

# Nederlandse *Southern Gothic*

Simone Atangana Bekono's *Zo hoog de zon stond*

*Agnes Andeweg*

**Abstract:** This article presents a close reading of gothic features in Simone Atangana Bekono's novella *Zo hoog de zon stond* ('As high as the sun stood', 2022). This analysis serves as a way to comment on recent academic debates about the end, or ends, of critical theory, more specifically about ways of reading: surface reading or symptomatic reading. Supporting Esther Peeren's recent plea for a return to symptomatic reading, I argue that a clearcut opposition between surface and depth is untenable.

**Keywords:** Simone Atangana Bekono; southern gothic; surface reading; symptomatic reading

In een van haar laatste romans, het matig geslaagde *Weerwater* (2015), riep Renate Dorrestein (1954-2018) geërgerd uit dat het Nederlandse landschap zich slecht leent voor griezelromans:

Denk nou toch eens mee, mensen! Als Nederlandse schrijver moet je je altijd in allerlei bochten wringen. Probeer maar eens op geloofwaardige wijze een personage te laten verdwijnen in dat landschap van ons. Dát is het probleem van de Nederlandse roman: we hebben geen natuur die tot de verbeelding spreekt of tot drama uitnodigt. Als ik wil dat een personage een vampier ontmoet, moet ik haar eerst helemaal naar de kliffen van Whitby laten reizen! Het ontbreekt ons aan woestijnen, prairies, gebergten... (Dorrestein 2015, 11).

Het was een verzuchting die Dorrestein wel vaker ontsnapte (Opmeer, 2003). Mocht dit idee in 2015 nog aannemelijk hebben geklonken, dan kunnen we inmiddels vaststellen dat het door de werkelijkheid is ingehaald. Door de kinderen van Ruinerwold weten we dat het heel goed mogelijk is om iemand te laten verdwijnen in

het hedendaagse Nederlandse landschap: zij werden immers jarenlang door hun vader vastgehouden in een afgelegen boerderij.

In haar romans week Dorrestein graag uit naar onherbergzame buitenlanden als setting voor dramatische gebeurtenissen. In *Een sterke man* (1994) verdwijnt een man in een afgelegen Iers landhuis, in *Verborgene gebreken* (1996) vormt Schotland het decor voor dood en vermissing. Het landschap als katalysator voor gebeurtenissen of als spiegel van de gemoedstoestand van personages is een typische romantische uitvinding die ons nog altijd vertrouwd is, op het voorspelbare af. Elke lezer weet bij de eerste donderwolk al dat er onheil op komst is. De *gothic novel* maakte vanaf eind achttiende eeuw het sublieme landschap tot de setting voor verhalen over het kwaad en de dood: de Alpen vormden de ideale achtergrond voor de confrontatie tussen Victor Frankenstein en zijn zelfgeschapen monster, Transsylvanië voor Dracula. Een variant op dat van kwaad bezwangerde landschap vinden we in de Amerikaanse *southern gothic*, waarin de broeierige hitte van de zuidelijke staten van de Verenigde Staten vaak dient om thema's als racisme en de dooerterende wond van het slavernijverleden kracht bij te zetten.

Toch is dat maar de helft van het verhaal: ook de bewoonde wereld blijkt zich prima te lenen voor gotiek en horror, denk maar aan films als *A Nightmare on Elm Street* (1984) of *Blue Velvet* (1986). En Dorrestein zelf liet, niettegenstaande haar eigen klacht, haar personages met gemak in Nederland verdwijnen. Minnaar Gilles in *Het hemelse gerecht* (1991) zit opgesloten in een restaurant aan een Nederlandse rivier; een Zuid-Limburgse hoeve is de angstaanjagende omgeving in *Reddende engel* (2017). De weersomstandigheden (onweer, overstromingen) of andere tegenslag (benzinetank leeg, stroomuitval) helpen alnog een handje om de gewenste sfeer op te roepen. Het bovennatuurlijke blijft overigens – afgezien van katholieke allusies – in Dorresteins werk vrijwel achterwege: je zult hooguit metaforische vampiers bij haar vinden. Juist *Weerwater* (2015), waar een ondoordringbare mist mensen domweg lijkt op te slokken, heeft wat metafysische trekjes. Voor die roman koos Dorrestein wel de meest *down-to-earth* setting die je je kunt voorstellen: nieuwbouwstad Almere, waar ze enige tijd verbleef als gastschrijver. Dat die plaats zich leende voor een verhaal met een apocalyptisch tintje verklaarde ze zo: “... nergens anders dan in Almere zijn de omstandigheden zo gevarieerd. In een roman die zich afspeelt in Almere zou je daardoor letterlijk álles kunnen laten gebeuren” (12). De mogelijkheden die het landschap al dan niet biedt voor griezelen blijken dus alnog behoorlijk plooibaar, ook voor Dorrestein, ook in Nederlandse fictie.

