

Tussen geschiedenis en verbeelding. Biofictie, een nieuw genre?

Lut Missinne, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Samenvatting

Het fenomeen biofictie, dat de laatste tijd ook in de Nederlandse literatuur ettelijke beoefenaars vindt (onder anderen Karin Amatmoekrim, Arthur Japin, Thomas Lieske, Nicolaas Matsier, Koen Peeters, Hélène Nolthenius, Ilja Leonard Pfeijffer, Jan Siebelink), is volgens sommigen een typisch postmodern fenomeen, volgens anderen heeft het genre wortels in de historische roman en gaat het terug tot de negentiende eeuw. In dit artikel besteed ik aandacht aan dit genre waarin historische figuren en gebeurtenissen met fictionele elementen vermengd worden. Ik bekijk in het bijzonder enkele prototypische verteltechnische aspecten, zoals de vertelsituatie en focalisatie, de verwerking van bronnenmateriaal in de tekst, fictionaliseringstechnieken en de structuur van het verhaal. Op basis hiervan formuleer ik enkele mogelijke verklaringen voor de huidige populariteit van biofictie.

Abstract

The phenomenon of biofiction, which has recently found a number of practitioners in Dutch literature (Karin Amatmoekrim, Arthur Japin, Thomas Lieske, Nicolaas Matsier, Koen Peeters, Hélène Nolthenius, Ilja Leonard Pfeijffer, Jan Siebelink, among others), is, according to some, a typical postmodern phenomenon; according to others, the genre has its roots in the historical novel and dates back to the nineteenth century. In this article I pay attention to this genre in which historical figures and events are mixed with fictional elements. In particular, I look at some prototypical narrative aspects, such as the narrative situation and focalization, the incorporation of source material in the text, techniques of fictionalization and the structure of the story. On this basis, I formulate some possible explanations for the current popularity of biofiction.

In 'De Taak der Cultuurgeschiedenis' (1926) vermaande Johan Huizinga: 'Onze cultuur lijdt schade, indien de geschiedschrijving voor een wijder publiek in handen raakt van een aesthetiseerende gevoelshistorie, die uit een litteraire behoefte voortkomt, met litteraire middelen werkt, en op litteraire effecten gericht is' (Huizinga,

1950, p. 57). Zijn waarschuwing gold dat ‘tussenproduct, dat men litteraire historie of nog beter historische belletrie kan noemen’ (o.c., p. 63). De jaren twintig, de periode waarin Huizinga hierover een lezing hield, waren het begin van de hoogtijdagen van de zogenaamde *vie romancée* of de geromanceerde biografie.¹ In Huizinga’s afkeer van wat hij elders in zijn tekst ook ‘een hybridisch product’ (o.c., p. 61) noemt, speelt mee dat die ‘esthetiserende’ ontwikkeling niet alleen het gebruik van ‘litteraire middelen’ inhield, maar ook een drang naar levendigheid, vindingrijkheid en vooral fantasie. Daarop kon een ‘waarlijk historische geest’ niet anders dan negatief reageren. Nagenoeg honderd jaar later zien we dat het advies van deze bij uitstek literair schrijvende historicus weinig gehoor heeft gevonden, want het genre dat hij leek te verfoeien, bloeit als nooit tevoren, alleen spreken we vandaag van ‘biofictie’.

1. WAT IS BIOFICTIE?

Onderzoek naar biofictie gebeurt vooral in het Engels- en Franstalige gebied, en dat sinds een jaar of vijftien. Michael Lackey is ongetwijfeld het actiefst op dit terrein. In 2022 publiceerde hij *Biofiction. An Introduction* bij Routledge;² eerdere bundels en artikelen van zijn hand verschenen vanaf het midden van de jaren tien, onder meer *Conversations with American Biographical Novelists* (2014). Lackey beschouwt het genre niet als een voortzetting van de historische roman, maar als een fenomeen dat weliswaar wortels heeft in de negentiende eeuw, maar zich verzet tegen de klassieke historische roman en het positivisme. Michael Benton ziet in *Towards a Poetics of Literary Biography* (2015) de literaire biografie als het genre dat het pad voor biofictie heeft geëffend. Met ‘literary biography’ bedoelt hij echter niet een literair geschreven biografie of ‘litteraire non-fictie’, maar wel een biografie van een literair auteur, een genre waarbij het (fictionele) literaire werk binnensluipt in het levensverhaal van zijn auteur. Lucia Boldrini onderzoekt in *Autobiographies of Others* (2012) – of ‘*Heterobiographies*’ zoals ze die ook noemt – ‘novels that [...] are presented as if they were the autobiographies of historical personages’ (Boldrini, 2012, p. 1-2). In het Franstalige gebied duikt in verband met biofictie vooral de naam van Alexandre Gefen op, die een rui-

¹ Zie hierover o.a. Fobelets & Vandevoorde, 2012.

² Zie ook de in 2025 verschenen *Routledge Companion to Biofiction*, onder redactie van Lucia Boldrini, Laura Cernat, Alexandre Gefen en Michael Lackey.

mere invulling geeft aan het begrip en ook fictionele biografieën daartoe rekent.³

Sinds 2020 wordt er her en der onderzoek naar biofictie verricht, vaak door anglisten of romanisten, en niet zelden in PhD-projecten: Marco Mongelli promoveerde in Bologna op Franse biofictie met *Narrer une vie, dire la vérité: la biofiction contemporaine* (2019); Virginia Rademacher van de University of Virginia schreef over recente Spaanse biofictie in *Derivative Lives: Biofiction, Uncertainty, and Speculative Risk in Contemporary Spanish Narrative* (2022) en aan de universiteit van Sofia promoveerde Marija Krsteva met *Towards a Theory of Life-Writing, Genreblending* (2023). Aan de universiteit van Leuven vond in 2021 een colloquium plaats over ‘Biofiction as World Literature’ en promoveerde Laura Cernat in 2022 met *The Living-On of Authors: Canonical Writers of Modernity Represented in Recent Biographical Novels*. Maar ere wie ere toekomt: als uitvinder van de term geldt Alain Buisine, die in een artikel uit 1991 biofictie een ‘prolifération cancérigène’ noemde, een uitwas van de biografie, maar vervolgens dit hybride genre verklaarde als een onvermijdelijke ontwikkeling vanuit het besef dat een ‘zuivere’ biografie niet langer mogelijk is: ‘La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionalité fait nécessairement partie du geste biographique’ (Buisine, 1991, p. 10).⁴

Uit dit korte, onvolledige overzicht mag al duidelijk zijn dat biofictie voor de enen een ontwikkeling is vanuit of een reactie tegen de klassieke historische roman, voor anderen een uitwas van de biografie. In het Nederlandse taalgebied komt de term nog maar sporadisch voor. Hij duikt op in recensies, als synoniem voor ‘historische roman’ of ook weleens als kritisch oordeel over een biografie met ettelijke feitelijke fouten.⁵ Wel werd de term ‘biofictie’ al opgenomen in het ‘Algemeen letterkundig lexicon’ (2012-...) op de DBNL.

In definities van biofictie uit recente studies keren steeds dezelfde kenmerken terug: ‘par le terme “biofiction” nous entendons un texte qui présente une contamination des genres discursifs de la biographie et du récit de fiction: par conséquent, un texte de biofiction utilise à la fois la forme, la structure et les protocoles représentatifs de la biographie traditionnelle et du discours de fic-

³ Gefen bezorgde in 2014 de uitgave van Marcel Schwob, *Vies imaginaires* bij Gallimard.

⁴ Strikt genomen was er nog een voorloper in het Duitse taalgebied: Ina Schabert. *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Tübingen, Francke, 1990. Wat Schabert in deze publicatie als fictionele biografie aanhaalt, komt overeen met wat ik hier biofictie noem.

⁵ Zie Hancké, 2022 en Vandevoorde, 2024.

tion, tels que des matériels documentaires et référentiels ainsi que des techniques de narration propre à la fiction’ (Mongelli, 2019, p. 111); ‘Biofiction is literature that names its protagonist after a historical figure’ (Lackey, 2021, p. 345); biofictie is ‘fiction that names its protagonist or other high-profile characters after real-life individuals, biofictions consciously reference a specific historical subject and then open that life narrative to imaginative possibility’ (Rademacher, 2022, p. 1); biofictie is ‘literature with a protagonist named after a real-life person, and the author fictionalizes that historical figure in order to show a common theme between otherwise unlike things or to convey a larger meaning, such as for social commentary’ (Krsteva, 2023, p. 2). Een eerste constante in deze definities is dat het centrale personage van biofictie een meer of minder bekende reële persoon is, en een tweede dat het gaat om een hybride genre, waarin reële feiten worden gecombineerd met verzonnen elementen of verbeelde mogelijkheden. Gefen rekent ook levensverhalen over verzonnen personen tot biofictie: ‘Dans le champ biofictionnel de ces dernières années, on peut ainsi retrouver la pluralité formelle et sous-générique des biofictions telles que la fin du XXe siècle les avaient inventées: les récits imaginaires de vies réelles y sont aussi nombreux que les vies pseudo-réalistes de personnages imaginaires’ (Gefen, 2022, p. 31).⁶ Voor verhalen over het leven van een verzonnen personage beschikken we echter over de term ‘fictionele biografie’.⁷

Er zijn nog tal van benamingen voor verwante genres en subgenres, die niet altijd scherp van biofictie zijn af te grenzen, zoals de ‘historische roman’, die ook historische feiten met verzonnen elementen combineert, maar eerder een beeld van een tijdvak dan van een personage wil geven. Er zijn nog meer termen in gebruik, zoals de aan het begin genoemde ‘vie romancée’ of biografische roman, ‘biografische fictie’ en ‘biographie romancée’, en er valt eveneens verwantschap aan te wijzen met ‘autofictie’. Voor de subcategorie waarbij de verteller (verschillend van de auteur) tegelijk de gebiografeerde is, meestal in de ik-vorm, zoals in de *Mémoires d’Hadrien* (1951) van Marguerite Yourcenar, *De advocaat van Holland* (2019) van Nicolaas Matsier of *Alkibiades* (2023) van Ilja Leonard Pfeijffer, kan ‘imaginaire autobiografie’ worden gereserveerd.⁸ Maar wanneer het leven of een periode uit het leven van een reële persoon wordt verteld en daarbij passages worden ingevuld met

⁶ Ook eerder definieerde Gefen biofictie als ‘fictions littéraires de forme biographique, vie d’un personnage imaginaire ou vie imaginaire d’un personnage réel’ (Gefen, 2004, p. 305).

