Post*, 29 september 1962.

[I]n conflicten tussen generaties was sinds het midden van de jaren zestig de oorlog in geding, omdat zij door verschillende groepen verschillend verwerkt kon worden. Velen uit de nieuwe generatie zochten de sluier weg te trekken van de fictie van het ‘nationaal verzet’, en beroofden daarom ouderen van preciaire zekerheden. Zij verdiepten zich, bijna met gretigheid, in voorbeelden van collaboratie, en vonden daarin steun voor hun opvatting dat alle gezag verdacht was (Daalder 2011: 157).

De keuze voor getuigenissen van ss'ers als onderwerp van een ‘historiografisch’ werk kan dus opgevat worden als een rebellie tegen oudere generaties en bestaande tradities (een houding die we ook al in de literaire positionering van *Gard Sivik* herkennen).<sup>12</sup>

*De ss'ers* is natuurlijk niet in de eerste plaats een historiografisch werk, want het boek mist de pretentie van wetenschappelijkheid (via voetnoten, bibliografie, etc.) en circuleerde vooral in het literaire veld. Armando en Sleutelaar beriepen zich dan ook op enkele voordelen die dat veld bood, zoals de hogere tolerantie voor taboeonderwerpen en waardering voor individuele verhalen die niet per se feitelijk betrouwbaar zijn. De hybride aard van *De ss'ers* vloeit daarenboven niet alleen voort uit de keuze voor een minder voor de hand liggend onderwerp. Vooral de methode die volgens de schrijvers aan het boek ten grondslag lag, het interview met name, zorgt ervoor dat er een ingewikkeld grensverkeer met het literaire veld tot stand komt. In de inleiding van *De ss'ers* lichtten de twee schrijvers hun werkwijze als volgt toe:

In dagenlange gesprekken, soms met sterke drank maar altijd met sterke emotie, hebben wij hen ondervraagd over hun omzwervingen, vanaf hun vroegste jeugd tot even na de dood van Hitler; de gevangenisjaren komen alleen terloops ter sprake. Van de bandopnamen is een woordelijk manuscript getypt van ongeveer 2500 foliovellen. Daaruit hebben wij onze vragen en opmerkingen plus uitweidingen die ons overbodig leken, geschrapt, maar de authenticiteit van de bekentenissen is in geen enkel opzicht geweld aangedaan (Armando & Sleutelaar 1967: 7).

De lange duur van de gesprekken, het alcoholgebruik van de deelnemers en de intense emoties (attributen die op een romantische vorm van kunstenaarschap lijken te wijzen) staan de authenticiteit die conventioneel aan het interview wordt toegekend niet in de weg volgens de schrijvers. In het slechtste geval zou die in de bewerking achteraf niet gerespecteerd zijn, maar dat is volgens Armando en Sleutelaar niet gebeurd.

De twee schrijvers gebruiken hun zogenaamde niet-betrokken houding als een argument voor die authenticiteit. In de inleiding verzekeren ze de lezer ervan dat ze ‘ongehinderd door persoonlijke gevoelens’ (7) tewerk zijn gegaan, wat enigszins in tegenspraak is met de ‘sterke emotie’ uit het vorige citaat. Bij een hedendaagse lezer komt bovendien al snel de vraag naar boven of de opvattingen en visie van een interviewer zich zomaar laten uitschakelen, maar in 1967 probeerden Armando en

<sup>12</sup> Niet iedereen vond het dan ook even wenselijk dat de Tweede Wereldoorlog in het boek van Armando en Sleutelaar vanuit het perspectief van enkele oud-ss'ers verteld werd. In verschillende recensies die volgden, werd het boek op morele gronden veroordeeld. In *De waarheid*, de krant van de communisten, heette het boek een ‘walgelijke vertoning’. Armando en Sleutelaar zouden het ‘landverraad en het beulswerk’ van de collaborateurs ‘schaamteloos vergoelijken’; zie: ‘25.000 landverraders. Feiten over de ss in Nederland’. In: *De Waarheid*, 23 november 1967. In *Trouw* werd het boek nazi-propaganda genoemd; zie: ‘Een gevaarlijk boek zonder tegenspraak’. In: *Trouw*, 20 juli 1967.

Sleutelaar blijkbaar wel nog aanspraak te maken op objectiviteit. Ze gebruiken het woord ‘objectief’ niet in de inleiding, maar spanden in 1966 wel een kortgeding aan tegen *Vrij Nederland* omdat in een artikel in die krant gesuggereerd werd ‘dat hun boek een andere strekking zou hebben dan een objectieve documentatie’.<sup>13</sup>

Als je die redenering over authenticiteit en onbetrokkenheid kritisch en vanuit de tradities van het literaire veld bekijkt, ontstaat er een interessante spanning. Armando en Sleutelaar treden in de inleiding enkel naar voren als ondervragers en redacteuren, maar verder zijn het volgens hen vooral de oud-ss’ers die de tekst bepaald zouden hebben: ‘De medewerkers hebben de teksten geautoriseerd als hun eigen woorden’ (7). Drie jaar voor *De ss’ers* pleitte Armando in het laatste nummer van *Gard Sivik* al voor ‘authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie’ (Armando 1964: 22). Volgens Armando is die informatie (die in dezelfde tekst als synoniem gebruikt wordt voor ‘realiteit’) belangrijker dan de schrijver. Hij of zij mag daarom niet langer ‘be-moraliseren’ of ‘interpreteren’, want dergelijke ingrepen ‘verkunsten’ de realiteit (22). Het tweede en derde kenmerk van het interview, de authenticiteit en het gedeelde auteurschap, worden hier dus op een vreemde manier met elkaar verbonden: om de authenticiteit te garanderen, wordt het auteurschap van de interviewende schrijvers naar de achtergrond geschoven (wat ongebruikelijk is in het literaire veld), en het auteurschap van de ss’ers extra beklemtoond.