Hella Haasse was in de jaren tachtig de eerste die wees op het gotieke karakter van Dorresteins werk, en zij interpreteerde dat als onderdeel van een traditie van vrouwelijke auteurs die het genre van de *gothic novel* gebruikten om hun feministische opstandigheid vorm te geven. Geïnspireerd door Haasse verkenden Rosemarie Buikema en Lies Wesseling (2006) de mogelijkheden van een gotiek perspectief op

de Nederlandse literatuur verder in *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. In hun analyses van werk van onder anderen Haasse, Ruebsamen, Dorrestein en Hermans lag de nadruk niet alleen op vrouwelijke *gothic*, en ook niet zozeer op het landschap, maar meer – zoals de titel al weergeeft – op het huis als gotieke setting. Het gotieke huis fungeert als een meerduidige betekenaar: het is de locus van dreigingen binnen het kerngezin – quod erat demonstrandum door Dorrestein in *Een hart van steen* (1998) – maar ook het symbool van de ontsporende menselijke psyche of de natie. Zelf las ik in mijn proefschrift gotieke motieven in Nederlandse romans als een manier om ambivalenties te articuleren over de voortschrijdende moderniteit, in het bijzonder over vrouwenemancipatie of seksuele emancipatie (Andeweg, 2011).

Tegen het gotieke interpretatiekader is wel ingebracht dat het een *self-fulfilling prophecy* kan worden waarin elk spook een verdrongen verleden representeert en elk huis met een zolder of kelder een miniatuur is van een samenleving die haar onwelgevallige elementen graag achter slot en grendel houdt (zie bijvoorbeeld Berthold, 1998; Vervaeck, 2012). Door het verleden bij voorbaat op te vatten als een verzameling van onderdrukte trauma's of verdrongen waarheden zul je die trauma's onherroepelijk vinden, zo luidt de kritiek. Misschien zou dat verwijt terecht zijn als het gotieke (de monsters, de spoken) altijd op dezelfde manier geïnterpreteerd werd, wat ik zou willen bestrijden. Ja, er zijn ongetwijfeld voorbeelden te vinden van te formuleachtige interpretaties, maar gelezen in zijn cultuurhistorische context blijkt het gotieke steeds opnieuw een wendbaar repertoire dat tot allerlei verschillende interpretaties aanleiding geeft. De vraag ligt wellicht al daarvoor: kunnen of mogen spoken, vampiers en monsters wel als symbool van iets anders gelezen worden, als een symptoom van een maatschappelijke kwestie? Hoe lezen we tussen de regels door, en wat kan eigenlijk gelden als een goede interpretatie?

## Het einde van de cultuurkritiek?

In academische debatten over *close reading* en cultuurkritiek van de afgelopen vijftien jaar is het einde van de cultuurkritiek en het bijbehorende symptomatisch lezen herhaaldelijk afgekondigd. Eve Sedgwick (1997) wees al in de jaren negentig op de nadelen van de *hermeneutics of suspicion*, die zou kunnen ontaarden in een paranoïde zoektocht naar verborgen betekenissen, en zij muntte 'reparatief lezen' als alternatief. Stephen Best en Sharon Marcus (2009) stelden 'oppervlakte-lezen' voor als remedie, gevolgd door Rita Felski (2015) die een 'affectieve hermeneutiek' bepleitte. Uit andere hoek, maar met vergelijkbare kritiek, kwam Bruno Latour. Zijn "Why has critique run out of steam" (Latour, 2004) is een pleidooi voor 'herbeschrijving' in plaats van deconstructie, voor wat hij een gedetailleerde en op feiten

