

Erasmushogeschool Brussel – Universitaire Associatie Brussel

Departement Toegepaste Taalkunde

Bert Gysels

Literaire journalistiek in Vlaanderen

Masterproef ingediend voor het behalen van de graad van

Master in de Journalistiek

Promotor : Martina Temmerman

Academiejaar : 2008-2009

DANKWOORD

Op het einde van de lange en zware rit die het schrijven van een masterproef is, komt het eerste wat de lezer van dat werk onder ogen krijgt: een dankwoord. Logisch, want zonder de mensen die ik hieronder bedank, was deze masterproef er nooit geweest.

Mijn promotor, mevrouw Martina Temmerman, coördineert niet alleen de Master Journalistiek, maar begeleidde ook dit werk. Haar feedback en opmerkingen zorgden ervoor dat dit werk, ondanks een valse start, alsnog de juist kant opging. Ook Pim Verhulsts raad en advies kwam zeer goed van pas. Hij startte ooit, ook als student journalistiek, aan de voorbereidingen van een thesis die ook over literaire journalistiek in Vlaanderen zou gaan. Door omstandigheden kwam hij niet toe aan het schrijven van die masterproef, maar door zijn kennis in het onderwerp kon hij me veel leestips aan de hand doen. Daarnaast zorgde hij ook voor nuttige inhoudelijke aanwijzingen.

Voor mijn masterproef kon ik daarnaast ook op de hulp rekenen van vier journalisten die een uur of zelfs meer van hun kostbare tijd vrijmaakten om met mij te praten. Die vier journalisten waren Anna Luyten, Pascal Verbeken, Filip Rogiers en Jan Hertoghs. Ze toonden zich stuk voor stuk heel enthousiast en begripvol. Een speciaal woord van dank moet hier uitgaan naar Jan Hertoghs. Na een technisch defect van mijn opnemer aarzelde hij niet om het interview bijna volledig over te doen.

Tot slot zijn er nog de vrienden die geïnteresseerde vragen stelden en zelfs suggesties en invalshoeken boden. Die waren niet altijd even relevant, maar het doet deugd dat ook zij meedenken. Pieter en Sander, mijn twee broers, zorgden voor de nodige aanmoedigen om 'dat werkje' op tijd af te krijgen. En last but not least: mijn ouders. Zij steunen en motiveren me al jaren bij alles wat ik onderneem, en hebben dat ook nu weer gedaan. Daarvoor ben ik hen bijzonder dankbaar.

Dank u wel!

Bert Gyssels

INHOUDSTAFEL

Dankwoord	.1
Inhoudstafel	.2
Inleiding	.3
1. Ruimte en tijd	.3
2. Waarom 'literaire journalistiek'?	.5
3. Een korte geschiedenis	.7
1. Een eigen stem. Een eigen toon	.12
1. Inleiding	.12
2. Verschillen met de gewone journalistiek	.12
Casus: Johan Anthierens' Kapellekensbaan	.14
3. Literaire journalistiek in reportage en andere genres	.16
Casus: Filip Rogiers' portretinterview	.18
4. De 'overstap' naar literaire journalistiek	.20
2. Uitgebreid inleven	.24
1. Inleiding	.24
2. The fine art of hanging out	.25
Casus: Jan Hertoghs' stille overwegen	.28
3. Risico's	.29
3. Alledaagse onderwerpen	.32
1. Inleiding	.32
2. Tijdloze journalistiek	.33
3. Arbeidsintensieve journalistiek	.34
Casus: Anna Luytens 'Geheim van het water'	.38
4. Literaire technieken	.40
1. Inleiding	.40
2. Literaire ingrepen	.41
2.1. Waarom?	.41
2.2. Welke literaire technieken?	.42
3. Structuur en vertelperspectief	.46
Conclusie	.50
Lijst van referenties	.52
Bijlages	.55
Wetenschappelijk abstract	.55
Persbericht	.55
Interviews: Anna Luyten	.56
Pascal Verbeken	
Filip Rogiers	
Jan Hertoghs	

INLEIDING.

1. Ruimte en Tijd

Humo-journalist Rudy Vandendaele schrijft in de inleiding van zijn interview met tv-persoonlijkheid Tom Waes dat die laatste “de jongste tijd [...] weleens de krant gehaald [heeft] omdat de ligplaats van zijn woonboot door de plaatselijke autoriteiten betwist werd. We zouden het daarover kunnen hebben, maar omdat er al genoeg krantenjournalistiek is, stel ik eerst een vraag in verband met ruimte en tijd” (Vandendaele, 2009: 26). Dat *Humo's* Dwars kijker hier een zeker ongenoegen laat blijken over de manier waarop kranten tegenwoordig geschreven worden, mag duidelijk zijn. Kranten houden zich naar zijn mening te weinig bezig met het schetsen van de ruimere context en concentreren zich te veel op particuliere gevalletjes die weinig vertellen over ‘ruimte en tijd’ – samen met ‘hoe’, ‘wie’, ‘wat’ en ‘waarom’ nog altijd de *core business* van de journalist.

Dat ongenoegen leeft niet alleen bij Vandendaele. Ook een aantal andere Vlaamse (kranten)journalisten kan zich in die onvrede vinden, en zij zetten in de loop van hun carrière de stap naar een ander soort journalistiek. Die andere journalistiek valt te omschrijven als literaire journalistiek, een ruim begrip voor een genre in de journalistiek dat in Vlaanderen nog niet de weerklank gevonden heeft die het in Nederland en de Verenigde Staten wel al heeft. Onder die brede noemer past een journalistiek die zich meestal uit in langere stukken met een focus op meer alledaagse onderwerpen, geschreven in een veeleer literaire stijl, hoewel daaraan toegevoegd moet worden dat die omschrijving lang niet voor alle literair journalistieke teksten geldt.

In deze masterproef onderzoek ik vier kenmerken, eigen aan het genre, die de Amerikaanse journalist en hoogleraar Mark Kramer in zijn bundel *Literary Journalism* onderscheidde. Ceelen en Van Bergeijk hebben die kenmerken overgenomen in hun

interviewboek *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*¹ (2007). Voor dat boek gingen ze praten met de nieuwe generatie literair journalisten (onder meer Geert Mak, Frank Westerman, Joris Luyendijk en uit Vlaanderen Lieve Joris en Rudi Rotthier), die vanaf begin de jaren 90 opstond in Nederland. Hun teksten beantwoorden ook aan de kenmerken die Kramer ontdekte in het New Journalism van zowel de jaren 60 als dat van eind de negentiende eeuw:

Literair journalisten bedienen zich van stilistische middelen en verteltechnieken die eerder worden geassocieerd met de romankunst dan met journalistiek.

Ze leven zich uitgebreid in. Ze dompelen zich maanden, en soms zelfs jaren, onder in de leefwereld van hun onderwerpen.

Ze zijn niet op zoek naar hard nieuws, maar schrijven over alledaagse en daarmee ook tijdloze onderwerpen.

Ze proberen meer dan traditionele verslaggevers hun lezers emotioneel bij hun verhaal te betrekken.

Ze streven naar een duidelijke stem en toon. (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 14, vertaald uit Kramer, 1984)

Deze vijf kenmerken geven een goed beeld van welke teksten onder de brede noemer van de literaire journalistiek kunnen vallen. Het betekent echter niet dat die vijf kenmerken verplicht aanwezig moeten zijn in een tekst voor er sprake kan zijn van literaire journalistiek. Uit deze vijf kenmerken van Kramer laat ik het vierde weg, omdat het te veel overlapt met de anderen. Literair journalisten bereiken dat door de manier waarop ze hun teksten schrijven, maar ook door de onderwerpen waar ze over berichten. Een ander kenmerk, dat mijns inziens essentieel is voor veel literair journalistieke teksten, is de persoonlijke betrokkenheid van de journalist. In zoverre zelfs dat sommigen onder hen zichzelf in hun stuk schrijven. Dat is geen apart hoofdstuk geworden, maar het wordt wel uitvoerig behandeld in paragraaf 4.3.

De vier overgebleven kenmerken zijn dus.

- streven naar een duidelijke eigen stem en toon;
- uitgebreide inleving in het onderwerp;

¹ In de titel van het boek gebruiken ze de term 'literaire non-fictie', maar in de rest van het boek komt die term niet meer voor met betrekking tot het genre.

- alledaagse en daarom ook tijdloze onderwerpen;
- stilistische middelen en verteltechnieken uit de romankunst;

Aan de hand van die vier kenmerken onderzoek ik in hoeverre ze ook van toepassing zijn op de literaire journalistiek in Vlaanderen. Om die kenmerken verder uit te diepen ging ik praten met vier literair journalisten (Anna Luyten, Pascal Verbeken, Filip Rogiers en Jan Hertoghs). Ze hebben allemaal veel ervaring in de literaire journalistiek; of dat nu ervaring is met de literaire journalistiek in boek-, kranten- of tijdschriftvorm. Ik put ook uit de boeken en artikels van Vlaamse literair journalisten. Op vier teksten ga ik in een casus iets dieper in. In het eerste hoofdstuk zijn dat er twee – na elke paragraaf één, en in hoofdstuk twee en drie behandel ik elke keer één artikel. Het hoofdstuk over literaire technieken krijgt geen casus mee, omdat daarin voldoende voorbeelden in de verschillende paragrafen besproken worden. Deze masterproef zal zich beperken tot de literaire journalistiek van de laatste twintig jaar, hoewel het genre al veel langer beoefend wordt. Pascal Verbeken noemt August De Winne, die in 1901 *Door Arm Vlaanderen* schreef, de eerste Belgische literair journalist (63). Tot slot heb ik ook literatuur over het genre geraadpleegd en in deze masterproef verwerkt, voor zover die ook van toepassing is op de literaire journalistiek in Vlaanderen. Die literatuur komt voor ons taalgebied voorlopig enkel uit Nederland, nog altijd de bakermat van de Nederlandstalige literaire journalistiek. In de Verenigde Staten kende het genre in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw, met Tom Wolfe als roerganger, een grote bloei. Sindsdien zijn daar al heel wat boeken en wetenschappelijke artikels verschenen die die nieuwe journalistiek belichten. Het laatste decennium herleeft de interesse daar weer, deze keer als ‘New New Journalism’, zoals Robert S. Boynton, zelf journalist en hoogleraar aan New York University, het noemt.