Dat de schrijvers niet betrokken zouden zijn in het creatieve proces, wordt vertaald in hun onzichtbaarheid als bemiddelende interviewersinstantie in de tekst. Zoals aangekondigd in de inleiding van het boek zijn alle vragen weggelaten in *De ss’ers*. Van de gesprekssituatie, de mimiek en gestiek van de geïnterviewden zijn geen beschrijvingen opgenomen. De getuigenissen zijn verder weergegeven in een spreektaalig idioom, dat niet in sterke mate bewerkt lijkt: er duiken een heel aantal dialectische woorden of uitdrukkingen op, zoals ‘Ik had er tabak van’ (Armando & Sleutelaar 1967: 358); aarzelingen worden weergegeven met gedachtepunten, en geregeld staat in de tekst een tussenwerpsel als ‘hoor’ (329), ‘nou’ (125), of ‘tsjonge, jonge, jonge’ (249). Vooral de Duitse termen trekken de aandacht, zoals ‘je innerlijke Schweinehund’ (358) en ‘een natuurwidrige houding’ (200).

De aanwezigheid van de twee vragenstellers wordt echter niet volledig aan het zicht onttrokken. Af en toe zijn in de tekst aansprekingen te vinden; vooral in het voorlaatste interview richt de oud-ss’er zich sterk tot zijn ondervragers: ‘Vindt u het kerelachtig zoiets?’ (420) en ‘Bent u in dienst geweest?’ (398). De sturende rol van de interviewers en hun eigen veronderstellingen komen dan weer indirect uit andere citaten naar voren: ‘U hebt ernaar gevraagd, anders had ik er niks van gezegd’ (397) en ‘Nee, dat zijn geen slachters. Nee, nee’ (397).

13 In *Vrij Nederland*, dat werd opgericht tijdens de Tweede Wereldoorlog als krant van het verzet, was een reportage verschenen over een bijeenkomst van oud-ss’ers in Noord-Duitsland. Redacteur Martin van Amerongen citeerde daarin de ‘Pressereferent’ van de de HIAG (de ‘Hilfsgemeinschaft auf Gegenseitigkeit der Angehörigen der ehemaligen Waffen-ss’). De man deelde mee dat Armando en Sleutelaar de oud-ss’ers via hem gewaarschuwd zouden hebben voor *Vrij Nederland*, omdat dat ‘een gevaarlijke krant’ zou zijn. In hetzelfde citaat zegt de woordvoerder dat de heren bovendien beloofd hadden ‘eindelijk het juiste licht op de ss’ te werpen; zie ‘Te midden van “die besten Deutschen vom besten Blut”. “In alter Verbundenheit, euer Jan”’. In: *Vrij Nederland*, 24 september 1966. Armando en Sleutelaar verloren hun zaak; zie ‘Vrij Nederland wint geding’. In *De Tijd*, 26 oktober 1966 – het citaat uit de hoofdttekst komt hieruit – en ‘Na ss-manifestatie. Journalistiek geding voor rechtbank’. In: *De Telegraaf*, 19 oktober 1966.

Er zijn in de tekst ook duidelijke sporen van redacteurswerk te vinden en daar komt het auteurschap van Armando en Sleutelaar misschien wel het duidelijkst aan het licht.<sup>14</sup> Een transcriptie is uiteraard nooit een perfecte weergave van een mondelinge situatie, maar in *De ss'ers* gaan de aanpassingen verder dan dat. Niettegenstaande de eerder genoemde voorbeelden van mondeling taalgebruik staan er bijvoorbeeld weinig euhs in de tekst en is elke zin behoorlijk kort en grammaticaal correct. Sommige passages zijn bovendien gecursiveerd, waarmee de redacteurs een verhoogde belangstelling laten blijken voor bepaalde uitspraken. Een gecursiveerd en tussen witregels geïsoleerd citaat als '*De oorlogstoestand is eigenlijk de natuurlijke toestand*' (158) sluit bijvoorbeeld aan bij een belangrijk thema uit Armando's oeuvre, dat van de verontrustende aantrekkingskracht van oorlog en geweld (Beekman 2010: 5), net als '*Wat een spanning! Je sliep niet, je waakte niet, je was koortsachtig. Toch ook wel een spanning, die ... die mij wel beviel*' (219). In andere gecursiveerde citaten wordt de opvallende waardering van de geïnterviewden beklemtoond voor het militarisme en de kameraadschappelijke verbondenheid binnen de ss: '*Het militaire leven vind ik geweldig. De grote dingen, hè. Het gehele militaire apparaat is iets groots op zichzelf. Het geweldige wat een leger kan presteren. De massa*' (398).

Het auteurschap van de twee literatoren in de rol van interviewers is dus niet zo onzichtbaar (of afwezig) als door hen aangekondigd in de inleiding. Dat maakt het aandeel van de geïnterviewde ss'ers natuurlijk niet minder belangrijk. De keuze voor het interview als techniek en genre houdt in *De ss'ers* een choquerende democratisering van het auteurschap in ('een democratisering van de poëtische middelen, opdat de poëzie weer in contact komt te staan met de werkelijkheid' behoort volgens Rooijackers (2000: 16) tot de kernideeën van *Gard Sivik* en *De Nieuwe Stijl*). Het auteurschap wordt niet alleen gedelegeerd van de interviewende schrijvers naar de geïnterviewden; Armando en Sleutelaar laten in *De ss'ers* vooral een maatschappelijke groep aan het woord die door hun oorlogsmisdaden geen burgerrechten en dus geen stem meer hadden. In het interviewboek van Armando en Sleutelaar mogen net deze collaborateurs en 'landsverraders' meeschrijven aan de geschiedenis van een traumatische reeks gebeurtenissen, wat op zijn zachtst gezegd provocatief en taboedoorbrekend was. Omwille van poëtische redenen worden in *De ss'ers* met andere woorden niet de hegemonische, maar wel de meest ongehoorde figuren aan het woord gelaten.