⁷ Zie o.m. Vandevoorde, 2019.

⁸ ‘les autobiographies imaginaires dont le narrateur (différent de l’auteur) est aussi le biographié’ (Mongelli, 2019, p. 145).

fantasie, dan is ‘biofictie’, waarin beide aspecten worden genoemd, de meest aangewezen term. Reeds Huizinga had het in de hier eerdergenoemde lezing over ‘een hybridisch product’ (Huizinga, 1950, p. 61).

In deze bijdrage neem ik vier recente romans uit de Nederlandse literatuur als casus voor een analyse van dit genre. De eerste, *Margaretha van Parma* (2002) door Jan Siebelink, gaat over de buitenechtelijke dochter van Keizer Karel V en Johanna van Geynst, dochter van een tapijtenwever uit Oudenaarde. Ze werd uitgehuwelijkt op tienjarige leeftijd en trouwde twee jaar na de moord op haar eerste echtgenoot nog een tweede keer, met Ottavio Farnese, met wie ze twee kinderen kreeg. Ze was van 1559 tot 1567 landvoogdes over de Nederlanden en verbleef aan het Brusselse hof totdat haar halfbroer Filips II van Spanje hertog Alva naar de Nederlanden stuurde om er het schrikbewind van de inquisitie uit te voeren. Margaretha trok zich na haar Brusselse periode terug in het Italiaanse L’Aquila in de Abruzzes, waar ze zou overlijden. De roman van Nicolaas Matsier, *De advocaat van Holland*, vertelt over de laatste maanden van Johan van Oldenbarnevelt en speelt in diezelfde tijd van religieuze en politieke spanningen. Het boek verhaalt de laatste maanden uit het leven van deze raadspensionaris van Holland, die door stadhouder Maurits van Nassau in 1618 werd gevangengezet en in mei 1619 onthoofd.⁹ Karin Amatmoekrim’s *De man van veel* (2021) gaat over het leven van de Surinaamse vrijheidsstrijder Anton de Kom, aan wie de laatste jaren veel aandacht is besteed, onder meer door de heruitgave van *Wij, slaven van Suriname* (1934), een geschiedenis vanuit een antikoloniaal standpunt, en door opname van Anton de Kom in de Canon van Nederland. Ook in deze roman vormt een beperkte periode uit het leven van de protagonist het uitgangspunt van het verhaal, meer bepaald de drie maanden dat De Kom tussen december 1939 en 1 maart 1940 werd opgenomen in een psychiatrische instelling in de buurt van Den Haag. Tot slot de roman *Mrs. Degas* (2020) van Arthur Japin over de laatste jaren uit het leven van de Franse schilder Edgar Degas, die blind is geworden. In *Mrs. Degas* komt een jonge vrouw de schilder zogenaamd in opdracht van zijn galerist Paul Durand-Ruel helpen met het opruimen en inpakken voor een nakende verhuizing.

Uit deze summiere selectie blijkt al een tendens die ook in de klassieke biografie waar te nemen is, namelijk in de keuze van de beschreven personen.

⁹ Tijdens zijn gevangenschap had Van Oldenbarnevelt het gezelschap van zijn kamerdienaar, Jan Francken, wiens dagboek over deze periode is bewaard en later werd uitgegeven, onlangs ook in een hertaling: Jan Francken (2019). *Het einde van Johan van Oldenbarnevelt*. Hertaald door Thomas Roosenboom. Amsterdam: Arbeiderspers, 2019.

Het antwoord op de vraag wie een biografie verdient, verschuift met de historische context, getuige hiervan de antwoorden op een vraag van de krant *De Standaard* en het Letterenhuis Antwerpen enkele jaren geleden: ‘Wie verdient een biografie?’¹⁰ Het antwoord in de krant van zaterdag 10 december 2022 luidde: ‘Vooral vrouwen, als het van u afhangt.’ De laatste jaren verschijnen meer biografieën van vrouwen dan ooit tevoren. Ook in biofictie komen relatief veel vrouwelijke hoofdpersonages voor. Het kan er de auteur dan om te doen zijn een ‘vrouwelijk perspectief’ te bieden – ook al wordt dit door een mannelijke auteur beschreven – zoals in *Margaretha*. Maar belangrijker nog is dat er voldoende ruimte tot fabuleren moet zijn. Daarom valt de keuze vaak op een nevenpersonage als verteller of als invalshoek. Niet zelden is dat ‘de minder bekende echtgenote’, zoals in *The Last Station* van Jay Parini over het laatste levensjaar van Tolstoj, dat wordt belicht vanuit het perspectief van diens vrouw en dochters. Zo worden de biofictionele boeken over het leven van F. Scott Fitzgerald en over Ernest Hemingway vanuit het perspectief van hun vrouw of vriendin verteld (Krsteva, 2023, p. 42-69). Ook ‘de maitresse van’ zoals in Lukas Zandbergs *De laatste maîtresse. De memoires van Jeanne du Barry*, over Louis XV aan de vooravond van de Franse Revolutie, of ‘de onbekende zus van’, zoals in de roman *Margriete* door Kathleen Vereecken, over de schilderende zus van de gebroeders Van Eyck, bieden geschikte perspectieven voor half-verzonnen, half-historische verhalen. Mongelli stelde vast dat de protagonist van Franse biofictie vaak niet een held, een rolmodel of een bekende persoon is, maar ‘le héros des biofictions est souvent trop absurde, incompréhensible, voire déplorable, et il ne représente que lui-même’ (Mongelli, 2019, p. 174).

2. DE VRIJHEID VAN DE ROMANCIER?

Het fenomeen biofictie roept tal van vragen op: waar komt het genre vandaan? Hoe verhoudt het zich tot de vele verwanten in de familie van autobiografische en biografische boeken? Wat zijn verklaringen voor de populariteit ervan bij lezers en waarom schrijven auteurs dergelijke hybride geschiedenissen? Maar vooral ook: hoe kan men te werk gaan om dit fenomeen te onderzoeken? Een antwoord op deze laatste vraag hangt af van welke benadering men kiest. Wie biofictie beschouwt als een uitloper van of als een reactie op de klassieke biografie of de historische roman, zal vaak kiezen voor een com-

¹⁰ Reeks in *De Standaard der Letteren*, gestart op zaterdag 29 oktober 2022.

paratistische benadering en voor de methode die Richard Holmes ‘comparative biography’ noemde, gericht op ‘examining the handling of one subject by a number of different biographers, and over different historical periods’.¹¹ De belangrijkste vraag van dergelijk onderzoek luidt dan: wat is er historisch correct en wat is er verzonnen? Wie biofictie daarentegen beschouwt als een postmoderne romanvorm of als een typisch product van onze tijd, dat op een andere manier waarheden en mogelijkheden wil onderzoeken, gaat uit van de gedachte dat een biografie nooit *de* waarheid over een persoon kan achterhalen en dat een auteur de vrijheid kan nemen om alternatieve zienswijzen te onderzoeken. Dit is de weg die Virginie Rademacher in haar studie *Derivative Lives* over Spaanse literatuur beschrijft:

One of the ways we can better understand the intentions of the biographical novel is to examine more closely the novelist’s freedom to renegotiate and contest narrative claims regarding what the evidence of a life tells or fails to tell us. In so doing, writers of biofictions see themselves as free to interrogate the individual choices involved in complex histories and to liberate the interpretation of facts to new conceptions. (Rademacher, 2022, p. 4)

Een benadering die focust op de analyse van specifieke vertelprocedures kan inzicht bieden in de opzet die auteurs met dit genre voor ogen hadden. Ik belicht aan de hand van de vier geselecteerde romans de volgende aspecten: de vertelsituatie, de narratieve inbedding van het bronnenmateriaal, fictionaliseringstechnieken en de structuur van het verhaal.

3. DE VERTELLER-BIOGRAAF

Doorgaans onthult de openingspassage van een verhaal meteen duidelijk de vertelwijze, de manier waarop de gebiografeerde persoon en de verteller-biograaf worden geënceneerd. Imaginaire autobiografieën, die een ik-verteller aan het woord laten, zoals in *Alkibiades*, signaleren daarmee dat het gaat om een fictionele (re)constructie. De biograaf zelf lijkt naar de coulissen te zijn gestuurd, maar in vele gevallen, zo ook bij Pfeijffers openingszinnen, is voor de oplettende lezer een glimp van die biograaf achter de schermen zichtbaar:

Ik heb niet de reputatie dat ik snel geneigd ben tot schaamte en hoewel ik begrijp dat ik deze reputatie met mijn daden vaker heb gevoed dan

¹¹ Moulin, 2016, gecit. in Krsteva, 2023, p. 27.

ontkracht, heb ik ooit een man gekend die in elk opzicht zo evident superieur aan mij was dat ik mij schaamde zodra ik hem zag en ik vraag jullie mij te geloven als ik zeg dat ik op sleutelmomenten in mijn leven, toen ik mij gedwongen zag beslissingen te nemen die bepalend waren voor mijn carrière en voor de toekomst van onze stad, zijn satyrkop met wijd opengesperde neusgaten en uitpuilende ogen voor mij zag en werd vervuld van schaamte bij het besef van mijn eigen ontoereikendheid. (Pfeijffer, 2023, p. 13)

Hier en in de daaropvolgende meer dan zevenhonderd bladzijden is weliswaar een Athener uit de vijfde eeuw voor Christus aan het woord, maar in de stijl, de welsprekendheid, later ook in de intertekstuele verwijzingen en homerische vergelijkingen, en zeker in de ironie, klinkt mee de stem van de geschoolde en – zoals hij zichzelf noemt – ‘pedante’ classicus Ilja Leonard Pfeijffer, als een basso continuo in dit verhaal.