2. Waarom ‘literaire journalistiek’?

Een naam vinden voor dit genre is niet vanzelfsprekend. De Amerikaanse onderzoeker W. Ross Winterowd is niet de enige die daarmee worstelt. Hij moet toegeven dat het “greatest problem, perhaps, is finding a term that covers the texts I am dealing with” (Winterowd in

Hartsock, 2001: 5). In het Nederlands is, behalve ‘literaire journalistiek’, de term ‘literaire non-fictie’ ook gangbaar, zoals bleek uit de titel van het boek van Ceelen en Van Bergeijk. In het Engels bestaat een heel arsenaal van namen om dat specifieke genre aan te duiden. Bill Reynolds somt een aantal van die termen op in een artikel in de *Asia Pacific Media Educator* die volledig gewijd is aan ‘narrative and literary journalism’: “The New Journalism, parajournalism, narrative nonfiction, literary nonfiction, creative nonfiction, literary journalism, narrative journalism, intimate journalism, the New New Journalism, or just plain narrative” (Reynolds, 2007: 60). Naast ‘literaire journalistiek’, of ‘literary journalism’, zijn dus nog veel meer namen mogelijk om dat genre te bespreken. Toch zal deze masterproef vasthouden aan die laatste term. Het is namelijk deze term die onderzoekers almaar meer gebruiken, zoals bleek uit een kort onderzoek van John C. Hartsock (2001). Hij verwijst onder meer naar de twee collecties literaire non-fictie die Norman Sims (1984) alleen en met Mark Kramer (1995) redigeerde, maar ook naar een anthologie van twee onderzoekers van een departement Engelse literatuur (Yagoda en Kerrane, 1997) die ‘literary journalism’ gebruiken. Dat is veelbetekenend, volgens Hartsock, omdat onderzoekers Engelse literatuur daarvoor altijd met ‘literary nonfiction’ naar het genre verwezen. Tegelijk noemt Yagoda ‘literary journalism’ wel “a profoundly fuzzy term” (Yagoda in Hartsock, 2001: 6).

Niet alle literair journalisten zijn onverdeeld gelukkig met ‘literaire journalistiek’ als naam van het genre dat ze beoefenen. Van de vier geïnterviewde journalisten was het Pascal Verbeken die zich het sterkst uitsprak tegen die naam. Elke keer hij de woorden ‘literaire journalistiek’ zei, zette hij die met zijn vingers tussen aanhalingstekens. Hij spreekt liever over ‘reportagejournalistiek’, en in mindere mate: ‘literaire non-fictie’, of gewoon ‘non-fictie’: “die non-fictie, die reportagejournalistiek – het adjectief literaire plak ik er niet graag voor” (64) . Net als Verbeken zette ook Anna Luyten ‘literaire journalistiek’ tussen aanhalingstekens, maar zij gebruikte geen alternatieve term. Met “een soort hedendaagse geschiedschrijving” (57) kwam zij nog het dichtst bij een andere naam voor het genre. Ook Jan Hertoghs had een andere naam voor wat hij en zijn collega’s doen: “De fotograaf Herman Selleslags noemde zichzelf een literaire, een vertellende fotograaf. Dan denk ik dat

ik een visuele journalist ben. Veel van wat ik zie, wil ik ook vertellen: ik wil laten zien in welke omgeving ik bevind. Dat kan een typisch Vlaamse huiskamer zijn, maar ook de weidse landschappen in Amerika” (76-77). Een originele term, maar ook een term die voor verwarring zou kunnen zorgen met tv-journalistiek.

De naam die Verbeken aan het genre geeft, literaire non-fictie, komt zowel in het Nederlandse (cf. supra) als het Engelse taalgebied voor. Een snelle zoektocht op Google Scholar leert echter dat die term veel minder hits oplevert dan zijn concurrent² én de voorbije vijftien jaar in de verdrinking is geraakt, ten voordele van ‘literaire journalistiek’. Bovendien is ‘non-fictie’ een heel ruim begrip, waaronder nog vele andere genres vallen (denk maar aan kookboeken, essays, biografieën...). Dan dekt ‘literaire journalistiek’ toch beter de lading van dat genre dat in deze masterproef besproken wordt. Anders dan bij ‘literaire non-fictie’ is het bij die naam wel duidelijk dat het om journalistiek gaat, en dus niet om “romanschrijvers die uitstapjes maken naar de journalistiek [zoals Dimitri Verhulst's *Dinsdagland* en *Problemski Hotel*, bg], of niet-journalisten die literaire non-fictie schrijven, zoals Midas Dekkers, Bart Chabot of Tijs Goldschmidt” (Ceelen en Van Bergeijk, 2007: 21). Literaire journalisten willen uit hun teksten een eigen stem en toon laten blijken (zoals ook hieronder ook aan bod zal komen), en om zich van de gewone journalistiek te onderscheiden maken ze, onder andere, gebruik van de literaire technieken waarvan ook romanschrijvers zich bedienen.

3. Een korte geschiedenis

Een andere vaak gebruikte term om naar de hier besproken journalistiek te verwijzen, is ‘New Journalism’. Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Gay Talese en vele andere journalisten schaarden zich in de Verenigde Staten van de jaren 60 achter een nieuw journalistiek vaandel. Die nieuwe journalistiek van Wolfe en Thompson – en in mindere mate ook Talese – onderscheidde zich op vier punten van de journalistiek zoals die toen bedreven werd.

² “literary journalism”: 2.410 hits tegen 733 resultaten voor “literary nonfiction” (Google Scholar, geraadpleegd op 4 augustus 2009)

First, the writer had to propel the story employing scenes or descriptions of events so vivid the reader would be swept up in the narrative arc as if watching a film, the pages themselves fading out, then back in again, signaling changes in the story. Second, the writer had to use dialogue—the shortest, clearest way to convey action and character—wherever possible. Third, the writer had to utilize what Wolfe called “point of view,” or, essentially, putting the reader inside the heads of characters. Lastly, a good nonfiction story was made better by piling on a tremendous amount of detail. What a person wore, how she acted, whether she smoked. (Reynolds, 2007: 60-61)

Maar zoals Reynolds terecht opmerkt, was die nieuwe journalistiek niet zo nieuw als Wolfe vermoedde. Aan het begin van de 18^{de} en in het midden van de 19^{de} eeuw deden de Engelse romanciers en journalisten Daniel Defoe en Charles Dickens op dezelfde manier aan journalistiek. In een artikel over de invloed van Defoe geeft Grant Hannis een hele lijst van technieken die literair journalisten nog steeds gebruiken, en waarvan Defoe in de journalistiek een van de pioniers was. Een eerste opvallende eigenschap van Defoes schrijven is zijn directe en eenvoudige stijl, of zoals hij het zelf schreef in zijn tijdschrift *Review*: “explicit, easie, free, and very plain” (Defoe in Hannis, 2007: 48). En ook op andere manieren werd zijn schrijverschap duidelijk in zijn journalistieke praktijk. Anders dan moderne literair journalisten verwerkte hij allegorische verhalen in zijn teksten om bepaalde punten aan te tonen, maar voor hem stonden die verhalen centraal in zijn journalistiek. Ooit gaf hij zijn lezers toe dat “I had rather tell you Ten Stories to no purpose, than omit one that may be useful” (Defoe in Hannis, 2007, 49). Daarnaast maakte hij in zijn tijdschrift ook plaats voor puur journalistieke bijdragen, en daarin werden altijd details en/of harde feiten verwerkt. In die teksten waren literaire technieken zelden ver weg: dialogen, metaforen, uitweiding... – zoals nog altijd in de moderne literaire journalistiek.

In de Verenigde Staten, het thuisland van de New Journalists, werd ook al eerder aan deze nieuwe journalistiek gedaan. Meer bepaald op het einde van de 19^{de} eeuw stond een generatie journalisten op die in dezelfde, literaire, traditie werkten. De belangrijkste namen in die nieuwe traditie waren Lincoln Steffens, Stephen Crane en Hutchins Hapgood. Aan de hand van een anekdote over Steffens, die hij zelf in zijn memoires opnam, illustreert Hartsock dat deze vorm van journalistiek zich op de breuklijn bevond van literatuur enerzijds

en journalistiek anderzijds. Als stadsredacteur bij de *New York Commercial Advertiser* gaf hij zijn collega-redacteur, reporter en schrijver Abraham Cahan een goede raad bij een nieuwsfeit:

Here, Cahan, is a report that a man murdered his wife, a rather, bloody, hacked-up crime... There's a story in it. That man loved that woman well enough once to marry her, and now he has hated her enough to cut her all to pieces. If you can find out just what happened between that wedding and this murder, you will have a novel for yourself and a short story for me. Go on now, take your time, and get this tragedy, as a tragedy. (Steffens in Hartsock, 2001: 21)

De verhalen die na 1890 in onder meer de *New York Commercial Advertiser* verschenen, “were more than the sum of their rhetorical techniques long associated with those genres. In addition, the result was often social or cultural allegory, with potential meanings beyond the literal in the broadest sense of allegory’s meaning. Largely, although not exclusively, that allegory is about embracing an understanding of the social or cultural Other” (Hartsock, 2007: 22). Zoals nog aan bod zal komen hieronder, vonden ook deze journalisten het dus belangrijk om in hun teksten meer te verwerken dan enkel de laag van het pure nieuwsfeit.