## 5 Interviewer of (auto)biograaf, *Persoons-bewijs* van Philo Bregstein

Zes jaar later, in 1973, verscheen een boek waarin de interviews een geheel andere vorm aannemen: *Persoons-bewijs* van Philo Bregstein. Bregstein was in 1967 gedebuteerd met *Om de tijd te doden*, een roman die aan het werk van Faulkner doet denken: de gebeurtenissen worden in elk hoofdstuk vanuit een bepaald personage gefocaliseerd, Bregstein maakte ook uitgebreid gebruik van *monologue intérieur*-

<sup>14</sup> *De ss'ers* verscheen meteen in boekvorm, dus er kan geen auteursfunctie toegekend worden aan een tijdschriftredactie die de vorm, samenstelling en ordening van de interviews bepaald zou hebben. De uitgeverij kan hier wel nog een zekere invloed op hebben uitgeoefend, maar door de poëtische overeenkomsten met vooral het andere werk van Armando, lijkt het niet onwaarschijnlijk dat vooral hij en Sleutelaar een hand hebben gehad in de afwerking.

technieken. Datzelfde jaar verscheen in *Hollands maandblad* de tekst ‘Stellingen over de roman’, waarin de schrijver het ‘realismeprobleem’ besprak: hoe ‘het leven zo concreet en volledig mogelijk weer te geven’ (Bregstein 1967: 3). De relativisering van ‘chronologische en objectieve ordening’ in de filosofie en de daaruit voortvloeiende epistemologische twijfel zorgde er volgens Bregstein voor dat er toentertijd vaker autobiografische ik-verhalen gepubliceerd werden en dat de literatuur een meer fragmentair karakter kreeg. Literatoren schreven niet langer “zo leefde ik”, maar: “ik, die hier en nu mijn beleving noteer” (3) en gebruikten daarvoor technieken als *monologue intérieur*, *écriture automatique* en ‘de exacte observatie, met het opgeven van een vooropgestelde interpretatieve visie’, soms met behulp van de nieuwe registratieapparaten, ‘die telkens zuiverder waarnemingen kunnen registreren (zoals de bandrecorder, de fotografie, film)’ (4).<sup>15</sup>

Hoewel die nieuwe expressiemogelijkheden volgens Bregstein verrijkend waren voor de literatuur, betreunde hij dat het oude romanideaal verviel, namelijk ‘het zoeken naar een omvattend totaalbeeld van het leven’ (4). Hij zette de romanschrijver enerzijds af tegen ‘de documentarist, de registrator’, zoals ze bij de *Nieuwe Stijl* en *Barbarber* te vinden zouden zijn. Bregstein beschouwde het als een tekortkoming dat dit type schrijver niet toonde hoe de ‘nuchtere feiten’ altijd vervormd worden door ‘de keuze, de ordening, die de waarnemer eraan geeft’ (4). Anderzijds wees hij ook de geëngageerde schrijver af, omdat die ‘de hoogst persoonlijke, intieme facetten en motieven’ (4) uit zijn werk bande. Verder wou hij ook het compromis vermijden van de ‘halfslachtige, quasi-moderne romanvorm’ (7) die sommige schrijvers als een alternatief zagen voor technische spelletjes en doorgedreven avant-garde. Bregstein wou zelf een uiterst subjectieve en intieme roman schrijven. Om te vermijden dat dat plan tot een egocentrisch isolement zou leiden, verkoos de schrijver een multiperspectivistische romanvorm. Hij nam *As I Lay Dying* en *The Sound and the Fury* van Faulkner als voorbeeld, maar wilde dat de subjectiviteit van de verschillende personages even ver doorgedreven zou worden als in *De verwondering* van Hugo Claus (7). Hij geloofde dat telepatie, trance en paragnosie, ‘taboe’-ervaringen die net bevorderd zouden worden door de moderne schrijftechnieken, een dergelijk inzicht in de subjectiviteit van anderen mogelijk maakten (6). Bregstein gaf ook aan dat zijn romanvorm perfect beantwoordde aan Bertolt Brechts voorstellen om de toeschouwer uit zijn passieve, verdoofde houding te wekken. Het hele boek werd ‘een dialectische vraagstelling’, want de schrijver legde ‘een dossier getuigenverklaringen open ter beoordeling voor de lezer’ (8).

In de jaren na de publicatie van *Om de tijd te doden* was Bregstein vooral actief als televisie- en filmregisseur. In 1972 bracht hij *Gesprekken met Jacques Presser* uit, een interviewboek gebaseerd op het gefilmde ‘ego-document’ dat hij maakte van de historicus. In de inleiding verwees hij naar Pressers definitie van ‘ego-do-

15 Brems beschreef hoe uit dit rijtje van uiteenlopende technieken eenzelfde epistemologisch wereldbeeld naar voren kan komen: ‘Hoe groter de schijn van objectiviteit en volledigheid, des te duidelijker wordt het dat de werkelijkheid ontsnapt. Ieder document, iedere versie van een ooggetuige, elk camerastandpunt voegt informatie toe, maar demonstreert tegelijk de potentiële oneindigheid van mogelijke standpunten, visies en interpretaties. In die zin zijn dergelijke reportages, dossiers, projecten, docuromans, of hoe ze verder ook genoemd worden, de natuurlijke voortzetters en voltooiers van een romantraditie waarin wisseling van vertelperspectief wordt toegepast om de veelkantigheid van de werkelijkheid te laten zien’ (Brems 2006: 298).

cument’ om de documentaire waarde van zijn boek te beschrijven: ‘Een beperking blijft echter dat het een “ego-document” is, d.w.z. bron van kennis van de geschiedenis, maar geen geschiedschrijving’ (Bregstein 1972: 8). Hiermee uit de schrijver met andere woorden enige reserve ten opzichte van het interview als methode. In een eerdere boekbewerking van de televisie-interviews, *Dingen die niet voorbijgaan* (1970), zijn de vragen weggelaten en is de tekst korter.