In biofictie is er aan het begin doorgaans geen ik-verteller aan het woord. In het eerste hoofdstuk van *Margaretha* door Siebelink bevindt het hoofdpersoon zich in Italië, in het fort Farnese in Cittaducale in de Abruzzes, waar ze haar laatste levensjaren doorbrengt. Wat zich daar afspeelt, wordt verteld in historisch presens en als derdepersoonsverhaal. Het boek eindigt met haar dood op diezelfde plek, zodat dit verblijf van Margaretha in Cittaducale het kader vormt voor haar herinneringen en de historische terugblikken. De passages die historische gebeurtenissen beschrijven, beginnen vaak met een externe focalisatie en verschuiven naar focalisatie door Margaretha, bijvoorbeeld:

Granvelle knikte instemmend en vroeg het woord. [...] Oranje sprong erin. ‘Mevrouw, namens ons moet u per brief bij de koning aandringen op onmiddellijk vertrek van de troepen.’ De landvoogdes wist niet hoe ze het had. Bij de besluitvorming had zij hoegenaamd geen stem gehad. Ze vermoedde een complot, maar hoe en waarom? (Siebelink, 2002, p. 107)

In de proloog echter komt er een verteller aan het woord die Margaretha in de jij-vorm aanspreekt en zich in de tijd en in de ruimte van het historisch personage lijkt te bevinden:

Achteloos over de rugleuning van een stoel, door kaarsen verlicht, je roodsatijnen jurk, stijf van zilverstiksel, en op een citroenhouten tafel, naast het schaalje met groene sukade, nogal slordig uitgespreid over

de grijze handschoenen, het snoer kralen dat vannacht je haar bijeenhield.

Jij, zo gesteld op orde. In alles.

Op het voorplein weerklinkt gerucht van voetstappen, van wapens die per ongeluk tegen een muur of een tegel stoten: de wacht bij de paleispoort.

Margaretha luistert.

(*o.c.*, p. 13)

Door de deiktische verwijzing 'vannacht', de gedetailleerde beschrijving van het interieur en de opmerking over een karaktertrek ('gesteld op orde') worden nabijheid en een zekere intimiteit tussen de verteller en Margaretha gesuggereerd. De passage beschrijft het moment waarop Margaretha 's avonds laat is teruggekeerd van een feestje met de hoge adellijke heren aan het Brussels hof en nu staat ze naakt voor de spiegel. Deze scène biedt de verteller meteen de mogelijkheid om haar uiterlijk te beschrijven. Tegelijk wordt er naast de suggestie van intimiteit ook afstand gecreëerd: de details over het interieur doen denken aan de beschrijving van een zeventiende-eeuws schilderij en in de tweede helft van de proloog maakt de verteller duidelijk een stap naar een latere periode en gaat hij als het ware dichterbij de lezer staan: 'Je kent de geruchten over de sensuele armoede in je leven. Voor de liefde was je niet in de wieg gelegd. Margaretha van Parma en Piacenza, sinds augustus 1559 landvoogdes over de Nederlanden, ...' (*o.c.*, p. 14).

Op de meest emotionele momenten komt Margaretha als ik-verteller aan het woord. Dan vertelt ze over haar gedwongen tweede huwelijk met Ottavio Farnese, over haar zwangerschap, over haar zoon Alexander. De ik-passages worden soms bruusk in het verhaal geschoven, soms na een witregel of na een kleine overgang, zo bijvoorbeeld wanneer ze uit haar archief een eigenhandig geschreven brief van de keizer opdiept: 'Een persoonlijke brief. Toch was ik teleurgesteld. De keizer trok zich niets aan van mijn gevoelens. Ik was afkerig van Ottavio' (*o.c.*, p. 52).

Naar het eind van het verhaal toe duiken de jij-aansprekingen weer op, nu vanuit een hedendaags standpunt, en ze klinken kritisch. De verteller vraagt zich af of Margaretha niet meer weerstand had moeten bieden tegen het wrede regime van haar halfbroer Filips II en even kritisch oordeelt hij over het feit dat ze haar kleindochter Margarita Farnese zo harteloos heeft verstoet: 'Wat

bezielde je toen? Wat bezielde jou, van nature toch geneigd tot mededogen, verzoening?’ (*o.c.*, p. 225).

Ook in Matsiers *De advocaat van Holland* wordt de laatste levensperiode van Johan van Oldenbarnevelt als een derdepersoonsverhaal verteld, eveneens in historisch presens, maar met een nagenoeg constante focalisatie door de protagonist. Hier de openingspassage:

Hij is al een poos op, Oldenbarnevelt. Het licht van eind augustus heeft hem zonder pardon gewekt. En niet alleen hem. Ook zijn goede vriend Wtenbogaert was er al heel vroeg bij vandaag. Om zeven uur was de predikant al even langsgewipt. Achterom. Zoals dat de intimi vergund was. Waarom zo vroeg? (Matsier, 2019, p. 7).

De eerste korte zinnen lijken net als in *Margaretha* afkomstig van een vertelstelsel buiten het verhaal,¹² die door de vlotte, wat pittige toon (merk de prolepsis in de eerste zin) en moderne woordkeuze (‘even langsgewipt’) aan een hedendaagse verteller lijkt toe te behoren. Deze vertelwijze wordt aangehouden, ook het tweede hoofdstuk begint op een vergelijkbare manier: ‘Goed, hij zit dus vast. Zijn bewegingsvrijheid is hem ontnomen, geen ontkennen aan’ (Matsier, *o.c.*, p. 17). Deze laconieke bedenkingen blijken al snel door te kunnen gaan voor gedachten, redeneringen en gevoelens van Oldenbarnevelt zelf, die in de acht en een halve maand die hij in gevangenschap doorbracht, vast vaak in en tot zichzelf is gaan spreken. Bij vrije indirecte rede zoals hier kan de lezer niet bepalen of het gaat om een soort van zelfgesprek van Oldenbarnevelt, dan wel of er een (onzichtbare, extradiëgetische) verteller commentaar geeft, zoals in de volgende twee voorbeelden: ‘Ze hebben hem, die brieven, toch weer even hersteld in een vertrouwd gevoel. Dat hij de regie heeft, dat hij het is die aan de touwtjes trekt. Aan de touwtjes trekt? Niet overdrijven, Oldenbarnevelt, niet doordraven’ (*o.c.*, p. 39). Ook in een ander geval klinkt de stem kritisch of zelfkritisch. Wanneer de Advocaat terugdenkt aan de erg nipte overwinning die Maurits van Nassau in 1600 behaalde op de Spanjaarden in de slag bij Nieuwpoort, lezen we:

Waar hij [Maurits] misschien wel uitsluitend door de lage stand van de ondergaande zon – nou ja, ook door zijn veldheerschap, komaan Oldenbarnevelt, ook zijn veldheerschap, wees nu toch eindelijk eens wat grootmoediger – tot slot nipt in het voordeel was geraakt.’ (*o.c.*, p. 289)

¹² Met andere woorden een extradiëgetische verteller of een vertellende instantie die niet door een andere instantie wordt verteld, zie Herman & Vervaeck, 2005, p. 85.

Op enkele plaatsen is er een commentaar vanuit een externe focalisatie, namelijk bij een frase die Oldenbarnevelt tijdens de verhoren uitspreekt:

‘Want ik heb altijd gevonden,’ *aldus de Advocaat nu met stemverheffing en omhooggestoken wijsvinger*, ‘dat het bezwaarlijkste, het schadelijkste, het meest verwoestende,’ *hij sprak de drie superlatieven op dicteersnelheid uit* ‘wat de staat van de landen of van de steden kan overkomen, precies hierin bestaat...’ [mijn cursiveringen] (*o.c.*, p. 154-155)

Doorgaans wordt echter de consequente focalisatie vanuit Oldenbarnevelt handig gebruikt om diens karakter door zijn eigen optreden te demonstreren. Zo is hij trots op de manier waarop hij de erfenissen van zijn ooms heeft kunnen binnenrijven en op zijn gesjoemel met documenten over zijn adellijke afkomst. Slechts af en toe komt er een beschrijvende karakterisering voor: ‘In deze welomschreven zin was de Advocaat zelfs dol geweest op het vastlopen van besprekingen. Hij kwam zodoende in zijn element. Hij was een speler. Het beramen van zetten was zijn lust en zijn leven’ (*o.c.*, p. 127).