Het zou tot de jaren 60 van de vorige eeuw duren voor literaire journalistiek weer dezelfde populariteit zou kennen. Daarvoor waren de jonge wolven van de New Journalism verantwoordelijk, die hierboven al aan bod kwamen. Gedurende ruim tien jaar was die journalistiek alomtegenwoordig in Amerikaanse bladen als *The New Yorker*, *New York Magazine*, *Rolling Stone* en *Esquire Magazine* – en niet meer in de kranten zoals daarvoor het geval was. Daarna werd het stil rond literaire journalistiek, tot het eind van de jaren '90 wanneer een nieuwe generatie journalisten opstond. Robert S. Boynton gaf die nieuwe beweging de naam ‘New New Journalism’, in een boek waarin hij interviews met die journalisten verzamelde. Die journalisten brengen volgens Boynton het beste van de twee tradities van Amerikaanse literaire journalistiek. Ze schrijven stukken die “rigorously reported, psychologically astute, socially sophisticated and politically aware” (Boynton 2009) zijn. Tegelijk zetten ze zich ook af van hun voorgangers:

The New Journalism was a truly avant garde movement that expanded journalism’s rhetorical and literary scope by placing the author at the center of the story, channeling a character’s

thoughts, using nonstandard punctuation and exploding traditional narrative forms. That freedom of experiment has had a tremendous influence on many of the New New Journalists. Contrary to the New Journalists, this new generation experiments more with the way one gets the story. [...] Finally, the New New Journalism is the literature of every day. If Wolfe's outlandish scenarios and larger-than-life characters leap from the page, the New New Journalism goes in the opposite direction, drilling down into the bedrock of ordinary experience (ibid.).

In het Nederlandse taalgebied heeft literaire journalistiek niet zo'n rijke geschiedenis. In Nederland dook op het eind van de negentiende eeuw wel Justus van Maurik op. Hij was sigarenfabrikant, "maar bij wijze van hobby was hij vanaf 1885 ook mede-eigenaar en redacteur van het liberale dagblad *De Amsterdammer*" (Hagen, 2002: 86). De hoofdredacteur van dat dagblad wilde meer verslaggeving, een toen nog onderontwikkelde vorm van journalistiek, en daarvoor zorgde Van Maurik, "als semi-professionele 'stadswandelaar'" (ibid.). In die hoedanigheid zag hij "de woningnood, het alcoholisme, de armoede, maar over structurele oplossingen schreef hij niet" (id.: 87). Hagen noemt hem een chroniqueur van zijn tijd, die in zijn "aandacht voor de schijnbaar gewone gebeurtenissen en mensen [is] nagevolgd door een lange rij stadswandelaars, cursiefjesschrijvers en columnisten" (id.: 88). Nederland heeft na Van Maurik altijd columnisten gehad die in de stad hun inspiratie zochten en in hun schrijven een evenwicht zochten tussen literatuur en journalistiek, zoals Herman Heijermans junior, Israël Querido, en recenter Ischa Meijer en Martin Bril.

Na de Tweede Wereldoorlog kwamen daar auteurs bij die korte uitstapjes maakten naar de journalistiek, en omgekeerd. Dat lokte soms hevige reacties uit over de mate waarin journalisten met literaire aspiraties de werkelijkheid naar hun hand mochten zetten. Zo veroorloofde Adriaan Van Dis, van origine journalist, "zich vrijheden die in de pure journalistiek niet toegestaan waren. Schrijver-journalist Gerrit Jan Zwier waarschuwde in dat verband tegen 'travel liars'" (id.: 89). Cees Nooteboom kwam van de andere kant, maar zag geen graten in zijn nauwe band met de journalistiek: "Net zoals García Márquez beschouw ik journalistiek als een vak dat je heel goed moet kunnen. De meeste schrijvers kunnen het niet; ze kunnen geen reisverhaal schrijven en ze kunnen geen interview maken" (Nooteboom

in *ibid.*). Ook Harry Mulisch schreef romans voor hij, op vraag van *Elseviers Weekblad*, onder andere het proces tegen Adolf Eichmann in Jeruzalem ging verslaan. Mulisch observeerde niet alleen in zijn artikels, hij werd ook zelf deel van de gebeurtenissen. De zijstapjes in de journalistiek van gerenommeerde auteurs “zijn typerend voor de rol van veel meer schrijvers-journalisten in de periode van 1945 tot ongeveer 1975. Het was een tijd waarin regelmatig vonken oversloegen van de literaire naar de journalistieke wereld. Zo ontstond geleidelijk een cultureel klimaat waarin de maatschappelijke en politieke vernieuwing rond 1970 haar beslag kon krijgen” (id.: 90).

De literair-journalistieke vonk sloeg toen echter niet over naar Vlaanderen. Veel eerder, aan het begin van de 20^{ste} eeuw kon de Vlaamse schrijver Karel van de Woestijne wel zijn journalistieke ei kwijt – zij het in Nederland. Van de Woestijne was van 1906 tot 1920 correspondent in Brussel voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. De stukken die hij voor het *NRC* schreef waren verschillend in onderwerp en stijl:

men vindt er neutrale en effen verslagen, objectieve berichtgeving, zakelijke opsomming, maar ook – al dan niet in de mond van (fictieve) anderen gelegde – monologen en dialogen, interviews, flash-backs, ontroerende in memoriams, geestelijke portretten en met ironische zin toegevoegde trekjes over hem teleurstellende prominenten in dit land. Er zit nooit dorheid of verveling in, wel vaak een speelse of vrolijke toon of een grote bewogenheid en deernis. (Deprez, 1986: xi)

Het zou na Van de Woestijne nog een vijftigtal jaar duren voor weer een literair journalist op het voorplan trad, Johan Anthierens. Het verhaal van deze masterproef begint met Anthierens en de paar Vlaamse journalisten die in zijn voetsporen aan journalistiek doen, maar zich ook bewust zijn van de hele literair journalistieke traditie in het eigen taalgebied en daarbuiten.

HOOFDSTUK 1: EEN EIGEN STEM. EEN EIGEN TOON

1. Inleiding

Het eerste kenmerk dat Ceelen en Van Bergeijk (2007), en met hen Kramer (1995), aan literair journalisten toekennen, is dat die journalisten naar een eigen stem en eigen toon streven. De mate waarin en de manier waarop die stem en toon verschillen van de gewone kranten- en tijdschriftenjournalistiek, wordt in dit hoofdstuk ingeleid en in de volgende hoofdstukken verder onderzocht. Daarnaast bekijk ik ook de verschillende beweegredenen van journalisten om de overstap te zetten naar literaire journalistiek. En tot slot komen de verschillende genres aan bod die literair journalistiek kunnen zijn. Vaak wordt aangenomen dat literaire journalistiek een geëvolueerde vorm is van de reportage, maar ook in andere genres kan een journalist zich literair uitleven.

2. Verschillen met de gewone journalistiek

De naam 'literaire journalistiek' verraadt al het grootste verschilpunt: het gaat hier om journalistiek met een literaire inslag – al is dat wat kort door de bocht. Het belang van de literaire vorm (hoofdstuk 4) kan moeilijk overschat worden. Het is ook die literaire vorm die van literaire journalistiek een rijker genre maakt. Volgens de literaire journalisten helpen literaire technieken hen om dichterbij de geschakeerde werkelijkheid te raken.

Literaire journalistiek houdt zich ook, voornamelijk, bezig met andere onderwerpen dan de traditionele journalistiek. Het harde nieuws (hoofdstuk 3) zal zelden in de vorm van een literair journalistiek stuk verschijnen, omdat literair journalisten de ambitie hebben dieper te graven dan de waan van de dag. Verbeken gebruikt het beeld van de top van de ijsberg, die door literair journalisten doorgaans ongemoeid wordt gelaten: “de media richten zich heel erg op dat vierde dat boven water zit, maar rond de drie vierden die onder de waterspiegel zitten en dat ene vierde dragen en voeden, wordt in de journalistiek heel weinig gedaan. Men is daar niet echt in geïnteresseerd” (64). Rogiers omschrijft het anders

in de inleiding van zijn verzameling 'Buurtpatrouilles'. Onder de feiten en feitjes van de dagelijkse actualiteit ziet hij de gestage stroom van de geschiedenis lopen, die minstens even belangrijk is. "Er zijn feitelijke gebeurtenissen: een bom die ontploft, een verkiezingsuitslag [...] En verder is er vooral geschiedenis. Die komt niet, zoals de feiten, met schokken. Die golft. Het is moeilijk om dat van dag tot dag te registreren. Je kunt er niet vooraf een afspraak voor regelen. Zoek, en je vindt niet" (Rogiers, 2004: 9 – 10). Het is dat soort journalistiek waar literair journalisten zich doorgaans – maar niet exclusief – mee bezig houden. Een gevolg daarvan is dat literaire journalistiek geen primeurjournalistiek is, "je wordt niet geciteerd de dag erop" (59).