*Persoons-bewijs* lijkt een soort synthese te zijn tussen Bregsteins multiperspectivische debuutroman en de interviews die hij buiten het literaire veld maakte; hier is er dus op een heel zichtbare wijze sprake van grensverkeer. Het boek bestaat uit dertig hoofdstukken waarin verschillende mensen ondervraagd worden over één en dezelfde kwestie: het verleden en de huidige toestand van Auschwitzoverlever en voormalig concertviolinist Simon Isakowitz. De telepathische inleving uit 1967 lijkt in het boek vervangen te zijn door de interviewtechniek, of wat Bregstein in 1967 ‘de documentaire gespreksregistratie’ noemde (Bregstein 1967: 4). Anders dan in zijn voorgaande interviewwerk zijn de verschillende getuigenissen in Bregsteins boek ingebed in het relaas van een (interviewende) ik-verteller. Ze maken bovendien deel uit van een overkoepelend verhaal: de ik-interviewer onderzoekt de zaak Isakowitz en wil er graag een interviewboek van maken, maar dat project zorgt gaandeweg voor een identiteitscrisis bij de ondervrager. De focus van de vraaggesprekken verschuift daardoor van Isakowitz naar de privéwereld van de interviewer zelf. Door die opzet zijn de reflecties op het interviewgenre niet in de eerste plaats te vinden in de paratekst, maar wel in de tekst zelf. De eigenheden van het interview (de verschillende perspectieven die het op een bepaalde situatie kan tonen, het gedeelde auteurschap, de erg subjectieve en soms weinig betrouwbare ‘ik’-verhalen die het oplevert) spelen immers een bepalende rol in de narratieve progressie.

Net zoals *De ss'ers* gaat het in *Persoons-bewijs* om de verwerking en doorwerking van de Tweede Wereldoorlog. De personages-geïnterviewden in Bregsteins werk nemen verschillende houdingen aan tegenover dat verleden: hoofdfiguur Simon Isakowitz is paranoïde en interpreteert alle gebeurtenissen in het heden (de vroege jaren zeventig) vanuit zijn Auschwitzervaringen; zijn dochter Hetty is psychologe en analyseert de reactie van haar vader vanuit die theorieën en overweegt zelf een nieuw begin in Israël; de bij Isakowitz inwonende studenten beschouwen hem als een kleurrijke rariteit, maar vinden de actualiteit belangrijker dan het oorlogsverleden; zijn bovenburen ergeren zich aan de overlast die Isakowitz veroorzaakt ‘hoe erg het ook is wat hij heeft meegemaakt’ (Bregstein 1973: 34); de tv-producer aan wie de interviewer zijn onderzoek aanvankelijk tracht te slijten, wil dat het uitgebreide onderzoek naar een reportage van twintig minuten wordt teruggebracht die op de 25-jarige herdenking van de oorlog veel kijkers kan lokken; de familieleden van de verzetsstrijder bij wie Isakowitz onderdook, zijn vooral bezig met de onopgehelderde dood van die eerste; de interviewer ten slotte is gefascineerd door dit alles. De getuigenissen komen hier dus niet van een reeks losstaande individuen die iets uit ongeveer hetzelfde standpunt beleefd hebben, zoals in *De ss'ers* het geval was, maar hier gaat het om één centrale figuur en een reeks mensen die iets met zijn verleden te maken hebben. Zo komt op een andere manier een multiperspectivistisch verhaal tot stand.

Een belangrijk verschil met Bregsteins roman uit 1967 is dat het bij *Persoons-bewijs* niet meteen duidelijk is voor de lezer of de tekst fictie is of niet. Veel elementen



lijken te verwijzen naar werkelijk bestaande mensen of gebeurtenissen: de ik-verteller is net als de schrijver ongeveer veertig jaar; zijn naam ontlokt een bevrijdende herkenningslach aan een joodse jurist en de afbeelding op het voorplat (waar een figuur die op de schrijver lijkt, samensmelt met een oudere, joods uitziende man) zorgt er ook voor dat de interviewersfiguur verbonden wordt met de schrijver. Verder verwijzen de geïnterviewden vaak naar bestaande locaties in Amsterdam (de Westerdokstraat, 18; Paradiso, 134) en hebben ze het over kwesties die actueel waren in het Nederland van eind jaren zestig, begin jaren zeventig: de zaak-Weinreb (49), de rookbommen bij het huwelijk van Beatrix en Claus (33) en de Aktie Notenkraker (116). Het taalgebruik van de geïnterviewden lijkt ook hun afkomst te onderstrepen (en dus niet in de eerste plaats het stilistische stempel van de schrijver te dragen): de studenten zeggen 'klootjesvolk' (136); de pooier zegt 'temeie' (99); Isakowitz, die een Duitse jood is, gebruikt zijn moedertaal nog vaak. Verder bevat de tekst veel gedachtepuntjes, die aarzelingen in het mondelinge relaas suggereren. Helemaal aan het begin van het boek staat de volgende disclaimer: 'hoewel deze interviews fictief zijn en gelijkenis met bestaande personen op toeval berust, is vrijwel elke zin in werkelijkheid gezegd' (6). De personages die in het boek geïnterviewd worden, zouden dus niet echt bestaan hebben, maar de interviews zelf zouden wel gebaseerd zijn op gesprekken met reële personen. In de tekst zelf wordt ook die aanname in twijfel getrokken door een persoonlijke vriend van de interviewer: 'je hebt me dit allemaal wel laten lezen, maar een bandopname heb ik nog nooit gehoord...wie zegt me dat je die hele Isakowitz-affaire niet uit je duim hebt gezogen? [...] Echt iets voor jou om zo je oude "Roman"-ideaal te verwezenlijken' (172). Later, in 1982, in een interview nota bene, verklaarde Bregstein het volgende:

[Aad Nuis] heeft me in contact gebracht met de *non-fiction novel*, waardoor ik op het idee kwam om in tegenstelling tot mijn eerste roman, die geschreven is in een aantal *monologues interieurs* vanuit verschillende personages, nu de interviewvorm te kiezen. [...] Het waren fictieve interviews, waarvoor ik weer jarenlang voorbereidend werk heb gedaan. Maar Carel Peeters schreef in VN: '*Philo Bregstein copieert bandopnames*'. Slechts enkelen hebben het boek begrepen [...].<sup>16</sup>

In de tekst zelf en in de peritext en epitext zijn er dus verschillende fictionaliteitssignalen te vinden. Volgens mij wordt het boek daarom het best als fictie gelezen, hoewel de interviewvorm een vorm van authenticiteit blijft suggereren die in het literaire veld minder gebruikelijk is.