Terwijl *De man van veel* door Ammatmoekrim klassieker wordt verteld, ook als derdepersoonsvertelling met afwisselend externe focalisatie en focalisatie vanuit Anton de Kom, begint *Mrs. Degas* met een opvallende vertelenscenering: ‘Die man zo oud, de plek, die grimmigheid, ik stond te trillen op mijn benen. En precies zoals jij zei, mijn god, die kop, hij oogt volstrekt verwilderd’ (Japin, 2020, p. 13). In de eerste zinnen worden meteen drie personages geïntroduceerd. Een ik, een jonge vrouw, de oudere man – de blinde schilder Degas, met wie ze kennismaat omdat ze zagezegd in opdracht van zijn galerist Paul Durand-Ruel de inboedel komt inventariseren – en een jij, aan wie ze haar briefachtige verslagen richt en wiens identiteit pas veel later in het boek wordt onthuld. In de hele roman wisselen passages waarin de ik-figuur gesprekken met de schilder voert af met passages in de derde persoon, meestal met focalisatie door Degas. Soms verschuift de focalisatie naar andere personages, onder andere naar de broer René, en een enkele keer komt de extradiegetische verteller met een alwetende, boventijdelijke focalisatie aan het woord, zoals in het volgende citaat: ‘Hierna zou Edgar zichzelf niet nog eens portretteren. Toen Manet hem lang daarna eens vroeg waarom niet, antwoordde Degas oprecht verbaasd: “Waarom zou ik? Het was een afsluiting. Er viel niets meer te zien. Ik was voorbij”’ (*o.c.*, p. 135). De variatie van vertelwijzen en wisselende focalisatie staat in deze roman in de eerste plaats ten dienste van de spanningsopbouw, de langzaam ontsluitende identiteit van de ik- en jij-figuren en van hun onderlinge verwantschap en die met de schilder.

In de hier aangehaalde voorbeelden wordt een vertelwijze gekozen die enerzijds nabijheid van de verteller tot het hoofdpersonage suggereert door het gebruik van interne focalisatie, directe en vrije indirecte rede en historisch presens. De verteller lijkt zo plaats te hebben genomen in de vertelling zelf. Biofictie sluit daarmee aan bij een tendens die in recente biografieën te zien is: een veranderde relatie tussen biograaf en gebiografeerde. In een klassieke biografie blijft de verteller op afstand en onzichtbaar, terwijl recente biografieën – zoals die van Mark Schaevers over Hugo Claus en Felix Nussbaum of van Matthijs de Ridder over Paul van Ostaïen – de biograaf vaak explicieter aan het woord laten en deze niet langer de rol van de objectieve, zwijgende buitenstaander speelt. Het zoekproces, de archieftochten en soms persoonlijke ontboezemingen worden mee beschreven, in wat Buisine ‘*projections autobiographiques du biographe*’ noemt (Buisine, 1991, p. 11). In zijn biografie *Piet Mondriaan. Een nieuwe kunst voor een ongekend leven* kondigde Hans Janssen in de inleiding aan:

ik [heb] hier en daar, waar nodig, of waar het voor de hand lag, of waar de historische werkelijkheid van het leven daar aanleiding toe gaf, mijn toevlucht genomen tot de methode van de *vie romancée*. De verschillende bronnen, brieven, krantenverslagen, herinneringen en andere documenten gaven soms in hun combinatie zo’n levendig beeld dat ik het gevoel kreeg erbij geweest te zijn. (Janssen, 2016, p. 13)

Zijn boek wordt desalniettemin als een biografie en non-fictieboek gepresenteerd.¹³

De persoonlijke vertelwijzen in de hier besproken biofictionele romans suggereren een nauwe relatie tussen verteller en protagonist, maar worden afgewisseld met fragmenten waarin de verteller een meer afstandelijke positie inneemt doordat de vertelstem uit een andere tijd afkomstig lijkt, de gebeurtenissen becommentarieert en zelfs een hedendaags standpunt inneemt. Dat zorgt voor een breuk in de vertelling, die ook door ironie, parodie, wissels van vertelinstanties tot stand kan komen. Er kunnen verschillende types van verteller-biografen aan het woord komen: een objectieve, meer-wetende buitenstaander, een fictieve tijdgenoot, een stem vanuit de bronnen of de stem van de gebiografeerde zelf.¹⁴

¹³ Het draagt de NUR-code 640 voor non-fictie.

¹⁴ Zie ook Mongelli, 2019, hoofdstuk 7, ‘Narration et vérité. La performance biofictionnelle’, p. 207 e.v.

4. OMGANG MET DE BRONNEN

Voor wie biofictie onderzoekt vanuit een vergelijkende benadering is het gebruik van bronnen in de eerste plaats een ethische kwestie. Als de auteur zijn verhaal baseert op historisch materiaal, dan draagt hij daar ook de morele verantwoordelijkheid voor, zowel tegenover de historische figuur als tegenover de lezer. De belangrijkste vraag luidt in dit geval: is de weergegeven informatie historisch correct en worden de gebruikte bronnen aangegeven? Ook voor wie biofictie in de eerste plaats beschouwt als fictie, speelt de omgang met historisch bronnenmateriaal een belangrijke rol. Niet alleen omdat de auteur gebruikmaakt van historische bronnen (in vele gevallen is er al biografische informatie over de protagonist beschikbaar), maar ook omdat hij die biografische, historische en contextuele informatie op een voor de lezer acceptabele manier in het ‘verzonnen’ verhaal moet verwerken.

In twee van de vier hier onderzochte romans ontbreekt elke bronvermelding. Voor *De man van veel* stond Amatmoekrim in alle geval de in 2009 verschenen biografie *Anton de Kom* door Rob Woortman en Alice Boots ter beschikking. In een interview zegt Amatmoekrim dat de periode van de psychiatrische opname van De Kom in deze biografie erg summier behandeld wordt en dat ze deze periode in haar roman wou invullen.¹⁵ Ook Matsier vermeldt geen studiemateriaal over Oldenbarnevelt, hoewel in het bijzonder het boek van Wilfried Uitterhoeve, *De zaak Oldenbarnevelt. Val, proces en executie* (2019), dezelfde periode uit Oldenbarnevelts leven documenteert op basis van brieven, procesverslagen en het dagboek van zijn kamerdienaar Jan Francken. Mogelijk hebben deze auteurs de romanstatus van hun boek willen benadrukken door geen bronnen te vermelden. In die keuze komt de hybriditeit van het genre tot uiting: er worden twee presentatiemodi gebruikt, die van het documentaire en die van het fictionele en daarbij kan een zwaarder accent op het een of op het ander vallen.

Siebelink daarentegen neemt wel een bronnenlijst op en vermeldt onder meer Jane de Jonghs uitgebreide biografieën uit 1956 van de drie landvoogdessen die in de zestiende eeuw de Nederlanden hebben bestuurd. Japin geeft de uitvoerigste bronnenlijst en vermeldt zowel briefuitgaven, archieven en monografieën over de kunst van Degas als studies over het impressionisme, over de belle époque enzovoort.

Naast de kwestie van de bronnenvermelding is er ook de vraag hoe de historische achtergrondinformatie en de feitelijkheden over de gebiografeerde persoon

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=M-Fh09gGSms&ab_channel=RTVSeaport.

in de narratieve structuur van de roman worden ingebed. Dit is in het bijzonder een uitdaging wanneer het verhaal nagenoeg uitsluitend via focalisatie van de gebiografeerde wordt weergegeven of deze als een ik-verteller aan het woord is.

De man van veel is een voorbeeld van wat Mongelli noemt ‘comblen les vides biographiques, lier les informations connues et ainsi fournir l’interprétation la plus cohérente et la plus convaincante possible d’une vie’ (Mongelli, 2019, p. 245). Amatmoekrim kiest een periode uit het leven van Anton de Kom waarover geen materiaal is overgeleverd en vult die lege plek in met mogelijke, waarschijnlijke, hypothetische gebeurtenissen, gedachten en gesprekken. Het verblijf in de psychiatrische kliniek is een setting die bij uitstek mogelijkheden biedt om informatie voor de lezer op te nemen, met name in de gesprekken die De Kom voert met zijn psychiater, de verpleegzuster en een medepatiënt, en ook in zijn herinneringen, dromen en eigen geschriften.¹⁶ De meest traumatische herinnering, die aan zijn arrestatie en drie maanden opsluiting in Fort Zeelandia in 1933, kan het personage De Kom moeilijk verwoorden, maar uiteindelijk zal hij dit toch doen tegenover een op dat moment versufte patiënt met wie hij bevriend is geraakt: ‘Het kostte hem dagen om de moed ertoe te verzamelen, dagen waarin hij tegen de glimlachende, doodse David zei: ik vertel het je morgen...’ (Amatmoekrim, 2021, p. 233).

Siebelink geeft veel historische informatie in flashbacks en in de gesprekken van de oudere Margaretha met haar vertrouweling Johanna, wat niet steeds erg overtuigend is, bijvoorbeeld wanneer Johanna haar meesteres vraagt: ‘Mevrouw, vertel eens over uzelf!’ (Siebelink, 2002, p. 54).¹⁷ In *De advocaat van Holland* is uit de aard der zaak het archief dé bron om Oldenbarnevelt tot leven te wekken. In het hoofdstuk ‘Brieven en archieven’ laat de auteur het hoofdpersoon terugdenken aan de vele brieven die hij heeft geschreven en de kladjes en ontwerpen die hij bewaarde in zijn persoonlijk archief: ‘De Advocaat viel namelijk, zo voelde hij het, volledig samen met zijn archief’ (Matsier, 2019, p. 109). Bovendien moest Oldenbarnevelt, aan wie papier en pen soms werden geweigerd of toegestaan en later weer afgenomen, bij de voorbereiding van zijn verdediging vertrouwen op zijn ijzersterke geheugen. In het verhaal wordt ook geciteerd uit de notulen van de verhoren, die als historische bron voor twee derde zijn overgeleverd, net zoals het dagboek van zijn dienaar, Jan Francken.¹⁸

¹⁶ In de biografie van Anton de Kom worden slechts een tweetal pagina’s besteed aan de opname van de auteur in een psychiatrische verzorgingsinstelling.