berustende leeswijze noemde. Hoewel de kritiek van deze auteurs op diverse punten verschilt, heeft zij als overeenkomst dat ze de waarde van cultuurkritisch lezen ter discussie stelt en vraagtekens zet bij de zoektocht naar diepere betekenissen. Best en Marcus riepen expliciet op om ‘ghosts as presences, not as absences’ te lezen, een oproep waaraan Heather Love gehoor gaf door een ‘oppervlakte-lezing’ van Toni Morrisons *Beloved* te doen (Love, 2010). Daarin duidt Love niet, zoals veel anderen voor haar, het spook *Beloved* als symbolische representant van het verdrongen slavernijverleden. Love laat juist gedetailleerd zien hoe de verteller zich in de cruciale moordscène strikt beperkt tot een beschrijving van buitenaf en zo de dehumanisering van slavernij vormgeeft. Hoewel Love’s artikel een waardevolle aanvulling vormt op de *Beloved*-literatuur, zou ik het geen diskwalificatie van cultuurkritiek willen noemen. Love vestigt weliswaar de aandacht op wat er aan de oppervlakte van de tekst gebeurt, op het niveau van het registreren van de gebeurtenissen. Door de interpretatie van het spook volledig links te laten liggen lijkt ze te willen zeggen dat een interpretatie van het spook als symbool voor het gewelddadige slavernijverleden niet nodig is als dat geweld al zo duidelijk op het niveau van de gebeurtenissen aanwezig is. Toch neemt haar artikel de vraag niet weg hoe het spook als bovennatuurlijke realiteit te begrijpen valt: ook dat vraagt om een duiding.

Tegen Best en Marcus (2009) die vinden dat we spoken spoken moeten laten (“[letting] ghosts be ghosts, instead of saying what they are ghosts of”(13)) brengt Esther Peeren (2022) in dat een spook nu eenmaal per definitie een spoor is van iets anders. Zij pleit daarom juist voor het in ere herstellen van het symptomatische lezen. Het lezen en interpreteren van sporen en symptomen in teksten die naar iets voorbij zichzelf verwijzen is daarom onvermijdelijk en noodzakelijk (ibid.). Zij wijst er bovendien op dat de schijnbare heldere tegenstelling tussen letterlijke (oppervlakte) en figuurlijke (diepte) betekenissen vaak helemaal niet zo duidelijk is. Ook Rosemarie Buikema laat in haar exemplarische lezingen van werk van onder anderen Louis Couperus, Marlene van Niekerk en Charlotte Mutsaers zien dat cultuurkritiek gebaat is bij symptomatisch lezen, want “[a]chter iedere alledaagse werkelijkheid kan een singuliere diepere waarheid schuilgaan.” (Buikema 2017, 195).

## Gotiek Brabant

Het belang van ‘lees maar, er staat niet wat er staat’ laat zich goed illustreren aan de hand van Simone Atangana Bekono’s recente novelle *Zo hoog de zon stond* (2022). Atangana Bekono betoont zich een waardig opvolger van Dorrestein als schrijfster van *gothic novels*. In haar nachtmerrie-achtige verhaal verbeeldt zij een voor Nederland nieuw gotiek landschap: een niet nader gespecificeerd villadorp in

Brabant, dat zucht onder een aanhoudende hittegolf en waar een buitenstaander haar leven niet zeker is. *Zo hoog de zon stond* roept associaties op met de *southern gothic* van Flannery O'Connor in zijn beschrijvingen van de hallucinerende glas-hardheid van de hitte, en doet in zijn verhaalgegeven denken aan Jordan Peeles horrorfilm *Get Out* (2017). In die film lokt een ogenschijnlijk liberale Amerikaanse witte familie zwarte jongemannen naar hun afgelegen landhuis om vervolgens op hun lichamen te parasiteren. Ook Atangana Bekono's hoofdpersoon Sonny heeft het gevoel dat er langzaam bezit van haar wordt genomen.