Uit het citaat van Rogiers hierboven zou kunnen blijken dat hij en zijn collega's neerkijken op 'feiten' en 'feitelijke gebeurtenissen'. Dat is echter geenszins het geval. Een literair journalist moet in de eerste plaats "ook een goeie journalist zijn, zodat je net die feiten kan beheersen. Want dat is ook zo'n gedachte die er heerst, en zeker in Vlaanderen, omdat die vorm van journalistiek er niet zo bekend is" (61). De stukjes die Rogiers destijds voor 'Buurtpatrouille' van *De Morgen* schreef staan bol van de feiten die hij uit allerlei statistieken haalde. Die statistieken, samen met de lange gesprekken die hij voor die reeks met de gewone Vlaming voerde, zorgden ervoor dat hij "nergens [meer leerde] over Vlaanderen dan op plaatsen waar 'niets' gebeurde. Honderden krantenstukjes daarover geschreven, zonder nieuws. Golfjes" (Rogiers, 2004: 10). Hetzelfde geldt ook voor andere literair journalisten. Een voor een vinden ze een uitgebreide feitenkennis over hun onderwerp van enorm belang. Verbeken zegt het zo: "het verschil met andere journalistiek zit vooral in de intensiteit waarmee je je werk doet" (64). Dan heeft hij het niet alleen over de voorbereiding, maar ook over, bijvoorbeeld, de manier waarop zo'n journalist observeert of de tekst uitschrijft. Zo'n intense inleving vraagt van de journalist een oog voor sprekende details. Voor Hertoghs is dat essentieel: "Oog voor detail is ongelooflijk belangrijk. Je ontwikkelt – zeker tijdens een lange reportage – bijna een extra zintuig" (76). In hun pogingen om "een werkelijkheid te onthullen die verborgen lag achter de puur visueel-objectieve werkelijkheid" (Wijfjes, 2004: 348), hadden alle literair journalisten – ook die van

eind 19^{de} eeuw al – “een speciaal oog voor details die blijkbaar niemand als ‘belangrijk’ definieerde, maar die zij opbliezen tot het centrum van hun reportages. Vooral de uiterlijke kenmerken en karaktereigenschappen van een persoon genoten hun voorkeur, omdat ze probeerden te schrijven ‘door de ogen van’ de mensen die het nieuws of de werkelijkheid beleefden” (ibid.). Journalisten die literair journalistieke teksten willen schrijven moeten daarom ook “heel hard geïnteresseerd zijn in wat er in mensen omgaat, [in plaats van] zich te profileren op nieuws, primeurs en dergelijke” (59). Meer daarover in het tweede hoofdstuk.

Ook in het uitschrijven van de tekst uit zich de intensiteit waarover Verbeken het had. Elke journalistieke tekst moet uiteraard correct zijn, maar dat geldt nog meer voor literaire journalistiek. “Bij het schrijven zelf moet je correctheid nastreven. Dat is nogal logisch. Maar je moet goed beseffen dat correctheid meer is dan puur de feitelijke juistheid. Het moet ook correct zijn van toon, van context, van setting... En dat is niet zo vanzelfsprekend. [...] Mensen zeggen vaak dat de feiten die in de krant staan wel kloppen, maar ze merken dan op dat het in een andere context was, of een andere teneur had” (72). Om de juiste context en de gepaste teneur te achterhalen, is uitgebreide inleving in het onderwerp dus broodnodig. Journalisten kunnen zich, als gevolg van die uitgebreide inleving, zichzelf als personage opvoeren in het stuk. Sommige journalisten doen dat omdat ze zo eerlijker kunnen zijn tegenover hun lezers.

VOORBEELD: JOHAN ANTHIERENS’ KAPELLEKENSBAAN

Johan Anthierens was een journalist die vanaf eind jaren 60 Vlaanderen regelmatig schokte met zijn optredens op radio en later ook tv, maar ook met zijn “pamflettische columns en essays” (Van Gelder, 2000). Hij zag zichzelf “niet als objectief en dienstbaar verslaggever, maar als een bloemrijk kroniekschrijver” (ibid.). Toch schreef hij ook heel wat teksten die dichter aanliggen bij de journalistiek van het ‘objectief en dienstbaar verslaan’. Dichter, want zijn eigen stem is nog altijd onmiskenbaar aanwezig in die stukken. De reeks die hij in mei '91 voor *De Morgen* maakte, over Vlaamse bedevaartsoorden, is een voorbeeld

voor Anthierens veeleer journalistieke werk. Die reeks heette ‘De Kapellekensbaan’ (de titel alleen al wijst op een link naar de literatuur) en verscheen de eerste drie weekends van mei, traditioneel in Vlaanderen de Maria- en bedevaartsmaand, in de krant. Een vierde en laatste aflevering zou in het tweede weekend van juni volgen.

Voor het tweede stuk in die reeks ging hij op bezoek in Oostakker, waar “het op Scherpenheuvel na bekendste Vlaamse bedevaartsoord ligt” (Anthierens, 2005: 463). Daar praatte hij met een bedevaarder, een man die de oude muurschilderingen restaureert, en ziet hij hoe “een hoogbejaarde meneer [...] languit ten val” (id. 464-465) komt. De geschiedenis van het bedevaartsoord komt natuurlijk ook aan bod. Uiteindelijk verschilt de inhoud niet veel van wat een andere journalist van het onderwerp zou maken. Het grootste verschil met de gewone journalistiek zit in de stijl waarin Anthierens schrijft. Zo vindt hij neologismen uit (“Druilregen, bij vlagen aanzwellend tot **pijpensteelformaat**”, id.: 463 – mijn klemtoon, bg) en maakt hij gebruik van heel beeldende taal. Daarvan is het vorige citaat getuige, maar ook “Zij wil de verveling verschalken” (ibid.). Wat vooral opvalt is het gebrek aan journalistieke afstand doorheen heel het stuk. Anthierens laat weliswaar nergens blijken wat hij denkt van de mirakels, maar met een ironische knipoog stelt hij vast “dat na die ene krachttoer [in 1867] de Maagd van Oostakker al meer dan honderd jaar mirakelinspiratie mist” (id.: 463). Dezelfde knipoog na het verhaal van de man die hij aan de grot sprak. Hij had, voor zijn hartoperatie, Maria beloofd dat hij elke meidag een kaars zou komen opsteken als de operatie goed zou aflopen: “Man en maagd zijn van de deal beter geworden” (ibid.), met een alliteratie er bovenop. Hoewel het een tekst met een duidelijk journalistieke inslag is, neigen een paar fragmenten wel naar fictie. De passage bijvoorbeeld waarin de eigenares van het domein vraagt een kapel op te trekken, om een antwoord te kunnen bieden op de grote belangstelling. “De behoefte aan een kapel [ontstaat], maar monseigneur Bracq, bisschop van Gent, zegt: ‘Een kapel? Mevrouw, mag het een basiliek wezen?’ Het mag” (id.: 464). Het is onwaarschijnlijk dat Bracq dat op die manier vroeg, maar zo past het beter bij de ironische toon van de rest van het artikel.

Meer dan de andere journalisten die ik hieronder zal bespreken, helt Anthierens over naar de fictie. Hij verzint niets – de inhoud is zo goed als volledig te checken –, maar de stijl die hij gebruikt om zijn verhaal te vertellen, zou zo uit een roman kunnen komen. Hetzelfde valt op te merken over de ironische toon die door het hele artikel sluimert. Die toon is normaliter ongepast in een journalistieke tekst waarin de (droge) feiten zouden moeten primeren. Andere literair journalisten bewandelen dezelfde weg als Anthierens, maar haken eerder af. Hieronder zal blijken dat het merendeel van hen er niet aan zou denken om een quote op te nemen waarbij ze zelf niet aanwezig waren.

3. LITERAIRE JOURNALISTIEK IN REPORTAGE EN ANDERE GENRES

Het meest gebruikte genre om literaire journalistiek vorm te geven, is de reportage. Een blik in *Basisboek Journalistiek* (2007) leert dat een reportage “het journalistiek verslag [is] van een oor-, oog- en reukgetuige over een duidelijk omschreven en afgebakend onderwerp. Het onderwerp wordt van verschillende kanten belicht en er wordt gebruikgemaakt van verschillende journalistieke technieken (interview, nieuwsgaring, waarneming, research)” (Kussendrager, Van der Lugt, 2007: 304). De definitie die Kussendrager en Van der Lugt geven is ook van toepassing op een groot aandeel van de literaire journalistiek. Uit het vervolg van het hoofdstuk over de reportage (en het verwante achtergrondverhaal) blijkt dat reportagemakers en literair journalisten dezelfde technieken moeten beheersen, willen ze een goed stuk schrijven. Kussendrager en Van der Lugt hechten, onder meer, belang aan een originele – maar daarom geen actuele – invalshoek voor het onderwerp, een grondige voorbereiding, aandacht voor sprekende details en een “een stomp in de maag” (id.: 313) aan het begin, en “een krul in de staart” (ibid.) op het einde.

Toch zijn het natuurlijk geen twee identieke genres. Met literaire journalistiek is iets meer aan de hand. Voor Verbeken is dit soort van journalistiek “een zeer rijk genre. Die non-fictie [is] een zeer rijke manier om het leven zoals het is in zijn nuances weer te geven (64). In andere woorden: literair journalisten graven, onder andere aan de hand van technieken die ze ook kennen uit de reportage, dieper in de onderwerpen die ze willen bespreken, en

krijgen zo een beeld dat genuanceerder is. Hoewel ze hun stuk met, grotendeels, dezelfde elementen opbouwen als gewone reportagemakers, komen ze toch tot een ander resultaat. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat literair journalisten die technieken in een ander genre gaan toepassen, zoals columns, recensies of groots opgezette portretinterviews (zie ‘Casus: Filip Rogiers’ portretinterview’). Voor Rogiers is het niet “het onderwerp of de focus” (72) die bepaalt of een tekst literair journalistiek is, maar wel de werkwijze. “De research methoden, de observatie- en de schrijftechnieken dragen elk op hun manier, en meestal in combinatie, bij aan het literaire karakter van een journalistieke, dat wil zeggen op feiten gebaseerde, tekst. Eerder dan om een genre, gaat het hier om een manier van doen, om een manier van kijken en een manier van schrijven” (Van Exter, Pauw, 1994: 12).