Veel meer dan de vraag of het boek fictie of non-fictie is, staat in *Persoons-bewijs* de problematiek van het interviewgenre zelf centraal. De suggestie, in de tekst, dat de schrijver alles verzonnen heeft, vinden we slechts een paar keer terug, verder gaat het vooral over de betrouwbaarheid van de getuigenissen op zich. Verschillende van de gesprekken leveren immers tegenstrijdige informatie op; soms blijken de geïnterviewden bepaalde gebeurtenissen verzwegen te hebben of zeggen ze expliciet dat sommige dingen geheim moeten blijven. Greet, de dochter van de vermoorde verzetsstrijder bij wie Isakowitz ondergedoken zat, geeft aan het einde van het boek te kennen dat ze niet alles verteld heeft: 'Ik had er niet met U over gepraat, ik dacht dat is maar beter, maar ik weet ook een paar dingen ...' (170).

16 'Ik heb het gevoel onbegrepen en miskend te zijn'. In: *Het Parool*, 18 september 1982.

Verder blijken de bezigheden van de geïnterviewden in de oorlog, maar ook hun huidige sociale positie en beroep de getuigenissen sterk te kleuren.

Anders dan bij Armando en Sleutelaar wordt de interviewer in *Persoons-bewijs* niet naar voren geschoven als een objectieve instantie. De geïnterviewden roepen dat ideaalbeeld wel in, maar enkel om er misbruik van te maken of er smalend over te doen: 'Maar U als objectief journalist zult begrijpen wat hier aan de hand is... wilt U nog thee?' (29) en 'daar werd de objectieve registrator toch wel voyeur van zijn eigen leven!' (171). Geleidelijk aan raakt de interviewer inderdaad sterk betrokken in het verhaal: hij papt aan met Isakowitz' dochter en een van zijn huisgenotes en spreekt bovendien zijn bewondering uit voor deze man, die hij als 'gezonder' ervaart dan de rest van de wereld (145). In de gesprekken met de vriend gaat het ook uitgebreid over de wenselijkheid van een afstandelijke interviewersinstantie. De vriend vindt dat de ik-figuur een duidelijk standpunt moet innemen: 'kijk, óf je stelt je kritisch op, analyseert je indrukken, óf je geeft jezelf autobiografisch bloot, wie jij bent, hoe je dit onderzoek beleeft' (68), en verder: 'meepraten of tégenspreken, dat is de vraag!' (70). Neutraal of 'objectief' blijven is volgens de vriend dus geen optie.

De kwestie van de afstandelijkheid van de interviewer wordt ook hier, net als bij Armando en Sleutelaar, direct gelinkt aan discussies over auteurschap en literatuuropvattingen. De ik-interviewer gaat niet direct in op de hiervoor geciteerde stellingen van zijn vriend, maar verwoordt in een gesprek met Isakowitz zijn mening: 'wat de verschillende mensen in werkelijkheid zeggen kan niet béter worden geformuleerd' (158). Hij zegt niet te veel toe te willen voegen aan de getuigenissen (maar de lange inleidingen voor de interviews en de fictionaliteitssignalen spreken een dergelijk statement en een identiteitsrelatie tussen verteller en schrijver wel tegen). Isakowitz' antwoord sluit echter meer aan bij de opvatting van de vriend:

la réalité dépasse la fiction! Dat is tegenwoordig weer móde, nietwaar? Mijn ouderwetse geloof is natuurlijk, dat slechts de 'Persönlichkeit' een kunstwerk doet ontstaan ... de rest is Scheisse ... maar als U zich niet in staat voelt de werkelijkheid van Uw registratie-apparaat te 'bewältigen' ... dat is úw zaak! (158)

Isakowitz vindt het interview (de transcripties van de gesprekken op het 'registratie-apparaat') dus niet persoonlijk genoeg om als kunst te kunnen doorgaan. We herkennen in deze uitspraken dezelfde premisses als bij Armando en Sleutelaar: interviews maken het mogelijk dat de schrijver ten dele uit de tekst verdwijnt; zo kan de 'werkelijkheid' van de getuigenissen bewaard blijven. Waar de subjectiviteit van de schrijver zichtbaar wordt, ontstaat fictie (de fictie van de schrijver wordt immers in de nieuwste mode vervangen door 'réalité') en beantwoordt het boek aan verouderde, vooroorlogse literaturopvattingen. De gedachtegang gaat nog verder dan wat we uit dit citaat kunnen halen: die oude opvattingen zouden, als we de ideeën van de ik-interviewer in *Persoons-bewijs* verder volgen, inherent verbonden zijn met een hiërarchisch mens- en wereldbeeld: de schrijver zou zijn of haar interpretaties opleggen aan de lezer, die die visie vervolgens slaafs aanvaardt. De interviewer wil daarentegen dat het publiek zich emancipeert: 'mijn bedoeling is dat de lezer zelf conclusies trekt' (158).

De discussie over de rol van de schrijver wordt in *Persoons-bewijs* ook uitgebreid naar andere autoriteitsrelaties. Een leerling die vioolles volgde bij Isakowitz laakt bijvoorbeeld diens dwingende manier van onderwijzen: 'zo krijg je de oude muziek-

slaaf, zoals ze overal in de orkesten zitten' (Bregstein 1973: 115). De leerling verbindt Isakowitz' gezagsgetrouwe houding meteen aan militarisme en het Führerprincipe, dat 'met Hitler wel [is] uitgewoed in de tweede wereldoorlog' (116). Ook de schrijver zou dus afstand moeten doen van elke ingreep die op dergelijke dictatoriale principes of verlangens berust, wat kan door andere mensen aan het woord te laten.