Twintiger Sonny is zoekende naar haar plek in de wereld – de belofte van een kosmopolitisch bestaan als kunstenaar is in de rauwe werkelijkheid van Barcelona en San Francisco uiteengespat. Net zomin als ze weet waar ze thuishoort, weet ze hoe ze zich voelt: “Ze probeerde een gevoel in haar lijf te lokaliseren (...) maar er zat niks daarbinnen. Ze voelde zich leeg. Op” (9). Deze burn-out brengt haar terug naar af, naar haar Brabantse geboortedorp waar ze tijdelijk haar intrek neemt in het huis van haar ouders. Myrthe, een oud-klasgenoot die toevallig ook de zomer doorbrengt in het dorp, reageert enthousiast op Sonny's instagrampost en nodigt haar uit om te komen logeren. Na een gênante zoenscène, jaren eerder op een feest, hebben ze elkaar niet meer gezien. In de villa van Myrthes ouders brengen Myrthe en Sonny een week door (of korter, of langer, dat is niet helemaal duidelijk) die gaandeweg flink ontspoot.

Onder Atangana Bekono's handen krijgt Brabant een gotiek jasje, en dat zit als gegoten. Wie had dat kunnen denken? In de hedendaagse populaire cultuur komt Brabant meestal naar voren als een bierovergoten centrum van gezelligheid, bezongen in liederen als “Brabantse nachten zijn lang” (1990) van Arie Ribbens en “Brabant” (2002) van Guus Meeuwis. Dat Brabant is overweldigend wit, een stereotype waar de cabaretier Steven Brunswijk – van Surinaamse afkomst en sprekend in Tilburgs dialect – zich toe probeerde te verhouden als ‘Brabo-n\*\*’, een naam waar hij in 2018 expliciet afstand van nam. Het beeld van Brabantse ons-kent-onsgezelligheid verkeert dan ook makkelijk in zijn xenofobe, racistische tegendeel, waarbij de grens tussen realisme en satire vaak dun lijkt. Voorbeelden zijn Theo Maassens monoloog over Eindhoven (1994) en de populaire tv-serie *New Kids* uit de jaren nul, met de hangjongeren uit Maaskantje in de hoofdrol. Ook in het VPRO-programma *Radio Bergeijk*, en de cursussen ‘Brabants met Theo & Victor’ van *Draadstaal* is de gemene deler een nogal agressieve, witte, homofobe en vaak opzichtig bekrompen mannelijkheid die door makers wordt bespot maar ook vaak bevestigd lijkt te worden.

Atangana Bekono plaatst tegenover deze representaties van Brabant een vrouwelijke variant. Haar Brabant wordt niet getypeerd door een bruisende kroeg, maar door een hypergeïndividualiseerd dorp waar men liever geen pottenkijkers heeft. De associaties met het Amerikaanse zuiden liggen voor het oprapen, niet

alleen door de smeltende hitte maar ook door terloopse verwijzingen naar slavernij. In het dorp staan de “nieuwbouvilla’s van succesvolle boeren, gewiekste handelaren en eigenaren van transportbedrijven” (21), en Myrthes vader is een van die *nouveau riches*: rijk genoeg “om de hele wijk op te kopen – inclusief de mensen die erin woonden” (22). In het contact tussen Myrthe en Sonny blijft veel onbenoemd, maar het contrast tussen de blonde Myrthe in haar stralend witte shorts en top en Sonny – zweterig en ongesteld – in haar bruine linnen rok en verwassen hemd is duidelijk genoeg. Er zijn sporadische verwijzingen naar kleur: Sonny’s uitroep “wie ben ik, James Baldwin?” (8), haar ouders die de zomer doorbrengen bij familie in Kaapverdië, haar haar dat wordt beschreven als *locs*. Niets hiervan wordt expliciet gethematiseerd, maar als Sonny in dorp foto’s neemt wordt ze argwanend bejegend door de buurtbewoners. Omdat elke aanwezigheid van niet-buurtbewoners als bedreigend ervaren wordt? Of omdat Sonny niet wit is? Als ze nadenkt over het fotografieproject waar ze aan wil werken om zichzelf terug te vinden als kunstenaar gaat het “over klasse in Brabant, vrouwelijkheid, het landschap” (23). Niet over seksualiteit en kleur dus, onderwerpen die zich juist wel opdringen in Sonny’s leven en tijdens haar verblijf in de beklemmende villa, maar die nauwelijks woorden krijgen. Wie is zij en hoe kan zij zich verhouden tot een vijandige buitenwereld?