Literaire journalistiek als ‘een manier van doen, een manier van kijken en een manier van schrijven’ is een eerder vage omschrijving, en daarom was dat een van de centrale vragen aan de vier geïnterviewde journalisten. Luyten begrijpt onder die definitie een grote aandacht voor verhalen. “Je kijkt gewoon in de vorm van een verhaal, maar ik kan dat moeilijk uitleggen. [...] Je kijkt misschien veel nieuwsgieriger, en je kijkt ook altijd in de vorm van een sterke reportage of verhaalelementen” (58). Ze voegt er nog aan toe dat die verhalen overal te vinden zijn: “Heel vaak liggen die verhalen gewoon om de hoek. Een oudere collega zei me aan het begin van mijn carrière dat, wie op het eind van zijn straat geen verhaal vindt, dat ook niet aan de andere kant van de wereld kan vinden” (59). Hertoghs ziet het verschil vooral in de onderwerpenkeuze. Hij probeert in zijn werk ook aandacht te hebben voor ieders leefwereld, en zich niet al te veel te concentreren op wat hij ‘stadszonderwerpen’ noemt. Daarmee bedoelt hij de thema’s die doorgaans de media domineren, zoals asielzoekers, Brussel-Halle-Vilvoorde en criminaliteit. Die krijgen volgens hem nog te veel aandacht, en met zijn journalistiek probeert hij het evenwicht tussen onderwerpen uit ieders leefwereld en de stadszonderwerpen herstellen. Voor Verbeken bestaat die andere manier uit een veel intensere beleving van de belangrijkste journalistieke kwaliteiten. Die zijn, volgens hem, “nieuwsgierigheid en aandacht. En die twee heb je, bij uitstek in dat genre, nodig. Je antennes moeten voortduren uitstaan om interessante dingen

te capteren: een gesprek op café, of de manier waarop iemand vertelt over iemand anders. Je moet altijd heel gefocust zijn. En in die zin is het iets waarmee je wakker wordt en mee gaat slapen” (67). Ook Rogiers deelt het werk aan een literair journalistiek op in twee taken. Ten eerste is er “het verzamelen van gegevens [...]. Wat het eerste betreft, is het belangrijkste heel goed observeren” (72). Bij het tweede deel van het werk, het uitschrijven, “moet je correctheid nastreven” (72). Dat laatste kwam al uitgebreider aan bod in paragraaf 1.2, het eerste wordt verder besproken in het volgende hoofdstuk.

CASUS: FILIP ROGIERS’ PORTRETINTERVIEW

De portretinterviews die Rogiers af en toe maakt voor *De Morgen* tonen aan dat niet alle literair journalistieke verhalen gebaseerd zijn op een reportage. De technieken van zijn ‘Buurtpatrouilles’, kun je ook “perfect [...] gebruiken in berichten over politiek. In de politiek doe ik niets liever dan grote portretinterviews maken, waarbij je niet gewoon gaat zitten en een interview afneemt, maar ook de man of vrouw in kwestie een paar dagen volgt – ook op onbewaakte momenten, als ze in hun thuisbasis een mosselsouper bezoeken bijvoorbeeld” (Rogiers, 2). In de weken voor de regionale verkiezingen van 2009 publiceerde *De Morgen* elk weekend zo’n portretinterview, telkens over een ander kopstuk. Voor de krant van 6 juni, de dag voor de verkiezingen, maakte Filip Rogiers een portretinterview over uittredend minister-president Kris Peeters.

Dat portretinterview begint met een opvallende quote uit het gesprek met Peeters, zoals ook veel andere interviews beginnen: “Jarenlang keek Kris Peeters (47) met verbazing naar de Wetstraat. ‘Je wilt iets, je gaat ervoor en je haalt je slag thuis. Zo werkte ik vroeger. In zo’n omgeving voel ik mij vrij. Dat zag ik allemaal niet in de politiek.’ Vijf jaar macht heeft daar niets aan veranderd” (Rogiers 2009: 74). In de tekst schotelt Rogiers de lezer verschillende voorbeelden voor van Peeters’ typische aanpak. Voor hij daartoe overgaat, schetst hij wat er gebeurde na de tweede opwaartse knik³ in de politieke carrière van de

³ De eerste knik was de vraag van Letermé, in 2004, om in zijn regering te zetelen. Daarop volgde, vier jaar later, de breuk van het kartel CD&V/N-VA waarin Peeters een cruciale rol speelde.

minister-president, en meteen daarna legt hij uit wat de oorzaken waren van die tweede knik. Doorheen de hele tekst maakt Rogiers sprongen in de tijd: van zijn studententijd (“Komende van het landelijke Ruisbroek proefde hij in Antwerpen de vrijheid”, *ibid.*) over de kindertijd (“Ik was van thuis uit wel geëngageerd. Ik diende op het bal van het Goede Hart en dergelijke, ik was bij de Chiro”, *id.*: 75) naar “een missie in Zuid-Afrika, in het kielzog van Theo Kelchtermans” (*ibid.*).

Op die manier kan een journalist de beperkingen van het traditionele politieke interview overstijgen, waarover ook Verbeken zijn ongenoegen uitte. “Het klassieke interview met één iemand” (65) slaagt er niet in om de werkelijkheid in al zijn facetten weer te geven. “De realiteit is bijna altijd veel glibberiger en dubbelzinniger dan je kunt weergeven” (*ibid.*) in zo’n interview. Om het glibberige en dubbelzinnige van de realiteit te kunnen vangen, zijn heel veel gesprekken nodig: met het hoofdpersonage, maar ook met allerlei randpersonages. Dat kan *off the record*⁴ zijn, maar Rogiers heeft ook een heleboel bronnen achter de hand die met naam en toenaam⁵ in de krant verschijnen. Behalve dat, is ook een gedegen research van groot belang. Zo kan een journalist op het spoor komen van details die op het eerste zicht onbelangrijk zijn, maar geplaatst in een ruimere context meer zeggen over die persoon. Zoals bijvoorbeeld de volgende passage uit ‘De middelste man van het land’: “Gewone jongen, redelijk briljant, maar niet geniaal, guitig, niet kwaadaardig. Houdt de handen altijd aan het stuur, behalve als hij fietst. Een politieagent heeft hem, net minister, eens betrap op en berispt voor dergelijk roekeloos rijgedrag in de dorpskom. Zwaardere rebels gedrag onbekend” (*ibid.*). Uit dit citaat blijkt ook dat de stijl en de toon van dit stuk verschilt van de politieke stukken die in de dagkrant verschijnen. De korte zinnen, soms zelfs zonder werkwoord, kleuren het stuk en zorgen voor verlichting tussen de zwaardere, politieke alinea’s. Ook het beeldend taalgebruik speelt in een rol in die verlichting: “als hij al eens op blauw of groen schiet, is het met een speelgoedgeweertje” (*ibid.*). Daarnaast neemt Rogiers al eens een uitdrukking uit een vreemde taal op – maar

⁴ “een collega-minister” (*ibid.*), “een top-CD&V’er” (*ibid.*)

⁵ “CD&V-ondervoorzitter Wouter Beke” (*ibid.*), “Peter Poulussen, in die dagen de rechterhand van Leterme” (*ibid.*), “ACV-voorzitter Luc Cortebeek” (*id.*: 75), en natuurlijk Kris Peeters zelf.

weer met mate. Kussendrager en Van der Lugt (2007) raden aan in reportages “woorden en uitdrukkingen uit vreemde talen (vrijwel) altijd” (321) te vertalen, want “overschat de vreemdetalenkennis van je lezer niet” (ibid.). In Peeters’ geval kunnen die uitdrukkingen⁶ terugverwijzen naar zijn voorliefde voor Engelse humor, die eerder in het artikel al kort vermeld werd. De hierboven geciteerde fragmenten dragen ook bij tot de – op die plaatsen – ironische toon van het artikel. Het blijft echter beperkt tot enkel die fragmenten. De ironische toon is nergens dominant, zoals wel het geval was in Anthierens’ ‘De Kapellekensbaan’. Voor Rogiers blijft de journalistieke afstand primeren.

4. De ‘overstap’ naar literaire journalistiek

Het merendeel van de journalisten begint zijn of haar carrière niet als literair journalist, maar evolueert langzaam in die richting. Voor die evolutie zijn er een aantal redenen. De journalisten die ik interviewde brachten elk een aantal verklaringen naar voor. Het is echter nooit één bepaalde reden die hen naar literaire journalistieke doet opschuiven, “er zijn altijd meerdere redenen” (64). Misschien wel de belangrijkste reden is het gevoel niet genoeg te kunnen doen met de bestaande journalistieke tools. Dat gold vooral voor Verbeke en Rogiers.

Ik begon ook – zeker de laatste jaren – het arsenaal aan instrumenten die je als journalist hebt, veel te pover te vinden om over de werkelijkheid te schrijven. Een echt journalistiek stuk, zoals we dat elke dag in de krant kunnen lezen, laat eigenlijk geen ambiguïteit toe. Een journalist moet zeggen hoe het is: daar in die wijk zit het zo. Mijn ervaring – zeker bij die reportages voor *De Standaard Magazine*, en meer nog bij *Humo* – vertelde me echter dat de realiteit heel moeilijk te vatten is in een paar opinies die je daarover ten beste geeft.” (64-65)

Bij Rogiers hoorde ik een soortgelijke ergernis.