¹⁷ Of kort daarna een vraag van Johanna: ‘... een gekke vraag misschien: heeft u wel eens een minnaar moeten afwijzen?’ (o.c., p. 64).

¹⁸ Zie hierover Uitterhoeve, 2019.

Geforceerd uitleggerig wordt het een enkele keer wanneer Oldenbarnevelt in zijn eigen herinnering een Latijnse uitdrukking vertaalt: ‘Zijn perigrinatio academica lag al zo lang achter hem. Zijn grote studiereis, [...]’ (o.c., p. 28).

In *Mrs. Degas*, ten slotte, zijn er lange hoofdstukken in flashback, die zich afspelen in de herfst van 1872 en 1873, toen Edgar Degas de familie van zijn moeder ging opzoeken in New Orleans. De feitelijke informatie over Degas’ schilderkunst en familieleven wordt vooral ondergebracht in de gesprekken van de ik-verteller met de oude schilder en in de in totaal twaalf ‘verslagen’ die deze vrouw schrijft. Deze laatste zijn slechts halfslachtige verslagen of brieven, want ze bevatten veel dialogen en scenische passages. De voor de lezer bij uitstek gekende en herkenbare elementen zijn natuurlijk de schilderijen zelf, die in de roman soms gedetailleerd worden beschreven zonder dat er expliciet naar wordt verwezen, zoals het schilderij waarin Degas zijn blinde nichtje Estelle bij het bloemenschikken heeft afgebeeld.¹⁹



Fig. 1: *Edgar Degas, Portret van Estelle Musson Degas (1872) (New Orleans Museum of Art).*

Wanneer zij hem vraagt wat er op het schilderij te zien is, antwoordt hij:

‘De achtergrond is vaag [...] jij springt eruit maar verder nergens accenten. Misschien houd ik hem zo. Troebel. Verloren. De omgeving

¹⁹ Op de website <https://kunstvensters.com/2020/09/22/een-kunstgids-bij-mrs-degas-van-arthur-japin/> (geraadpleegd op 3 december 2024) heeft Jeroen De Baaij een informatieve kunstgids gemaakt van de schilderijen die in de roman voorkomen.

bestaat voor jou tenslotte ook niet. [...] Het raam. Maar geen uitzicht. De tuin achter het glas is diffuus, niet meer dan wat groene vegen [...] Het enige wat écht moet zijn, zijn de dingen die jouw aandacht hebben, de vaas waarop jij je concentreert, jouw handen die aan het werk zijn, de bloemen tussen je vingers, op die plekken is alles kleurig warm en pasteus. (Japin, 2020, p. 168-169)

5. FICTIONALISERING

Het ligt voor de hand dat een auteur van biofictie aan de lezer laat weten dat het verhaal gaat over een bestaande figuur, maar evenzeer dat het verzonnen elementen bevat, met andere woorden: in het contract met de lezer moet de hybride status van het boek duidelijk worden gemaakt. Anders dan in een biografie, waarin de historische feitelijkheid centraal staat, kan men zeggen dat in biofictie ‘not fact but the presentation of fact establishes the value of biographical writing’.²⁰ Daartoe staan een auteur verschillende procedés ter beschikking. Een van de eenvoudigste en meest ondubbelzinnige is informeren via de paratekst. De genre aanduiding ‘roman’ staat op alle hier besproken boeken, op het kaft, op de titelpagina of op de achterzijde. Japin voegt aan zijn verhaal over Edgar Degas nog een lang nawoord toe met uitvoerige biografische informatie over de schilder, waarin hij de lezer expliciet informeert: ‘Mrs. Degas is nadrukkelijk een roman. De bestaande karakters zijn hier romanfiguren, ingezet ten behoeve van de vertelling. Binnen het boek zijn hun drijfveren en handelingen, ook al hebben zij echt plaatsgevonden, fictie’ (Japin, 2020, p. 294). Een subtielere signalering via de paratekst bieden de verschillende uitgaven van Siebelinks *Margaretha*. Het is opvallend dat er sinds 2002 vier uitgaven werden gepubliceerd die alle een andere afbeelding op het kaft hebben, een fragment – telkens zonder gezicht – uit wat een zestiende-eeuws vrouwenportret lijkt. Alleen staat op geen enkele van deze afbeeldingen Margaretha van Parma, hoewel er een schilderij van haar uit 1562 van de hand van Anthonis Mor Van Dashorst bekend is.²¹ De oplettende lezer kan

²⁰ Ira Bruce Nadel, gecit. in Mongelli, 2019, p. 104-105.

²¹ Op de uitgave van 2002 staat de hand afgebeeld van Eleonora Gonzaga della Rovere, geschilderd door Titiaan; op de uitgave van 2004 prijkt een fragment uit het schilderij *La belle Nani* door Paolo Veronese; de uitgave van 2007 toont het juweel en een deel van het gezicht van Anna Boleyn op een zestiende-eeuws portret door een anonieme Engelse kunstenaar; en de uitgave van 2010 heeft Bronzino’s portret van Lucretia Panciatichi op het kaft.

dit als een fictionaliseringssignaal interpreteren, hoewel natuurlijk ook de uitgever of boekontwerper in de paratekst de hand kunnen hebben gehad.

Ook door typisch fictionele verteltechnieken, zoals dialogen, weergaven van gedachten en gevoelens, gedetailleerde beschrijvingen of de keuze voor een ik-verteller weet de lezer al gauw dat hij met een geromanceerd levensverhaal te maken heeft.²² Overdrijvingen, humor en ironie zijn hier verdere aanwijzingen voor. Duidelijk fictieve gebeurtenissen – zoals het hoofd van Oldenbarnevelt dat na de decapitatie nog even al mijmerend over het landschap en de geconfisqueerde landerijen van de raadspensionaris vliegt – behoren eerder tot wat Gefen (gecit. in Mongelli, 2019, p. 204) ‘le mensonge destiné à étourdir le lecteur’ noemt:

Het hoofd was nog nooit zo alleen geweest. En zo ontgaan. Het vloog, dat was een ding dat zeker was. Het vloog, of nou ja, het viel. [...] De beweging was veroorzaakt, dat wist het hoofd nog, door een vlijmscherpe kracht van buitenaf. Goed, dat was allemaal te voorzien geweest. Maar waar het nu om ging, dat was dat het hoofd nog hoorde en nog zag en nog voelde tijdens die laatste hopeloze vlucht. (Matsier, 2019, p. 345)

Gefen (gecit. in Mongelli, 2019, p. 204) onderscheidt in de hedendaagse biografische teksten twee tegengestelde bewegingen: enerzijds de verzinsels of fantasieën die de lezer moeten bedwelmen, en anderzijds een ‘instrument de connaissances supplétives’. De eerste beweging zet hij in verband met een literaire intentie – literaire spelerei, zou men kunnen zeggen –, de tweede met een heuristische intentie, het zoeken naar een ander soort van kennis.

Afwijkingen van historische feiten kunnen ook andere vragen oproepen. In de epiloog van *De man van veel* vermeldt Amatmoekrim dat de psychiatrische kliniek waar De Kom werd opgenomen in Scheveningen gevestigd was, terwijl de De Kom-biografie Loosduinen vermeldt, eveneens in de buurt van Den Haag. Verder wordt de capitulatie van Nederland op 14 mei 1940 gedateerd, wat 15 mei 1940 moet zijn. Omdat deze informatie in de epiloog voorkomt, kan men ze als slordigheden beschouwen. Dat kan anders zijn met afwijkingen van de feiten in het verhaal zelf. De arts vertelt De Kom dat hij werd binnengebracht ‘op donderdag 13 december 1939 om 12.45, om en nabij. Toch een donderdag, dacht Anton’ (Amatmoekrim, 2021, p. 67). Eerder had Anton, die een slaapkuur had ondergaan, zich immers trachten te herinneren op welke dag hij zijn huis had verlaten, waarschijnlijk een dinsdag, dacht

²² Cf. Cohn, 1999; Missinne, 2013, pp. 130-155.

hij, ‘maar het kon evengoed een donderdag zijn geweest’ (Amatmoekrim, 2021, p. 64). In werkelijkheid was 13 december 1939 echter een woensdag. Het is eerder onwaarschijnlijk dat veel lezers dergelijke informatie zullen opzoeken en dit als een fictionaliseringssignaal zullen lezen.