Sonny’s verlangen om tijdelijk te ontsnappen aan haar eigen bestaan als kunstenaar enerzijds, en de angst om te verdwijnen anderzijds, zijn twee kanten van dezelfde medaille: “Sonny zou hier op de oprit van het huis kunnen wegsmelten, langzaam op de tegels leegdruppelen, totaal vloeibaar worden tot ze tussen de groeven door zou sijpelen, opgezogen werd door de aarde eronder. Weg. En dat was juist niet meer de bedoeling.” (15). Ook bij Myrthe voelt ze aantrekking en angst. Myrthe vindt haar eigen leven als styliste – vormgeefster van het oppervlak – beduidend minder interessant dan Sonny’s kunstenaarsbestaan, en stort zich als een vampier op Sonny. Sonny laat zich graag inpalmen, maar voelt ook het duister aan haar vingertoppen likken: het verlangen om te verdwijnen en het gevaar van zelfverlies strijden om voorrang. Deze ambivalentie wordt met gotieke beelden vormgegeven. Naarmate de dagen verstrijken en de grenzen van tijd en ruimte vervagen door drank en drugs, worden Sonny’s nachtmerries steeds groter: ze droomt dat Myrthe haar buik gretig leeg graait.

## Diepte en oppervlakte

Binnen en buiten, oppervlakte en diepte worden op verschillende manieren gethematiseerd in *Zo hoog de zon stond*, en laten zich zowel letterlijk (beschrijvend) lezen als symbolisch interpreteren. Zo is daar de villa van Myrthes ouders. Die

is een toonbeeld van moderniteit: er zijn blinkende glazen panelen die met een knopje bediend kunnen worden, onzichtbare inloopkasten en technologische snufjes. Een virtuele assistent, Fiona, probeert voortdurend contact te maken, maar bewerkstelligt juist ontoegankelijkheid. Uitzonderingen op deze hypermoderne omgeving zijn de sinistere gietijzeren deurklopper in de vorm van een vrouwenhand, en Sonny's logeerkamer onder het rieten dak, de enige ruimte in het huis waar geen Fiona is – daar is de 'madwoman in the attic' niet ver weg. Alle sporen die Myrthe en Sonny achterlaten, de rotzooi van hun drankgelagen (peuken, gebroken glas, bebloede lakens) worden steeds op mysterieuze wijze uitgewist. Deze smetteloze oppervlakken zijn niet alleen een realistisch beschreven indicator van een door rijkdom en materialisme gecreëerde omgeving, maar werken ook symbolisch vervreemdend en maken het huis tot een onheilspellende omgeving. Maar wat bedekken de glanzende oppervlakken in Myrthes villa? Verhullen ze een leegte of een diepte – is daaronder domweg niets of bevindt zich daar iets onnoembaars, het verdrongene? Allebei, lijkt de novelle te suggereren: de (symbolische) leegte van Myrthes bestaan en het (letterlijke) verdrongene van de voorwaarden die zo'n leven mogelijk maken.

Het huis blijkt niet alleen een virtuele assistent te hebben, maar ook een menselijke werkster, Lili. Haar aanwezigheid is een afwezigheid: zij zorgt ervoor dat alle oppervlakken weer blinken, maar zichzelf mag niet gezien worden, alleen haar werk. Het spoor van onzichtbaarheid dat zij trekt vormt haar bestaansrecht. Sonny komt haar op een dag echter per ongeluk tegen en spreekt haar aan. Lili is waarschijnlijk een migrant: ze "spreekt met een accent maar Sonny kan de oorsprong niet herleiden" (89). Na haar gesprek met Lili voelt Sonny "ineens weer [dat ze] een lichaam heeft, schreeuwend van de pijn en kapot en log" (90): alsof de ontmoeting met de andere (Andere) vrouw, haar zelfbewustzijn in de zin van lichamelijke ervaring heeft ge(re)activeerd. Sonny wil weten "uit welke kieren en gaten Lili vandaan komt" (91). Voordat ze daarover na kan denken jaagt Myrthe Lili krijsend weg.