Het gedeelde auteurschap dat typisch is voor interviews (Masschelein e.a. 2014: 20), wordt in het boek niet alleen aan dergelijke poëtische en maatschappelijke gedachten gekoppeld. Er wordt ook een psychologische motivatie voor gegeven: 'je zoekt antwoorden bij anderen op vragen, die jij jezelf niet durft te stellen' (Bregstein 1973: 126), zegt opnieuw de vriend, en 'honderd bladzijden kletsen met anderen voordat blijkt, dat je je eigen autobiografie schrijft!' (127). Het auteurschap lijkt dan wel gedelegeerd te worden naar de geïnterviewden, uit de woorden van de anderen komt toch weer de figuur van de schrijver naar voren. In een van de laatste interviews wordt de interviewer verweten dat hij enkel bezig is 'met de projecties van [zijn] eigen zieke brein' (172), maar daar antwoordt de interviewersfiguur op dat hij misschien 'de notulen van de obsessies van [zijn eigen] tijd' aflevert (172). De vooropgestelde objectiviteit wordt dus doorprikt als een illusie, maar de ik-interviewer komt tot de conclusie dat zijn verregaande betrokkenheid de documentaire waarde van het literaire werk misschien toch ten goede komt. Alleen iemand die de problemen van de huidige maatschappij zelf goed doorvoelt, kan de meest veelzeggende getuigenissen loskrijgen.

De interviewer blijkt in *Persoons-bewijs* evenwel niet alleen te kunnen bepalen op welke manier zijn interviews zullen functioneren. Andere geïnterviewden stellen vragen, of schuiven zelf naar voren hoe zij de interviews zien: 'ik vraag me echter af wat Uw doelstelling is? Zijn leven heeft zoveel facetten... de psychologische problematiek? De historische achtergrond? Of zoekt U de ware toedracht als een detective, die getuigen uithoort?' (53). Weer anderen veronderstellen dat de interviewer een biografie schrijft (86), of zeggen dat hij Isakowitz' 'geestelijk testament moet voltooiën' (175). De inwonende studenten vinden dat hij een 'uitermate goeie happening' opgenomen heeft wanneer Isakowitz bij een politie-inval in een psychose raakt. De interviewer zelf beklemtoont vooral dat hij '[wil] proberen een tijdsbeeld te geven' (102) en dat hij daarvoor de huidige 'houding van niet-Joods Nederland tegenover de Jodenvervolging' (114) wil onderzoeken, omdat daaraan veel andere problemen getoetst kunnen worden. In die uitspraken verwoordt de interviewer vooral wat conventioneel is en deontologisch correct. De minder deugdelijke opties worden door anderen beschreven (vaak randfiguren: de paranoïde Isakowitz, een drugsverslaafde studente, de dochter van het onderduikadres die in de hoerenbuurt woont). Een tv-producer (niet toevallig de vertegenwoordiger van een ander medium) suggereert de minst fraaie manier om het interview te gebruiken: 'De man twee of drie dagen in de studio zetten en op hem in praten ... dat is toch een unieke kans! Laat hij maar inkappen en een zenuwinstorting krijgen ... je pakt alles met de camera's, je laat hem niet los' (84). In de wereld van de televisie is in *Persoons-bewijs* vooral de entertainende en sensationele waarde van het interview van belang, ten koste van de getraumatiseerde geïnterviewde, die net omdat hij die ervaring heeft opnieuw tot slachtoffer zou worden gemaakt. De interviewer wijst het voorstel van de televisieproducer uiteindelijk af, maar uit de woorden van Isakowitz' vriendin van het onderduikadres

komt de interviewer er uiteindelijk niet veel beter van af: ‘U rakelt alles op! U heeft toch veroorzaakt dat meneer Isakowitz zo over zijn toeren is geraakt! Die praatte de laatste jaren toch nooit meer ergens over’ (170).

## 6 Conclusie

In *De ss'ers* functioneert het interview als alternatief voor klassiekere literaire vormen: Armando en Sleutelaar gebruiken de conventies van het genre om er het auteurschap van de literaire schrijver deels mee aan het oog te onttrekken en hun realiteitsgerichte authenticiteitsclaim te versterken. Die conventies worden in *Persoons-bewijs* net ondermijnd: het blijkt onmogelijk voor de interviewende schrijver om zijn auteurschap uit te wissen en de traditionele authenticiteitsclaim wordt op verschillende plekken twijfelachtig gemaakt. Het interview kan de roman niet langer vervangen, maar wordt er net in geïntegreerd.

Of het toevallig is dat *Persoons-bewijs* enkele jaren later verscheen dan *De ss'ers* is hier de vraag. Net als in de montagetekst ‘Ik in kapitaal’ van J.F. Vogelaar (uit 1976; zie De Taeye 2017) valt op dat de aandacht in Bregsteins werk niet langer vooral bij de inhoud van de getuigenissen ligt, maar dat de eigenheden van het interviewgenre en de persoonlijke belangen van de interviewer en de geïnterviewden ook belicht worden. Het interview is in deze werken geen handig instrument meer waarmee werkelijkheidsfragmenten worden geogst. De implicaties van de methode en de aard van het tekstuele product staan nu evenzeer in de belangstelling. De middelen die men in de jaren zestig gebruikt had om de ontologische vraag naar de werkelijkheid te beantwoorden (welke onbekende realiteiten kunnen we tonen?), begonnen na een tijd zelf weer epistemologische vragen te genereren (is het interview betrouwbaar?). In *Persoons-bewijs* komen die vragen meer naar voren dan in *De ss'ers*.

Helemaal rechtlijnig is de evolutie natuurlijk niet; in het literaire veld verschenen ook na *Persoons-bewijs* nog interviewboeken waarin de onbetrouwbaarheid van het genre niet beklemtoond werd. Paul Koecks eerder vernoemde *Opgemaakt in zoveel exemplaren als er partijen zijn* (1976) is een behoorlijk klassieke bundeling van interviews. Van Bregstein zelf verscheen er in 1978 nog een *oral history*-boek, *Herinnering aan Joods Amsterdam*, en in 1980 weer een interview-roman die qua opzet sterk op *Persoons-bewijs* lijkt, *De vliegende Hollander*. Het valt wel op dat dat laatste werk veel minder aandacht kreeg dan *Persoons-bewijs*, dat positieve recensies kreeg van vooraanstaande critici als Kees Fens, Willem M. Roggeman en J.F. Vogelaar.<sup>17</sup> Voor Armando geldt hetzelfde: de interviews en gespreksfarden die hij na *De ss'ers* publiceerde (onder meer in *Uit Berlijn* (1982), *Machthebbers* (1983) en *Krijgsgewoel* (1986)), kregen minder erkenning (Beekman 2010: 13-14). De meeste andere schrijvers die ik hierboven noemde, gingen geleidelijk aan een andere richting uit: Sleutelaar nam in de jaren zeventig enkel nog interviews af voor *Haagse Post*; Develing stopte in 1973 met zijn projecten en Schippers publiceerde in 1979 *Bewijsmateriaal*, een roman over de onmogelijkheid om de werkelijkheid in taal