Fictionalising kan ook gebeuren door een actueel, anachronistisch perspectief in de historische weergave te schuiven. In *Margaretha* wordt de landvoogdes der Nederlanden in de flaptekst als volgt neergezet: ‘een vrouw te midden van mannen. Margaretha kent opwellingen van onvrede tegen de dienstbaarheid aan de dynastie van de Habsburgers, maar onder druk van haar overigens aanbeden vader zal zij altijd weer toegeven.’ In de roman wordt duidelijk geprobeerd om die ‘opwellingen van onvrede’ naar voren te halen en Margaretha te tonen als ‘een twijfelende, naar liefde hunkerende, moderne vrouw’, zoals Thomas Vanheste opmerkte in zijn recensie ‘Siebelink op de feministische toer’ (Vanheste, 2002). Daarom valt haar blik, wanneer ze de bibliotheek binnenstapt, ‘op een boek met de opmerkelijke titel: *Le triomphe des dames*, een verhandeling betreffende het overwicht van vrouwen op het sterke geslacht. Het boek was verschenen in 1460, de schrijver was onbekend. Ze had het boek meegenomen’ (Siebelink, 2002, p. 153).²³ En daarom ook leest Johanna uit het leven van de heilige Clara aan haar meesteres net het volgende citaat voor:

‘Ik wil vrij zijn en zelf kiezen,
Zoals een man zijn eigen weg gaat.
Ik wil ook niet dom en gehoorzaam
Veel kinderen voor een man baren’
(o.c., p. 31)

Wanneer de oudere Margaretha in haar brievenarchief rommelt, lezen we:

De chroniqueur zal schrijven dat ze zwak en middelmatig was, ‘médio-cre’. In het Frans klonk het nog verachtelijker [...]. Maar [...] wie weet staat een schrijver op met een heel ander oordeel. De periode waarin zij een rol speelde, zou worden herschreven. De uitkomst zou verrassend zijn. Deze vrouw, week, afstandelijk? Kom nou! Een vrouw die zich

²³ *Le triomphe des dames* verscheen inderdaad in 1460, weliswaar niet anoniem; het werd geschreven door François Du Soucy.

schrap zette. Nooit toegaf. Haar meegekregen zwakheid omzette in kracht. Een warmbloedige, zelfbewuste vrouw die op haar vader leek. (o.c., p. 218)

Net zo actueel klinkt de uitspraak van Alkibiades in Pfeijffers roman ‘dat een waarlijk groot man een man is die ook een vrouw durft te zijn’ (Pfeijffer, 2024, p. 502). Dat kan geïnterpreteerd worden als een knipoog naar de hedendaagse lezer, die bekend is met een gewijzigd vrouwbeeld. Met dergelijke ingrepen slaat de auteur een brug van zijn historische figuur naar onze tijd of wil hij een ander beeld van de historische persoon presenteren.

Ook actualisering van de taal kan een vergelijkbaar fictionaliseringseffect hebben, bijvoorbeeld wanneer Oldenbarnevelt bedenkt dat hij werd opzijgezet en dat nog wel in zijn eigen omgeving, het Binnenhof, waar hij een publieke figuur was: ‘Om niet te zeggen dat hij er alle lakens had uitgedeeld, *nou*, misschien niet alle, maar dan toch heel veel. Hij was opzijgezet’ (Matsier, 2019, p. 63). En hij denkt terug aan ‘het al vroeg begonnen en nooit meer opgehouden *gesodemieter* over de Synode’ (*ibidem*, mijn cursivering). Zo denkt Alkibiades, eveneens verwickeld in een zwaar proces in al even anachronistische termen: ‘Als ik erin slaagde het proces te overleven waarin ik van alles werd beschuldigd wat maar bedacht kon worden door lieden die baat hadden bij mijn *deconfiture*, zou ik...’ (Pfeijffer, 2024, p. 620-621). Een dergelijke woordkeuze kan men interpreteren als een aanwijzing dat de auteur tegelijk iets over onze tijd wil vertellen, dat hij zijn personages wil ‘onthistoriseren’.

‘Imagery, especially iterative imagery, is another feature which in hybrid biography undermines factuality, suggesting a second, more general level of meaning’ (Schabert, 1982, p. 11). In *De man van veel* wordt een feitelijk gegeven, namelijk de winterse sneeuw, als romanmotief ingezet en krijgt daarvoor extra betekenis binnen de roman. De hoofdstukken die zich afspelen in de psychiatrische instelling beslaan een periode tussen december en begin maart. Niet verwonderlijk dus dat er vaak sneeuw ligt in de tuin van de psychiatrische instelling waar De Kom verblijft: ‘Sneeuw in de nacht, dacht hij, dat was als stilte op stilte. Hij sloot zijn ogen, overvallen door een enorm verlangen naar absolute rust’ (Amatmoekrim, 2021, p. 67), of even verder: ‘Zou het weer gaan sneeuwen? Misschien vannacht. Hij hield ervan als hij ’s ochtends wakker werd en er lag een verse laag knisperend wit over de wereld. Alsof je die dag helemaal opnieuw kon beginnen, zonder zichtbaar verleden’ (*idem*, p. 86). De sneeuw functioneert in de roman als beeld voor rust, het toedekken van een traumatisch verleden, het opnieuw willen beginnen. In deze passages worden de biografische feiten niet in de eerste plaats gelieerd aan de

historische context, maar aan de binnenwereld van de verhaalttekst. Niet de details moeten dan worden getoetst, maar ‘the whole novel as an imaginative vision of the historical figure’ (Schabert, 1982, p. 5). In dit geval wordt de historische coherentie vervangen door een esthetische coherentie. Bijgevolg zal de lezer zich minder afvragen of het allemaal wel klopt, maar zal hij dergelijke informatie bekijken en waarderen binnen het geheel van het literaire werk. Dit is echter niet zozeer een kwestie van fictionalisering als wel van literarisering van het verhaal.

Gevraagd naar de redenen waarom ze gekende, feitelijke informatie in het verhaal heeft veranderd, antwoordde Amatmoekrim dat het leven van De Kom heel erg tot de verbeelding spreekt, ‘maar wil je echt in de roman gezogen worden, dan moet je je losmaken van de werkelijkheid.’²⁴ Dat doet ze bijvoorbeeld aan het begin van de roman in de scène waarin de ziekenbroeders De Kom komen ophalen. Dat wordt vrij dramatisch beschreven als een luidruchtige, gedwongen opname waarvan de hele buurt getuige was. De kinderen De Kom herinneren zich die avond als ontredde voor het gezin, maar ontkennen dat er sprake was van tientallen burens die openlijk kwamen kijken. Documentairemaker Ida Does, die contact had met de familie, citeert in dat verband een uitspraak van Tony Morrison over dergelijke ingrepen:

Making a little life for oneself by scavenging other people’s lives is a big question, and it does have moral and ethical implications. In fiction, I feel the most intelligent, and the most free, and the most excited, when my characters are fully invented people. That’s part of the excitement. If they’re based on somebody else, in a funny way it’s an infringement of a copyright. That person owns his life, has a patent on it. It shouldn’t be available for fiction. (Does, 2013)

En tot slot uit hetzelfde boek een voorbeeld van *mise en abyme*, waarbij het ‘herschrijven’ van een leven *door* het hoofdpersonage een afspiegeling is van het ‘herschreven’ verhaal van het hoofdpersonage zelf. Het personage De Kom verwerkt in *De man van veel* zijn trauma over de gebeurtenissen in Suriname in 1932 en 1933 door een verhaal te schrijven over een jonge Surina-

²⁴ ‘Ik wilde hem los zien van de feiten, deze pinnen je te veel vast. Natuurlijk heb je wel feiten nodig, ik kan niet hele grote dingen verzinnen die niet zijn gebeurd. Zijn leven spreekt heel erg tot de verbeelding, maar wil je echt in de roman gezogen worden, dan moet je je losmaken van de werkelijkheid.’ (Amatmoekrim, 2013b)

mer, hier Stampu genoemd, die tijdens de opstanden rond De Kom werd aangehouden en levenslang werd opgesloten:

Toen ik alle andere zaken invulde, de dingen die ik niet kon weten bedoel ik, zijn bijnaam, zijn vrienden, zijn jeugdige overtuigingen, toen was het alsof ik een zwart-witte plaat inkleurde. Ik blies de jongen leven in, en voor de duur van het schrijven werd de pijn een klein beetje verzacht. [...] Anton keek neer op zijn handen, met daarin het schrift. ‘Misschien was het niet waar, dat hij Stampu genoemd werd,’ zei hij aarzelend. ‘Misschien had hij geen vrienden. Misschien werd er niet eens van hem gehouden. Maar zo heb ik het wel geschreven, want het is een werkelijkheid die ik de jongen gun.’ (Amatmoekrim, 2021, p. 205)

6. STRUCTUUR

Ten slotte is ook de manier waarop in biofictie een levensverhaal wordt gestructureerd betekenisvol. Een retrospectief vanuit de ‘last days’ (Schabert, 1982, p. 8) van de protagonist is om verschillende redenen erg geschikt. Zo kan de selectie van de vertelde gebeurtenissen gemotiveerd worden vanuit het selectieve geheugen van de figuur zelf. Bovendien kan een niet-chronologische en onvolledige terugblik dit herinneringsproces een natuurlijk of authentiek karakter geven. De maanden van Oldenbarnevelts gevangenschap bieden nog net geen ‘death-bed meditation’ (*ibidem*), maar zijn reflectie op de mogelijke redenen voor zijn gevangenneming – die hem niet werden meegedeeld – en zijn voorbereiding op een grondige verdediging tijdens het proces vormen een geschikt uitgangspunt voor retrospectie op de politieke en religieuze situatie van die tijd en op mogelijke handelingsmotieven.

In *Margaretha* begint en eindigt het verhaal met een doodsscène. Aan het begin is dat een macaber toneelstukje waarin Margaretha ‘poseert als lijk’; het einde beschrijft haar overlijden in 1586. De momenten die er voor het verhaal worden uitgelicht, zijn ook de momenten die van historische betekenis waren en allicht ook voor haar persoonlijk van belang: haar glorierijke intrede in Brussel in 1559, de twee huwelijken, de geboorte van haar kinderen, waarvan er een vroeg zou sterven, de moord op Willem van Oranje in 1584, vanzelfsprekend een politiek gewichtige gebeurtenis, maar tevens belangrijk binnen het verhaal vanwege de suggestie dat Margaretha verliefd op hem was. Ook *Mrs. Degas* is een last-days-verhaal, waarin de fragmentarisch weergegeven herinneringen van Degas goed aansluiten bij een groeiend zelfinzicht van de schilder, terwijl de

geleidelijke ontsluiting van de informatie eveneens de queeste van de ik-ver-teller-biograaf illustreert. De hele structuur van *Mrs. Degas* wordt bepaald door die zoektocht en niet door een klassieke biografische lineariteit.