Sonny's grootste angst is om zelf onzichtbaar te worden, door de kieren te verdwijnen – om even onzichtbaar te worden als Lili? In haar pogingen die angst te bezweren klinkt de taal van de mindfulness mee, die loslaten tot deugd verheven heeft: "Je kunt iets van jezelf kwijtraken maar misschien had je dat dan ook niet nodig. En dat is ook oké" (95). Maar het loslaten van het zelf is een luxe die wellicht is weggelegd voor witte rijke vrouwen als Myrthe, maar niet voor iemand als Sonny. Wil ze niet door de kieren van haar bestaan verdwijnen dan zal ze zich juist zichtbaar moeten maken. Dat doet ze via haar fotografie; haar foto's zijn haar reddingsboei. Het zijn registraties, uitsneden uit de weezinwekkende werkelijkheid waarin ze zich bevindt: een dood konijn op straat, een kotsende Myrthe. Maar tegelijkertijd – of preciezer gezegd: juist in hun hoedanigheid als uitsneden – staan die foto's voor iets anders: voor Sonny's identiteit als kunstenaar. Daarom is het voor

Sonny letterlijk en figuurlijk van levensbelang dat ze haar camera heeft, en hem terugkrijgt als Myrthe hem afpakt. Sonny's foto's zijn oppervlak en diepte tegelijk, en het onderscheid daartussen is niet houdbaar: zonder deze registraties van de buitenwereld geen zelf, geen binnenste, zonder foto's geen identiteit als kunstenaar. De beschrijving is tegelijkertijd symptoom, en voor cultuurkritiek is het wezenlijk om zulke connecties tussen oppervlak en diepte te (blijven) zien. Romans – zeker ook gotieke – vestigen onze aandacht op de meerduidigheid van tekst en teken. Rosemarie Buikema (2017) verwoordt treffend waarom het belangrijk is om onze aandacht daarvoor te trainen: “De potentiële revolte van literatuur en kunst voltrekt zich juist daar waar een gevoeligheid ontstaat voor dat wat zich niet in eenduidige waarheden laat bepalen of toe-eigenen; een gevoeligheid voor de vreemdheid, het in beweging zijn, ook van het alledaagse” (195).

## Bibliografie

- Andeweg, Agnes. 2011. *Griezelig gewoon. Gotieke verschijningen in Nederlandse romans 1980-1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Atangana Bekono, Simone. 2022. *Zo hoog de zon stond*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Berthold, Dennis. 1998. “Teresa A. Goddu, Gothic America: Narrative, History, and Nation. Review”. *Romantic Circles*, 6 juli 1998.
- Best, Stephen en Sharon Marcus. 2009. “Surface Reading: An Introduction”. *Representations* 108(1): 1–21.
- Buikema, Rosemarie. 2017. *Revoltes in de cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling. 2006. *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dorrestein, Renate. 2015. *Weerwater*. Amsterdam: Uitgeverij Podium.
- Felski, Rita. 2015. *The Limits of Critique*. Chicago: University of Chicago Press. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/L/b021386290.html>
- Latour, Bruno. 2004. “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”. *Critical Inquiry* 30(2): 225-248.
- Love, Heather. 2010. “Close but Not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn”. *New Literary History* 41(2): 371-391.
- Opmeer, Annemarie. 2003. “De club van de zwarte hand. Interview met Renate Dorrestein”. *Passionate*. [https://www.dbnl.org/tekst/\\_pas002200301\\_01/\\_pas002200301\\_01\\_0041.php](https://www.dbnl.org/tekst/_pas002200301_01/_pas002200301_01_0041.php)
- Peeren, Esther. 2022. “Suspicious Minds: Critique as Symptomatic Reading”. In *The Ends of Critique: Methods, Institutions, Politics*, onder redactie van Kathrin Thiele, Birgit Kaiser en Timothy O’Leary, 97-116. New Critical Humanities. Washington: Rowman & Littlefield.



Sedgwick, Eve Kosofsky. 1997. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is About You". In *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, onder redactie van Eve Kosofsky Sedgwick, 1-38. Durham & Londen: Duke University Press.

Vervaeck, Bart. 2012. "Eigen aard is goud waard. Kroniek letterkunde". *Internationale Neerlandistiek* 50(4): 261-269.

## About the author

**Agnes Andeweg:** universitair hoofddocent moderne literatuur, University College Utrecht.