17 Kees Fens, ‘Scherp dubbelportret van jood die Auschwitz overleefde’. In: *de Volkskrant*, 23 februari 1974; Willem M. Roggeman, ‘Fictieve Documentaire’. In: *Het Laatste Nieuws*, 23 mei 1974 en J.F. Vogelaar, ‘Een psychologische botsing tussen heden en verleden’. In: *De groene Amsterdammer*, 27 maart 1974.

weer te geven. Algemeener gezegd verdwenen literaire werken waarin Schippers' titelwoord op een niet-ironische manier verscheen in de jaren zeventig en tachtig naar de achtergrond. Er bleef toen voor schrijvers die niet-literaire figuren interviewden nog maar weinig ruimte over in de schijnwerpers van het literaire veld.

## Bibliografie

- Armando 1964 – Armando, 'Een internationale primeur'. In: *Gard Sivik* 7 (1964) 33, p. 22.
- Armando & Sleutelaar 1965 – Armando & H. Sleutelaar, 'Aanwijzingen voor de pers'. In: *De Nieuwe Stijl* 1 (1965), p. 136.
- Armando & Sleutelaar 1966 – Armando & H. Sleutelaar, 'Aanwijzingen voor de pers'. In: *De Nieuwe Stijl* 2 (1966), p. 75-76.
- Armando & Sleutelaar 1967 – Armando & H. Sleutelaar, *De ss'ers*. Amsterdam, 1967.
- Armando, Sleutelaar & Vinkenoog 1961 – Armando, H. Sleutelaar & S. Vinkenoog, 'Uitleiding: het taboe tentoon'. In: *Gard Sivik* 5 (1961) 22-24, p. [73]-[77] [ongepagineerd].
- Atkinson & Silverman 1997 – P. Atkinson & D. Silverman, 'Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self'. In: *Qualitative Inquiry* 3 (1997) 3, p. 304-325.
- De Baecque & Toubiana 2000 – A. de Baecque & S. Toubiana, *François Truffaut. A Biography*. Berkeley, 2000.
- Bank 1983 – J. Bank, *Oorlogsverleden in Nederland (Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar in de maatschappijgeschiedenis, in het bijzonder de overdracht van historische kennis via de massamedia, aan de Erasmus Universiteit Rotterdam op 27 oktober 1983)*. Baarn, 1983.
- Beekman 2010 – K. Beekman, 'Armando'. In: A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Houten etc., 2010.
- Bell & Van Leeuwen 1994 – Ph. Bell & Th. Van Leeuwen, *The Media Interview. Confession, Context, Conversation*. Kensington, 1994.
- Van Bork 1985 – G.J. van Bork, 'Hans Sleutelaar'. In: G.J. van Bork & P.J. Verkruisje (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp, 1985, p. 530-531.
- Bregstein 1967 – Ph. Bregstein, 'Stellingen over de roman'. In: *Hollands maandblad* 9 (1967-1968) 240, p. 3-9.
- Bregstein 1972 – Ph. Bregstein, *Gesprekken met Jacques Presser*. Amsterdam, 1972.
- Bregstein 1973 – Ph. Bregstein, *Persoons-bewijs. 30 gesprekken rondom een overlevende*. Amsterdam / Brussel, 1973.
- Brems 2006 – H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, 2006.
- Broersma 2008 – M. Broersma, 'The Discursive Strategy of a Subversive Genre'. In: *Vision in Text and Image: The Cultural Turn in the Study of Arts* 30 (2008), p. 143-158.
- Cohen 2009 – M. Cohen, 'P.C. Hooftprijswinnaar Hans Verhagen, dichter van de sixties en van nu'. In: *Vrij Nederland*, 23 mei 2009.
- Daalder 2011 – H. Daalder, 'De Tweede Wereldoorlog en de binnenlandse politiek'. In: J.Th.J. van den Berg & B. Tromp (red.), *Politiek en historie. Opstellen over Nederlandse politiek en vergelijkende politieke wetenschap*. Amsterdam, 2011, p. 145-158; eerder gepubliceerd in: D. Barnouw (red.), *1940-1945. Onverwerkt verleden?* Utrecht, 1985, p. 27-44.
- Develing 1973 – E. Develing, *Het einde van de roman*. Amsterdam / Brussel, 1973.
- Dorleijn 2013 – G. Dorleijn, 'Grensverkeer in de media. De "Selbstinzenierung" van de auteur in literaire interviews'. In: E. Besamusca, C. Hermann & U. Vogl (red.), *Out of the Box. Über den Wert des Grenzwertigen*. Wenen, 2013, p. 83-103.
- Festjens & Martens 2013 – Th. Festjens & G. Martens, 'Drie generaties documentaire literatuur. Theorie en voorgeschiedenis van de experimentele documentaire'. In: A. De Cleene, D. De Geest & A. Masschelein (red.), *Marges van de literatuur. Cahier voor Literatuurwetenschap* 5 (2013), p. 135-153.
- Gröbel 2014 – U.C. Gröbel, "'The interview was not a happy invention" (Mark Twain). Überlegungen