Net zomin als de structuur van de hier besproken romans een chronologische levensloop volgt, maakt ze aanspraak op volledigheid. Mongelli ziet hierin zelfs een criterium om biofictie van andere genres af te grenzen: ‘tout roman ou récit qui se focalise non sur la totalité de la vie du personnage biographié mais sur un moment particulier’ (Mongelli, 2019, p. 139). De gedachte hier-achter is dat men niet iemands gehele leven hoeft te vertellen om een beeld van de figuur te geven, maar dat een korte periode even veelzeggend kan zijn.²⁵ Marcel Schwob, die geldt als de uitvinder van het genre met zijn *Vies imaginaires* uit 1896, schreef zelf erg korte fragmenten uit levensverhalen, waarin hij een bepaalde eigenschap van de betreffende persoon centraal stelde. Als een biograaf een kunstwerk wil maken, aldus Schwob, moet hij schrijven over het individu en over de essentie van een personage.²⁶ Een bio-graaf hoeft geen historicus te zijn, maar moet blijf geven van een ‘courage esthétique de choisir’: ‘L’art du biographe consiste justement dans le choix. Il n’a pas à se préoccuper d’être vrai; il doit créer dans un chaos de traits hu-mains’ (Schwob, 1957, p. 16). Volgens Mongelli benadrukte Schwob vooral de triomf van het literaire boven het historische, wat gepaard gaat met ‘le pri-mat de l’imagination sur l’information’ (Mongelli, 2019, p. 53). Nu hoeft een literaire beschrijving niet per se tot verbeelding te leiden, maar in heden-daagse biofictie komen wel vaak duidelijk verzonden elementen het histo-risch-biografische verhaal binnendringen.

7. BIOFICTIE, EEN FENOMEEN VAN DEZE TIJD?

Of men biofictie nu beschouwt als een reactie tegen de klassieke biografie, te-gen de historische roman of net als een ontwikkeling daaruit of als een heruit-gave van de *vie romancée*, een intrigerende vraag blijft waarom een dergelijk hybride genre in deze tijd blijkbaar zo aantrekkelijk is.

²⁵ Ook biografen kiezen soms een kortere periode om hun persoon te beschrijven, bijvoorbeeld de beginperiode of de laatste levensjaren, zie respectievelijk Arie Pos, *De wording van Gerrit Kom-rij* (2022); Hans Goedkoop, *Vaderskind. De oorlog van Renate Rubinstein* (2022); en Hans Van-devoorde, *Stil verzet. De oorlogsjaren van August Vermeylen* (2024).

²⁶ Schwob, 1957, p. [9]: ‘L’art est à l’opposé des idées générales, ne décrit que l’individuel, ne désire que l’unique. Il ne classe pas; il déclassé.’ Een Nederlandse vertaling van dit werk van Schwob als ‘Fictieve biografieën’ is te vinden in *Raster* (2007), 118: 65-150.

Dat literatuur in staat is om een diepere waarheid bloot te leggen, hebben romanciers al vaak en in de meest diverse bewoordingen beschreven. Ook biofictie ambieert dit en tracht om tegelijk over het verleden én over de huidige tijd te spreken, getuige de angstaanjagende herkenbaarheid in het verhaal van Alkibiades over het verval van de democratie (Pfeijffer, 2024, p. 24). Voor Lackey is '[o]ne of the central features of biofiction [...] that, while the work is seemingly about a figure from the past, it is consciously and strategically about the authorial present' (Lackey, 2022, p. 41).²⁷ De lezer kan naar zo'n dubbele leeswijze worden geleid door anachronistisch commentaar of door modern taalgebruik.

Ten tweede kan biofictie beogen een alternatieve visie op een persoon te geven, deze te bevrijden van de traditionele beeldvorming, 'onze postslavernijheld Anton de Kom terug naar menselijke proporties' te brengen, zoals Astrid Roemer in het 'Woord vooraf' tot *De man van veel* schreef. In dat geval voelt de biograaf zich vrij 'to interrogate the individual choices involved in complex histories and to liberate the interpretation of facts to new conceptions' (Rademacher, 2022, p. 4). Of zoals Pfeijffer in zijn Homeruslezing *Is geschiedenis fictie?* zijn model voor historisch onderzoek noemde: 'het dogma van maximalistische interpretatie'. Met empathie en fantasie, aldus Pfeijffer, heeft hij tegelijk een 'zo waarheidsgetrouw mogelijke reconstructie' van de historische gebeurtenissen gegeven én 'een mogelijke voorstelling van hoe Alkibiades aan het eind van zijn leven zou hebben kunnen terugkijken op zijn tumultueuze belevenissen' (Pfeijffer, 2024, p. 26).

Puur spelplezier kan een derde drijfveer zijn om van de feitelijke geschiedenis af te wijken en in een verbeeldingswereld te duiken. Koen Peeters deed dit in zijn roman *De mensengenezers* (2017) over de antropologieprofessor Renaat Devisch. Daniel Kehlmann sprak al van 'the great game of narrating the past afresh' toen hij zijn avonturenroman *Die Vermessung der Welt* (2005) schreef, over de Duitse natuuronderzoeker Alexander von Humboldt en de wis- en natuurkundige Carl Friedrich Gauß (Kehlmann, 2007).

Weinig auteurs en onderzoekers echter beschouwen biofictie als een louter postmodern spel. De toenemende vervaging van de grens tussen referentiële en fictionele discoursen en de invloed van een postmoderne esthetica kunnen als een vierde verklaring voor biofictie worden aangehaald. Gefen stelt vast dat fictie vandaag 'un mode légitime de discours sur le monde' is geworden,

²⁷ Zie ook Krsteva: 'What they [auteurs van biofictie] do, in fact, is to make a connection between the time of their subject's life and their own time in order to strategically convey bi-temporal truths' (Krsteva, 2023, p. 33).

een nieuwe vorm van kennisproductie (Gefen, 2004, p. 308).²⁸ De tendens om geschiedenisoverdracht, bijvoorbeeld in musea of in podcasts over historische figuren, via ‘beleving’ en allerlei vormen van ‘re-enactment’ te realiseren, sluit hierbij aan. Rademacher noemt biofictie een manier van ‘commenting on the epistemological challenges of contemporary life’ (Rademacher, 2022, p. 4). Ondanks de rol van verbeelding erin worden aan het genre een heuristische waarde en een waarheidsaanspraak toegeschreven, ook al gaat het niet om een feitelijke historische waarheid.

Zo kan biofictie worden gezien als een denkexperiment. De auteur probeert zich voor te stellen wat de gebiografeerde heeft gedacht en gevoeld, welke motieven een rol kunnen hebben gespeeld in zijn handelen, zoals in het geval van *De advocaat van Holland*. Biografieën die als doel hebben een ‘enquête herméneutique de l’être humain’ te ondernemen, kunnen dat op allerlei manieren doen, met een artistiek of een wetenschappelijk discours, met of zonder inzet van fictie, met empathie of door identificatie (Mongelli, 2019, p. 80).

8. LEESCONTRACT

‘Biofiction is fiction’ schrijft Lackey (2022) op de eerste bladzijde van zijn *Introduction*. Volgens deze opvatting kan men stellen dat ‘biofictions liberate fiction from interacting only with invented worlds’ (Rademacher, 2022, p. 79). Het gaat om romans die de werkelijkheid een belangrijke plaats willen geven in het verhaal en iets willen zeggen op basis van een historische figuur. De inherente hybriditeit van het genre, de combinatie van geschiedenis en fictie, heeft als gevolg dat men de grens tussen beide vanuit de twee kanten kan overschrijden. Lackey vertrekt van de fictiezijde en neemt daarmee de positie in van biofictieschrijvers, die hun werk in de eerste plaats zien als een roman, terwijl veel wetenschappelijke commentaren biofictie vanaf de andere zijde benaderen en het genre definiëren in relatie tot de doelen en technieken van de biografie. In deze twee gevallen hebben we te maken met een andere standaardleesmodus – of we kunnen ook zeggen dat de lezer in beide gevallen een verschillend leescontract sluit: een dominant fictioneel versus een dominant

²⁸ Cf. de recente publicatie *Ultramontaan. Dialogen over geloof, gezag en neogotiek* wordt aangekondigd als ‘een ideeëngeschiedenis die balanceert tussen non-fictie en fictie, zich in de traditie van filosofische dialogen plaatst maar vooral licht wil werpen op een donker hoofdstuk uit ons culturele erfgoed’ (Verplaetse, 2024, achterplat).

biografisch pact met het boek. Hoe dan ook, het komt steeds tot een botsing tussen fictionele en feitelijke elementen.

De veronderstelde achtergrondkennis van de lezer vormt de achtergrond waartegen biofictie gelezen wordt: ‘Cette condition fondamentale d’indécidabilité constitue le fondement de toutes les écritures hybrides contemporaines’ (Mongelli, 2019, p. 245). De lezer, die niet altijd kan beoordelen of iets waar of verzonnen is, leest de literaire intentie af van het leescontract dat hij voor zich meent te hebben en doet dit op basis van signalen in de tekst en de paratekst. Naar aanleiding van *The Magician*, de succesvolle roman over Thomas Mann, zei auteur Colm Tóibín hierover: ‘One of the things you have to remember in a novel like this is that you have many rights and very few responsibilities. Your responsibility is to the reader’ (Lackey, 2023, p. 43).