Bij mij is de hang naar het meer literaire voortgekomen uit een frustratie over de beperkingen van de journalistieke tools. Nieuws is vaak geen nieuws. Als je op een moment dat het ‘brandt’ ergens afstapt, dan verhult het nieuws meer dan dat het onthult. Dat zie je heel goed in *Bowling for Columbine*, van Michael Moore. In die film laat hij zien hoe alle nieuwsploegen neerstrijken op die paar vierkante meter voor die school, terwijl je eigenlijk niets te weten

⁶ “meester in the art of restraint” (ibid.), en “the art of telling people to go to hell in such a way that they look forward to the trip” (ibid.)

komt op dat moment zelf – behalve de gebeurtenissen. En dan gaat het over feiten, de juistheid van journalistiek: zijn er vier kogels afgevuurd, dan schrijf je dat ook. Maar wat weet je daarmee over de samenleving, wat weet je daarmee over de hele menselijke en maatschappelijke context waarin dat drama zich heeft afgespeeld? (71)

Ook de Nederlandse journalist Luyendijk zat verveeld met de beperkingen die “de traditionele journalistieke methoden” (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 181) hem oplegden:

Zolang je niet de werkelijkheid gebruikt om over jezelf te vertellen, maar jezelf gebruikt om over de werkelijkheid te vertellen, zie ik geen probleem. Ik denk dat je met traditionele journalistieke methoden als hoor en wederhoor, de auteur uit het verhaal weglaten enzovoort, niet het hele verhaal kunt vertellen. Een groot deel van de werkelijkheid laat zich gewoon niet vangen met die methodes. Je bereikt soms bij de lezer veel meer als je uit de vertelkunst put. (id.: 181 – 182)

Vroegere generaties journalisten voelden zich ook al gefrustreerd door het ‘format’ waarin ze gedwongen werden te werken. Dat was het geval voor onder meer het New Journalism van de jaren 60, zoals ook Wijfjes (2004) opmerkt:

De voedingsbodem voor *new journalism* was onvrede met de beperkte journalistieke stijlmiddelen om de complexe werkelijkheid te vatten in woorden. In de ogen van de nieuwe journalisten was de objectieve journalistiek met haar rigide scheiding van feiten en meningen, haar rationele afstandelijkheid en haar onpartijdigheid een illusie. Ja, het was zelfs een mystificatie, een openlijke misleiding [...] Ze brachten de samenleving opnieuw in kaart, maar dit keer vanuit het perspectief van ‘gewone’ mensen of van mensen die hun eigen ‘subcultuur’ binnen de overheersende cultuur probeerden te scheppen. (Wijfjes, 2004: 349)

Wijfjes noemt, behalve de onvrede over de beperkingen van de journalistiek, ook de illusie van een “rigide scheiding van feiten en meningen” (ibid.) als een niet onbelangrijke reden voor de geleidelijke overgang naar literaire journalistiek. Rob Meines, oud-redacteur van het *NRC Handelsblad*, maakte dezelfde analyse. De journalistiek is aan vernieuwing toe, omdat de scheiding niet meer functioneert. De oplossing ziet hij echter niet in het gebruik van literaire technieken, wel in het gebruik van collage-artikelen “met elementen van nieuws, van interpretatie, van analyse, van beschouwing, compleet met reportage aspecten, sfeertekening en portret bestanddelen. Op die manier ontstaan momentopnamen van een stukje werkelijkheid die de lezer inzicht geven in een bepaalde gebeurtenis” (Meines in Van Exter, Pauw, 1994: 13). Dat die scheiding moeilijk vol te houden is, is voor zowel Luyten als

Verbeken een van de redenen om een meer literaire weg in te slaan. Luyten merkt in dat verband op dat “zeker in reportages [...] die scheiding niet vol te houden [is]. Je eigen achtergrond en visie wordt ook gevormd tijdens het maken van de reportage, en zo is het voortdurend een commentaar hebben op. En die commentaar kan zowel impliciet als expliciet in je tekst zitten” (57).

Een laatste reden die voor Verbeken en Luyten meespeelde, was dat ze uitgekeken waren op de dagelijkse of wekelijkse routine van het werk op de redactie. Volgens Verbeken worstelden wel meer journalisten (vooral in Nederland dan) daar ook mee: “Je ziet ook dat heel die hype – want dat is het geworden – van die literaire non-fictie volledig vertegenwoordigd wordt door journalisten die op een gegeven moment uitgekeken waren op het dagelijkse werk bij de krant of het tijdschrift. Al die schrijvers, kijk maar in het boek van Ceelen en Van Bergeijk, *Meer dan de feiten*. En dat is ook mijn verhaal” (64). Luyten ervoer hetzelfde gevoel van onvrijheid door “de hiërarchische structuur binnen een krant” (58). De vele chefs op een redactie houden hun journalisten nog te vaak binnen, want “het vraagt natuurlijk heel wat vertrouwen in je journalisten om hen die artikels te laten schrijven” (ibid.).

Hertoghs, tot slot, had andere beweegredenen. Al van in het begin van zijn carrière schreef hij artikels over onderwerpen die afwijken van de ‘stadsonderwerpen’ waarover de meeste journalisten schrijven. Hij herinnert zich onder andere een reeks over caissières uit de jaren 80. Voor die reeks ging hij praten met een paar van hen, om achteraf die gesprekken gewoon uit te tikken – zij het met een meer reportageachtige inleiding, waarin hij zich uitleefde om de couleur locale te proberen vatten. Gaandeweg schoof zijn stijl en werkwijze op naar de literaire journalistiek, maar de onderwerpen waarover hij schreef en schrijft, lopen al veel langer gelijk met literaire journalistiek.

Waarom hij altijd al over zulke onderwerpen schrijft, is Hertoghs zelf niet helemaal duidelijk. Hij ziet zelf een paar mogelijke verklaringen, waarvan er één hierboven al besproken werd. “De steedse wereld van de meeste journalisten, en de daaruit volgende grote interesse voor typisch stedelijke onderwerpen als asiel, drugs, binnenlandse politiek,

BHV...” (74) zegt Hertoghs niet zoveel. Hij verkent liever het grote ‘terra incognita’ – meestal op het platteland, maar niet alleen daar – dat zoveel journalisten ongemoeid laten. “Daar valt nog zoveel op te graven. Hertoghs begrijpt niet dat zoveel journalisten hun tanden stuk bijten op telkens weer dezelfde onderwerpen, terwijl er nog zoveel terrein braak ligt” (ibid.). “Misschien”, denkt Hertoghs ook, “is de interesse voor gewone mensen ook [...] een vlucht, weg van al de BV-journalistiek” (76). Een andere hypothese die hij zelf opwerpt, is dat hij vreest dat zijn inzicht in die ‘stadsonderwerpen’ niet volstaat om erover te schrijven: ze zijn te groot en te omvattend.

HOOFDSTUK 2: UITGEBREIDE INLEVING

1. Inleiding

Iedereen die, al is het maar af en toe, een krant of tijdschrift leest, verwacht dat alles wat hij of zij in die krant of dat tijdschrift leest feitelijk juist is. Dat geldt voor alle vormen van journalistiek, en zeker voor literaire journalistiek. Om zeker te zijn van een correcte tekst, leest en leeft een journalist zich in in het onderwerp waarover hij moet schrijven. Het spreekt voor zich dat de inleving en de research voor een eenkolommertje veel minder intens is dan die voor een lange reportage, het uitgelezen genre voor een literair journalistieke tekst. Voor een journalist op reportage of interview gaat, heeft hij al de nodige achtergrondinformatie opgeslagen, want “helemaal onvoorbereid – uitzonderingen daargelaten – gaat de journalist [...] niet te werk” (Kussendrager, Van der Lugt, 2007: 311). Dat geldt misschien nog meer voor een literair journalistieke tekst. Want in tegenstelling tot wat men zou kunnen verwachten van zo’n tekst, kan het belang van de feiten moeilijk overschat worden. Het is onder andere die grondige research die met zich meebrengt dat literaire journalistiek een zeer arbeidsintensief genre is. Na de reportage of het interview volgt het uitschrijven. Ook daarbij is het van onschatbaar belang alle quotes, indrukken en informatie correct weer te geven, zoals ook Rogiers al aanstipte moeten journalisten goed beseffen dat correctheid meer is dan “puur de feitelijke juistheid” (72). Dit hoofdstuk focust echter op de voorbereiding, en niet zozeer op het uitschrijven.

Behalve feitenkennis is voor deze stijl van journalistiek ook een goede observatie van het onderwerp van enorm belang. Samen met de feitenkennis zijn het de uitstekend neergeschreven observaties die een literair journalistieke tekst vormgeven. Boynton gaat in *The New New Journalism* zelfs zo ver om, met de woorden van New Journalism pionier Gay Talese, in plaats van observatie te spreken van ‘the fine art of hanging out’. Die aanpak brengt echter ook risico’s met zich mee. Zo bestaat het gevaar dat een kant van het verhaal te fel belicht wordt – omdat de reporter zich in die kant van het verhaal inleeft –, met als gevolg dat de andere kant van het verhaal minder kans krijgt om zijn verhaal te doen. Die

tweede, veelal onderbelichte, kant is vaak de kant van de politiek of het beleid omdat literair journalisten door hun onderwerpkeuze en invalshoek sneller de kant van het volk kiezen.

2. The fine art of hanging out

Details die niemand zou opmerken, maar tegelijk veel vertellen over een bepaald onderwerp, kruiden een literair journalistieke tekst. Voor een journalist die observaties kan opnemen in zijn tekst, is het nodig lange tijd met zijn onderwerp te spenderen. Een schoolvoorbeeld daarvan is ‘Frank Sinatra has a cold’ van Gay Talese, dat de redacteurs van *Esquire* in 2003 verkozen tot het beste verhaal dat het blad in zeventig jaar tijd ooit publiceerde. De oorspronkelijke bedoeling van dat stuk was dat Talese aan de hand van een interview met Sinatra een ‘profiel’ zou schrijven van de crooner. Sinatra weigerde echter dat interview toe te staan, en Talese moest zijn toevlucht zoeken tot observaties van Sinatra’s gedrag, hoe dat gedrag zijn omgeving beïnvloedde, en gesprekken met mensen uit zijn entourage. Drie maanden lang volgde hij Sinatra overal waar hij ging, zodat hij op het eind toch een genuanceerd beeld kon ophangen van de toen net geen vijftigjarige zanger. Dat schreef de journalist ook in een brief aan Harold Hayes, een van de redacteurs van *Esquire*: “I may not get the piece we’d hoped for – the real Frank Sinatra but perhaps, by not getting it – and by getting rejected constantly and by seeing his flunkies protecting his flanks – we will be getting close to the truth about the man.” (Talese in DiGiacomo, 2007). Dat de journalist is geslaagd om dicht bij de waarheid over de man te komen, bewijst het slot. Aan de hand van een op het eerste zicht nietszeggende anekdote, kan hij onrechtstreeks – zonder zelf voor duiding te zorgen bij de anekdote – “Sinatra’s unquenchable thirst to remain relevant” (DiGiacomo, 2007) aantonen:

Frank Sinatra stopped his car. The light was red. Pedestrians passed quickly across his windshield but, as usual, one did not. It was a girl in her twenties. She remained at the curb staring at him. Through the corner of his left eye he could see her, and he knew, because it happens almost every day, that she was thinking, It looks like him, but is it? Just before the light turned green, Sinatra turned toward her, looked directly into her eyes waiting for the reaction he knew would come. It came and he smiled. She smiled and he was gone. (Talese, 2009)

Deze techniek – bijna een aparte vorm van journalistiek – is Talese ‘the fine art of hanging out’ gaan noemen. In Boynton (2005) zegt hij dat “my reporting is less about talking to people than what I’ve called ‘the fine art of hanging out’”. Net daarvoor zei hij over het Sinatraportret dat “I got more from watching him, and the reaction of others to him, than I would have had we talked.” Veel tijd besteden met het onderwerp stelt een journalist in staat om dat onderwerp beter te begrijpen, en genuanceerder over te brengen naar de lezer.