- zu Phänomenologie, Geschichte und Kritik des Interviews'. In: T. Hoffmann & G. Kaiser (red.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn, 2014, p. 29-44.
- Gysen 1964 – R. Gysen, 'A.D. 1964'. In: *Gard Sivik* 7 (1964) 33, p. 11-12.
- Hagen 2002 – P. Hagen, *Journalisten in Nederland. Een persgeschiedenis in portretten 1850-2000*. Amsterdam/Antwerpen, 2002.
- Hoffmann 2009 – T. Hoffmann, 'Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebalds'. In: *Weimarer Beiträge* 55 (2009) 2, p. 276-292.
- Hoffmann & Kaiser 2014 – T. Hoffmann & G. Kaiser, 'Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand'. In: T. Hoffmann & G. Kaiser (red.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn, 2014, p. 9-25.
- Jansen van Galen & Spiering 1993 – J. Jansen van Galen & H. Spiering, *Rare jaren. Nederland en de Haagse Post 1914-1990*. Amsterdam, 1993.
- Kouwenaar 1949 – G. Kouwenaar, 'Poëzie is realiteit'. In: *Reflex; orgaan van de Experimentele Groep in Holland* 2 (februari 1949), ongepagineerd.
- Van Marissing 1970 – L. van Marissing, 'Literatuur in discussie'. In: *Raster* 4 (1970) 2, p. 110-135.
- Masschelein e.a. 2014 – A. Masschelein, C. Meurée, D. Martens & S. Vanasten, 'The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre'. In: *Poetics Today* 35 (2014) 1-2, p. 1-49.
- Mourits 2001a – B. Mourits, 'Dichter zoekt publiek. Over dichters en massacultuur in de jaren zestig'. In: *Literatuur* 18 (2001) 6, p. 371-378.
- Mourits 2001b – B. Mourits, *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam, 2001.
- Righart 1995 – H. Righart, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam/Antwerpen, 1995.
- Rooijackers 2000 – P. Rooijackers, 'Handen met een voorliefde / voor een stille moord een stille Gard Sivik en de Vijftigers'. In: *Vooy's* 18 (2000) 2, p. 4-19.
- Schoenherr 2005 – S. Schoenherr, 'Recording Technology History'. In: website Audio Engineering Society, 6 juli 2005. <http://www.aes.org/aeshc/docs/recording.technology.history/notes.html>.
- Sleutelaar e.a. 1958-1959 – H. Sleutelaar e.a., 'Om het ongerijmde'. In: *Maatstaf* 6 (1958-1959) 9-10, p. 804-828.
- De Taeye 2016 – L. De Taeye, 'Een Nobelprijs voor lijdzaamheid. Svetlana Aleksijevitsj en de consequenties van non-fictie-literatuur'. In: *nY – Tijdschrift voor Literatuur, Critiek en Amusement* 29 (2016), p. 217-232.
- De Taeye 2017 – L. De Taeye, 'Waarom men niet naar het leven kan schrijven – Documentaire sporen in "Ik in kapitaal"'. In: H. Demeyer & S. Vitse (red.), *Woekering en weigering. Metamorfozen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*. Gent, 2017 (ter perse).
- Thompson 1978 – P. Thompson, *The Voice of the Past. Oral History*. Oxford, 1978.
- Verstraeten 2013 – P. Verstraeten, 'Buysse in gesprek met D'Oliveira. Het literaire interview en de constructie van auteursbeelden'. In: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* 29 (2013), p. 39-53.
- Van de Watering 1985-1986 – C.W. van de Watering, 'De vroege poëtische opvattingen van Gerrit Kouwenaar' [1-3]. In: *De nieuwe taalgids* 78 (1985) 5, p. 431-446; 6, p. 513-522; 79 (1986) 1, p. 57-73.
- Weverbergh 1964 – J. Weverbergh, 'Hekkesluiters (Herinneringen van een lezer)'. In: *Bok* 1 (1964) 9, p. 66-88.

## Adres van de auteur

Vrije Universiteit Brussel – Vakgroep LIST  
 Pleinlaan 2  
 1050 Brussel  
 ldetaeye@vub.ac.be

### *Indienen van kopij*

Kopij wordt bij voorkeur ingediend als attachment bij een e-mail. Bij toesturing via gewone post dient de kopij te worden ingeleverd op twee prints, met vermelding van het aantal woorden. Behoud altijd zelf een kopie van de kopij.

Door de redactie aanvaarde kopij geldt als definitieve tekst. Wijzigingen in de drukproeven, anders dan verbeteringen van zetfouten, kunnen de auteur in rekening worden gebracht door de uitgever.

Met het inleveren van kopij geeft de auteur toestemming voor digitale publicatie op de website van *TNTL* en van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (DBNL).

### *Omvang*

De maximale omvang van een artikel bedraagt 10.000 woorden, inclusief noten en bibliografie. Het artikel dient te beginnen met de titel en de auteursnaam, gevolgd door een samenvatting in het Engels van ten hoogste 100 woorden. Vermeld na de hoofdttekst het adres van de auteur. Indien gewenst kan ook het e-mailadres worden vermeld.

Een boekbeoordeling beslaat in de regel 750-1500 woorden. Deze begint met een titelbeschrijving van het besproken werk (uitgever, ISBN en prijs vermelden) en eindigt met de naam van de bespreker.

Richtlijnen voor het te hanteren verwijzingssysteem en voor de opmaak van de kopij zijn te vinden op de *TNTL*-website, [www.tntl.nl](http://www.tntl.nl).

### *Overdrukken*

Auteurs van artikelen ontvangen 10 gratis overdrukken van hun bijdrage. Auteurs van een boekbeoordeling of een signalement ontvangen een elektronische overdruk van hun bespreking.

Het paragraafteken verschijnt in de omgeving waar de auteurswisseling moet hebben plaatsgevonden en op een punt waar een opmerkelijke verandering in het verhaalverloop plaatsvindt (Waleweins verliefdheid). Daarom menen wij op grond van een vergelijking met andere continuatiewerken dat het paragraafteken een belangrijke bevestiging is van onze hypothese dat Vostaert aan het woord kwam daar waar Walewein plotseling verliefd blijkt te zijn. Dat zou betekenen dat het liefdesverhaal in de *Roman van Walewein* niet een van meet af aan geïntegreerd onderdeel van het geheel is, maar de eigen bijdrage van Pieter Vostaert als continuator van Pennincs onvoltooide werk.

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

Journal of Dutch Linguistics and Literature

Uitgeverij Verloren  
Hilversum