9. CONCLUSIE

De vier hierboven besproken voorbeelden van biofictie vertonen enkele kenmerken die men als prototypisch voor het genre kan beschouwen. De hoofdpersonen die in biofictie figureren, zijn vaak minder bekende mensen, vrouwen, antikoloniale figuren, personen naar wie in de traditie van de klassieke biografie minder aandacht is gegaan. Het basiskekenmerk van het genre is het hybride karakter van de tekst, de combinatie van een verhaal over een reële persoon met verzonnen elementen.

De manier waarop auteurs met hun bronnen omgaan kan erg verschillen, maar de informatie uit het bronnenmateriaal wordt op een dusdanige manier in het verhaal verwerkt dat het verstrekken van deze informatie door de verhaalhandeling gemotiveerd wordt.

Daarnaast zijn er een paar typische verteltechnische aspecten die geïnterpreteerd kunnen worden als aanwijzingen voor de intentie van biofictioneel schrijven. Anders dan in een historische roman of klassieke biografie staat de biograaf-verteller hier dicht bij de gebiografeerde figuur. Hij kan deze direct aanspreken en lijkt zich soms in dezelfde ruimte en tijd te bevinden. Het gebruik van historisch presens en een overwegend interne focalisatie vanuit de protagonist versterken het effect van nabijheid. Daarnaast is er geregeld toch ook een beweging te zien van afstand nemen. Vanuit een hedendaags perspectief of door modern, anachronistisch taalgebruik wordt er commentaar op de persoon of gebeurtenissen gegeven. Dit toont aan dat het verhaal tegelijk wil

spreken over de historische figuur én over de eigen tijd en als een verhaal met twee tijdslagen wil functioneren.

Biofictie vertelt geen volledig noch chronologisch levensverhaal, vanaf de geboorte tot de dood, maar selecteert kortere levensfasen. De laatste maanden of ultieme dagen van een persoon lijken hiervoor bijzonder geschikt en kunnen dan fungeren als het kader vanwaaruit fragmentarisch, via herinneringen en flashbacks, naar vroegere gebeurtenissen wordt teruggekeken. Zo wordt de structuur van het verhaal zelf een afbeelding van een zoektocht naar inzicht of van een reis langs herinneringen. De voorstelling van een objectief beschrijfbaar, rechtlijnig leven wordt hiermee verlaten en vervangen door de beschrijving van een levensloop die op een subjectievere manier gestalte krijgt.

Het gebruik van interne focalisatie, de weergave van een innerlijk bewustzijn, gedachten en gevoelens, reflectie op handelingsmotieven zijn gekende technieken in historische romans. In biofictie worden deze en andere fictionaliserende technieken ingezet om mogelijke, plausibele en alternatieve perspectieven op een persoon en diens leven te bieden en de vaste beeldvorming over die persoon open te breken. Maar biofictie gaat verder in het fictionaliseren en het valt voor de lezer niet altijd uit te maken of hij met reële dan wel met verzonnen gegevens te maken heeft. Dat kan gaan om toevoegingen, invullingen van lege plekken in het levensverhaal, maar ook om veranderde voorstellingen van gekende gebeurtenissen.

Hét heikele punt is de manier waarop biofictie zijn hybride status aan de lezer duidelijk maakt. Het herkennen hiervan wordt mee bepaald door de leeservaring en de achtergrondkennis van de lezer en diens tolerantie tegenover deze bijzondere hybride vorm. Aan de ene kant lijkt er een toegenomen tolerantie merkbaar, wat te maken kan hebben met bovengenoemde verklaringen. Aan de andere kant kan er kritisch naar de ethische verantwoordelijkheid van de auteur gekeken worden, zoals in de hierboven aangehaalde uitspraak van Tony Morrison: '[A] person owns his life, has a patent on it. It shouldn't be available for fiction.'

Literatuurlijst

Amatmoekrim, K. (2013). *De man van veel*. Amsterdam: Prometheus.

Amatmoekrim, K. (2013). 'Ik zou wel met Anton kunnen samenleven'. *De Ware Tijd*, 26 september 2013. Blog werkgroep Caraïbische letteren. <<https://werkgroepcaraibischeletteren.nl/karin-amatmoekrim-ik-zou-wel-met-anton-kunnen-samenleven/>> [15 november 2024].

- Benton, M.** (2015). *Towards a Poetics of Literary Biography*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Boldrini, L.** (2012). *Autobiographies of Others. Historical Subjects and Literary Fiction*. New York: Bloomsbury.
- Boldrini, L., Cernat, L., Gefen, A. & Lackey, M.** (2025). *The Routledge Companion to Biofiction*. Londen/NY: Routledge.
- Buisine, A.** (1991). 'Biofictions.' *Revue des Sciences Humaines*, 224: 7-13.
- Cohn, D.** (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore/Londen: J. Hopkins.
- Does, I.** (2013). 'Familie De Kom, tussen werkelijkheid en fictie.' *Starnieuws*, 2 november 2013. Blog werkgroep caraïbische letteren. <<https://werkgroepcaraibischeletteren.nl/familie-de-kom-tussen-werkelijkheid-en-fictie/>> [15 november 2024].
- Fobelets, G. & Vandevoorde, H.** (2012). 'De "vie romancée" als vorm van "middle-brow"-literatuur: de opkomst van een subgenre.' *Spiegel der letteren*, 54/3: 313-335.
- Gefen, A.** (2004). 'Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine.' In Dambre, M. et al. (red.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Parijs: Sorbonne, pp. 305-319.
- Gefen, A.** (2014). *Vies imaginaires de la littérature française*. Parijs: Gallimard.
- Gefen, A.** (2022). 'De la biofiction à l'exofiction'. In Gelz, A. & Wehr, Ch. (red.), *Biofictions ou la vie mise en scène. Perspectives intermédiaires et comparées dans la Romania*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, pp. 31-40. <<https://shs.hal.science/halshs-03912740v1>>
- Hancké, L.** (2022). 'Van de biografie naar de biofictie. Jan Willem Stutje over Hendrik de Man.' *Brood en rozen*, 27/2: 1-14.
- Herman, L. & Vervaeck, B.** (2005). *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Brussel/Nijmegen: VUBPress/Vantilt.
- Huizinga, J.** (1950). 'De Taak der Cultuurgeschiedenis'. In *Verzamelde Werken. Deel VII. Geschiedwetenschap. Hedendaagsche cultuur*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, pp. 35-94.
- Janssen, H.** (2016). *Piet Mondriaan. Een nieuwe kunst voor een ongekend leven*. Amsterdam: Hollands Diep.
- Kehlmann, D.** (2007). 'Out of this World.' *The Guardian*, 22 april 2007. <<https://www.theguardian.com/books/2007/apr/21/featuresreviews.guardianreview30>> [15 november 2024].
- Krsteva, M.** (2023). *Towards a Theory of Life-Writing, Genreblending*. New York: Routledge.
- Lackey, M.** (2014). *Truthful Fictions. Conversations with American Biographical Novelists*. Londen: Bloomsbury Academic.

- Lackey, M.** (2016). 'Locating and Defining the Bio in Biofiction.' *A/B: Auto/Bio-graphyStudies*, 31/1: 3-10.
- Lackey, M.** (2022). *Biofiction. An Introduction*. Londen/NY: Routledge.
- Lackey, M.** (2023). 'Unresolving characters in biofiction. Conversation with Colm Tóibín.' *A/B: Auto/Bio-graphyStudies*, 38/1: 39-53.
- Matsier, N.** (2010). *De advocaat van Holland*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Missinne, L.** (2013). *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt.
- Mongelli, M.** (2019). *Narrer une vie, dire la vérité: la biofiction contemporaine*. Bologna/Sorbonne. <<https://theses.fr/2019USPCA026>>
- Parini, J.** (2016). 'Writing Biographical Fiction: Some Personal Reflections.' *A/B: Auto/Bio-graphy Studies*, 31/1: 21-26.
- Peeters, K.** (2017). *De mensengenezer*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Pfeijffer, I.L.** (2023). *Alkibiades*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Pfeijffer, I.L.** (2024). *Is geschiedenis fictie? Homeruslezing*, Amsterdam: Athenaeum & Polak.
- Rademacher, V.** (2022). *Derivative Lives: Biofiction, Uncertainty, and Speculative Risk in Contemporary Spanish Narrative*. New York: Bloomsbury. DOI: 10.5040/9781501386930.ch-00I
- RTV Seaport.** (2023). *Gesprek met Karin Amatmoekrim*. YouTube-video. <<https://www.youtube.com/watch?v=M-Fh09gGSms>> [15 november 2024].
- Schabert, I.** (1982). 'Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations.' *Biography*, 5/1: 1-16. <<https://doi.org/10.1353/bio.2010.0805>>
- Schabert, I.** (1990). *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Tübingen: Francke.
- Schwob, M.** (1957). *Vies imaginaires*. Paris: Gallimard.
- Siebelink, J.** (2010). *Margaretha*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Vandevoorde, H.** (2019). 'Fictional Autobiography.' In Wagner-Egelhaaf, M. (red.), *Handbook of Autobiography/Autofiction. Theory and Concepts*. Boston/Berlijn: De Gruyter, pp. 603-610.
- Vandevoorde, H.** (2024). 'Aan de slag! Een pleidooi voor meer durf in de biografie.' 9 oktober 2024. <<https://biografieportaal.nl/author/hans-vandevoorde>> [2 december 2024].
- Vanheste, T.** (2002). 'Siebelink op de feministische toer.' *Vrij Nederland*, 7 december 2002.
- Verplaetse, J.** (2024). *Ultramontaan. Dialogen over geloof, gezag en neogotiek*. Antwerpen: Pelckmans.
- Woortman R. & Boots, A.** (2009). *Anton de Kom. Biografie 1898-1945, 1945-2009*. Amsterdam: Atlas/Contact.