Voor veel literair journalisten vandaag de dag is het nog steeds belangrijk om lange periodes van tijd door te brengen met hun onderwerp, om zo dat onderwerp beter te begrijpen of zelfs dat onderwerp te worden: “the signature method of immersion reporting – long stretches of time spent with the subject, or doing what the subject does in order to understand it better; in a sense becoming the subject” (Reynolds, 2007: 62). John Vaillant, een Amerikaanse literair journalist, vindt het belangrijk om te achterhalen wat mensen motiveert om de dingen te doen die ze doen. Om dat te weten te komen moet je echter hun vertrouwen winnen, en dat vraagt doorgaans meer tijd dan één of twee lange interviews (id.: 63).

Veel Vlaamse literair journalisten beoefenen ook die ‘schone kunst’. Verbeken heeft het in dat verband over *Hotel Fabiola* (2001) van Rudi Rotthier, een boek dat voor Verbeken een eye opener was vanwege “die meerstemmigheid en ambiguïteit”, en “de nuance die in dat boek zat” (64). Van augustus tot december 2000 verbleef Rotthier in een Borgerhouts hotel, van waaruit hij beschrijft wat er leeft in dat Antwerpse district – en dat deed hij met een stem die nieuw was in de Vlaamse media:

In de media sprak men tot dan vooral over, toen nog, Vlaams Blok-stemmers als racisten en fascistten. Dat boek liet echter zien dat het electoraat van het Vlaams Belang vooral bestond uit volkmensen die de enorme veranderingen in hun wijk niet konden verwerken. [...] Hij registreerde de wanhoop bij een groot deel van dat electoraat. De nuance die in dat boek zat, vond ik een weldaad in vergelijking met de ‘hetzerige’ manier waarop toen over dat soort onderwerpen gesproken werd. (ibid.)

Ook de Vlaamse Lieve Joris beheerst the fine art of hanging out. Ze werkte tijdens de jaren ‘80 bij de *Haagse Post*, maar verwierf pas nadien ook in Vlaanderen bescheiden bekendheid met haar vier Congoboeken (*Terug naar Congo*, 1987, *Dans van de luipaard*, 2001, *Het uur van de rebellen*, 2006 en *De hoogvlaktes* uit 2008). Zelf gebruikt ze niet de term van Talese; ze verkiest ‘rondlummelen’. “Ze brengt niet zomaar een paar weken, maar maanden, of zelfs jaren door met haar onderwerpen” (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 156).

Rogiers is dezelfde mening toegedaan: observeren – en vooral de duur van die observatie – is van onschatbaar belang voor zijn werk. Als krantenjournalist kan hij het zich echter niet permitteren om jaren bezig te zijn met één onderwerp. Per week schreef hij drie stukjes, elke keer weer over een ander dorp of stad. Zijn reis bracht hem in provinciestedjes als Eeklo, Roeselare, Kruishoutem en Heist-op-den-Berg, maar ook in de drie Wetstraten 16 die Vlaanderen rijk is. Op die manier kon hij het hele Vlaamse maatschappelijke veld overschouwen, maar daarbij was een lange en uitgebreide observatie van groot belang:

niet gewoon ‘hit and run’, maar ergens blijven rondhangen, zijwegjes gebruiken, met mensen aan de praat raken over n’importe quoi. Nieuws is, en dat is ook een van mijn theorie-tjes, 5% van wat een mensenleven uitmaakt. Als er nieuws plaatsvindt, dan is dat 5% van je leven, en de overige 95% is banaal. Maar het is wel die grote rest die je vormt. Om zo dicht mogelijk bij die 95% te raken, is observatie verschrikkelijk belangrijk. De duur is dus belangrijk, maar ook de manier van observeren. Niet te participatief, niet te veel vragen stellen. Laat mensen gewoon praten, en luister gewoon. (72)

Ook Hertoghs is een voorstander van the fine art of hanging out, zij het in een andere context. Hij beoefent die kunst meestal in een landschap (meer daarover in de casus hieronder), maar voor enkele stukken observeerde hij op die manier ook mensen. Zo herinnert hij zich een reeks over containerparken, en een andere reeks over voetballers op leeftijd. Daarvoor ging hij regelmatig langs op de activiteiten en matches van twee ploegen veteranen. Die mensen observeren vindt hij ook fantastisch.

Bij die voetballes was ik op den duur niet meer de journalist, maar de ‘kwibus’ van ‘t stad die interesse had voor hun voetbalploegje. Ik was te veel buitenstaander om ‘one of the guys’ te worden, maar ik kon meegaan met de flow van het onderwerp.

Het is belangrijk daarvoor de tijd te nemen. De uren dat ik op zo’n plaats ben – tussen die veteranen, op het containerpark [...] geef ik mijn ogen letterlijk de kost. Op die manier kan ik een tableau vivant schetsen van die plaats. En dat zijn meestal plaatsen waar ander mensen te snel aan voorbij gaan, zoals het containerpark, maar ook het begrip kassierster. In een stuk kan je dat allemaal tot leven brengen. (76)

Bij het observeren van een landschap gaat Hertoghs op een andere wijze te werk. De manier die hij daar gebruikt, bespreek ik in de casus hieronder.

CASUS: JAN HERTOOGHS’ STILLE OVERWEGEN

Om the fine art of hanging out te duiden, gebruik ik een aflevering uit Hertoghs’ reeks over de stille overwegen. Drie afleveringen lang ging hij op zoek naar stille overwegen⁷ in het Vlaamse landschap, en, vooral, het verhaal achter die stille overwegen. Hertoghs vindt dit zelf de beste reeks die hij in de afgelopen jaren gemaakt heeft – een reden te meer om ze hier te bespreken.

Hertoghs probeert door lange observaties de ‘spirit of place’ die op een bepaalde plek hangt, te vatten. ‘Spirit of place’ is een ander begrip uit het new new journalism. Hij verstaat onder dat begrip “dat je beschrijft hoe een plaats of landschap op je overkomt. Ook het weer vind ik heel belangrijk” (76). Valerie Miner, die een workshop ‘Using Imagination, Memory and Metaphor to Locate the Near and Far’ gaf, legt het begrip als volgt uit: “Such writing calls upon an imaginative interpretation of geographical locale, social context and historical moment. ‘Place’ is a verb as well as a noun. In this workshop we will ‘take place’. We’ll be dealing with dialect, music, the angle of the sun, moisture in the air, cultural tradition, whispers of the spirit” (Miner 2009). Zoals Rogiers, en anders dan Joris, hangt ook Hertoghs geen dagen rond op de plaats van zijn onderwerp, maar dat urenlange rondhangen op een plaats, om door te dringen tot die plek, kan voor een gewone journalist toch

⁷ “Zonder slagboom, zonder bel, zonder licht. Ik heb ze gezocht. Omdat het plaatsen zijn waar nauwelijks iemand komt. Omdat het plaatsen zijn waarvan men amper het bestaan vermoedt” (Hertoghs, 2009a: 30).

ongewoon lijken: “ik bleef soms uren rond die plaatsen hangen. Dan probeer ik volledig in die plek door te dringen, en vraag ik me af wat daar allemaal gebeurd kan zijn, waar dat ene overwoekerd baantje heen loopt. Op een heel kleine ruimte sta ik dus heel lang stil. Ik probeer me dan voor te stellen hoe [...] hoe mensen uit die trein naar buiten keken. Zo’n niemandsland probeer ik op die manier karakter, of een persoonlijkheid, te geven” (76).

Om zo’n niemandsland karakter te geven, moet een journalist al zijn zintuigen gebruiken. Hertoghs begon zijn zoektocht naar de stille overwegen in de zomer van 2008. Enkele maanden later, in oktober, zet hij de tocht verder vanuit Esen, bij Diksmuide.

De kerkklok van Esen slaat halftwee en kraaien wieken weg van de vierkante toren. Zo wordt het herfst, als zwarte vogels zich neerzetten op het kouder wordende land. Maar de zon schijnt nog in de rug, er sjirpt nog een laatste krekkel en uit de greppel naast me rept een konijn zich weg, lang in dekking gebleven maar nu zigzaggend over de rails en zo het aardappelveld in. Die akker is machinaal gerooid en er blijven nog honderden kleine aardappels liggen. Ik moet aan de bijzondere film van Agnès Varda denken, ‘Les glaneurs et la glaneuse’. Zou hier nog een *glaneur*, een sprokkelaar zijn, die de achtergelaten veldvruchten komt rapen? (Hertoghs, 2009b: 148)

Op die momenten kan Hertoghs het gevoel hebben dat zijn “rol als journalist vervaagt. [...] Zo’n plaats kan een soort van magie of poëzie hebben waarin hij graag een uur rondhangt, terwijl hij zinsneden inspreekt op zijn recorder” (75).

In de artikels die uiteindelijk in *Humo* verschenen, mengt Hertoghs deze ‘spirit of place’-stukken met, onder meer, de letterlijke weergave van “een vreemd gesprek” (Hertoghs, 2009b: 144), korte quotes uit interviews met boeren en “een plaatselijke geschiedkundige” (id.: 146), een geschiedenis van de (stille) overweg en krantenknipsels over ontspoorde treinen. Zo blijft de tekst evenwichtig en wordt hij nergens te zwaar – ook omdat goed beschreven situatiedumor een plaats krijgt in Hertoghs’ stukken. Daarvan is onder andere dat vreemde gesprek getuige.

3. Risico’s

Literair journalisten die zich uitgebreid inleven in hun onderwerp, moeten echter opletten voor een aantal gevaren. Een van die gevaren is een verlies van objectiviteit omdat een

reporter bij het kiezen van, bijvoorbeeld, een invalshoek, of gesprekspartners te veel overhelst naar de ene kant van het verhaal. Dat betekent echter niet dat de andere kant van het verhaal genegeerd wordt, maar wel dat een literair journalist er met minder empathie over zal schrijven. Vaak is die andere kant de kant van de politiek of de ambtenarij. Verbeken vindt het logisch dat beleidsmensen in zijn stukken minder aan het woord komen. In zijn geval – hij schreef een boek over de Vlaamse migratie in Wallonië tot en met de jaren 50, en de neergang van de industrie aldaar – wil hij het hebben over de mensen die die evolutie aan den lijve ondervonden én ondervinden.

Als je over een wijk schrijft, gaat het toch om de mensen die daar wonen – en niet over de politici die erover beslissen. Bovendien hebben de mensen die daar wonen geen carrière-agenda. Een politicus moet verkozen worden, en die zal om die reden soms keihard liegen of dingen verbloemen. En de inwoners van die wijken zullen in ieder geval eerlijk, vanuit hun positie, spreken. Natuurlijk is ook dat niet dé objectieve waarheid, maar het is wel de waarheid van mensen die daar wonen. En die waarheid is voor mij oneindig veel meer waard dan het antwoord van een politicus. (67)

Die voorkeur voor de gewone man is volgens Rogiers echter niet inherent aan het genre. Voor hem kan een literair journalistieke tekst evengoed over een machtig politicus gaan, zoals hierboven al duidelijk werd in de casus over Rogiers' portretinterview.

Literair journalisten zijn zich trouwens doorgaans wel bewust van het risico om aan objectiviteit in te boeten, en ze relativiseren die bezorgdheid, omdat absolute objectiviteit “toch niet [bestaat]: dat is een illusie. Hoe dan ook – zelfs al ventileer je geen opinies – zit er al een vorm van opiniëring in de nieuwsselectie” (67). En ook omdat “je niet dichter bij een vorm van objectiviteit kan komen dan in reportagejournalistiek” (ibid.). Luyten is dezelfde mening toegedaan. Zij stelt dat literaire journalistiek en verhalen vertellen twee heel verschillende zaken zijn. In een literair journalistiek stuk

laat je zoveel mogelijk mensen aan het woorden en [kijk] je ook heel erg goed. Ik denk dan ook dat die stukken vaak objectiever zijn dan je zou vermoeden, omdat je zoveel feiten verzamelt. Een van de kerntaken van zo'n journalist is, inderdaad, om zoveel mogelijk concrete feiten te verzamelen. Ik bedoel daarmee dat je iemand zeer concreet beschrijft en niet zegt 'De arme mensen hebben zich verzameld in een café in een verloederde buurt in Luik'. Nee, dat is helemaal fout. Gewoon daar gaan zitten, beschrijven hoe het eruit ziet, waar die mensen op

vakantie zijn gegaan, hoe lang ze al afhankelijk zijn van het OCMW. En dat alles zonder te oordelen!

In zijn feitenverzameling is een dergelijk stuk dus vrij objectief. (3)

In een van zijn eerste literair journalistieke reportages gaat de Nederlandse journalist Geert Mak heel bewust om met dat onderscheid tussen ‘slachtoffers’ aan de ene kant en de ‘machthebbers’ aan de andere kant. In die reportage schrijft hij over de politie die eind ’89 het KNSM-eiland ontruimt op vraag van de gemeente Amsterdam, en de reactie van de “bonte verzameling mensen” (Van Exter, Pauw, 1994: 9). die het eiland tot dan bewoonde. In het begin voert hij die ‘bonte verzameling mensen’ nog op als een soort sprookjesfiguren, “de heersers over een klein koninkrijk, dat omringd wordt door een vijandige wereld” (ibid.), maar tegen het eind van het stuk is duidelijk dat ook zij geen brave zielen zijn, maar echte mensen. Mak slaagt erin om “de grote maatschappelijke afstand tussen de lezer en die drop-outs op het KNSM-eiland” (id.: 11) met dit verhaal te overbruggen.

HOOFDSTUK 3: ALLEDAAGSE ONDERWERPEN

1. Inleiding

Een derde wezenlijk onderdeel van literaire journalistiek is, volgens Kramer, dat journalisten die in die school werken niet naar hard nieuws zoeken, maar dat ze in de plaats daarvan over alledaagse, en daarom ook tijdloze, onderwerpen schrijven. Dat verklaart waarom literair journalistieke teksten sneller een plaats vinden in een krant, en tegelijk is het ook de reden waarom twee van de vier geïnterviewde journalisten de overstap van krant naar weekblad waagden: Pascal Verbeken stapte begin jaren 90 over van *De Gentenaar* naar *De Standaard Magazine* (bij zijn oprichting nog een echt reportagemagazine), om een vijftal jaar later, in 1999, terecht te komen bij *Humo*. En Anna Luyten werkte lange tijd bij *De Standaard*, maar ging dan aan de slag bij *Knack*. De andere twee, Jan Hertoghs en Filip Rogiers, schrijven al hun hele journalistieke carrière bij het zelfde medium, respectievelijk voor een weekblad (*De Zwijger* en *Humo*) en een krant (*De Morgen*, maar daarvoor ook een drietal jaar literair recensent voor *Knack* en *Poëziekrant*). Die vier journalisten hebben dus wel gemeen dat ze zelden over hard nieuws berichten, maar elders hun inspiratie zoeken: niet in de lading persberichten die dagelijks op een redactie aankomt, wel in wat Luyten ‘kijken naar verhalen’ noemt als ze de andere manier van kijken van literaire journalistiek definieert. Journalisten kunnen die verhalen zowel in de Vlaamse provincie (Hertoghs en Rogiers), als in de Waalse industriesteden vinden (Verbeken).

En die verhalen kunnen inderdaad tijdloos zijn, maar tegelijk kunnen ze geënt zijn op hard nieuws zoals Luyten zal aantonen. De enige voorwaarde voor deze verhalen is dat de journalist naar buiten gaat om het verhaal te zoeken. En daar knelt vaak het schoentje in de Vlaamse journalistiek – meer dan in bijvoorbeeld Nederland of de Verenigde Staten. In de kleine afzetmarkt die Vlaanderen is, hebben de kranten zelden de mogelijkheid om journalisten zulke arbeidsintensieve teksten te laten schrijven.

2. Tijdloze journalistiek

Literair journalisten zijn zelf verdeeld over het medium waarin ze hun teksten het liefst zien verschijnen: de krant, een week- of maandblad of een boek. De New Journalists van eind 19^{de} eeuw waren zo goed als allemaal krantenjournalisten, maar de generatie journalisten die een goede 70 jaar later in hun traditie werkte, kwam vooral bij tijdschriften aan de bak. Die nieuwere New Journalists zorgde er zo voor dat die tijdschriften (o.a. *Rolling Stone*, *Esquire*, en *The New Yorker*). Ook de laatste lichting, die Boynton ‘New New Journalism’ doopte, heeft een geschiedenis bij week- en maandbladen. Velen van hen zijn na een paar jaar echter ook uit die routine gestapt, om zich te wijden aan het schrijven van literair journalistieke boeken. In Vlaanderen hebben, behalve Pascal Verbeken, ook nog Lieve Joris, Rudi Rotthier en Chris De Stoop, zich de laatste jaren gewaagd aan zulke journalistiek. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Verbeken, die almaar meer opschuift naar journalistiek in boekvorm⁸, ontevreden is over het aanbod aan literaire journalistiek in *Humo* en *Knack*. Net als de kranten hollen ook zij op een manische manier achter het nieuws aan. “Ja, bij weekbladen is sowieso meer mogelijk. Maar over wie spreken we dan nog? Er is nog *Knack* en *Humo* – twee weekbladen die ook onder druk staan. Voor die bladen is de journalistiek waar ik – en nog een paar anderen – mee bezig ben, geen prioriteit.” Op de krantenjournalistiek was hij al langer uitgekeken: “ik vind dat plezant om dat tien jaar te doen, maar daarna is dat toch onbevredigend” (64). Zijn *Humo*-collega Hertoghs is minder pessimistisch over de literaire journalistiek in de Vlaamse weekbladen. Vreemd genoeg hoorde hij al van *Humo*’s hoofdredacteur, Jörgen Oosterwaal, dat die graag meer literaire journalistiek in zijn blad wil. Wat Hertoghs betreft past die journalistiek wel in de weekendbijlages, “maar in de dagkrant vindt hij het nog wat wringen” (74).

Hun collega’s Rogiers en Luyten zijn een volledig andere mening toegedaan. Vooral die eerste vindt dat literaire journalistiek zeker in een krant moet kunnen, hoewel hij beseft dat het “automatisch eerder in weekbladen [komt]. Ik heb dus meer dan drie jaar bij *Knack*

⁸ In de zomer van 2009 werkte hij een documentaire af gebaseerd op *Arm Wallonië*, en in het najaar van 2009 plant hij aan een nieuw boek te starten (67).

gewerkt, en doelbewust ben ik teruggekeerd naar *De Morgen*. Iedereen dacht dat ik voor de weekendbijlage zou schrijven, maar dat wou ik bewust niet. Ik wou ook dagelijks in de dagkrant dat soort journalistiek blijven doen. En zo heb ik de reeks ‘Buurtpatrouilles’ kunnen maken. Dat was wat ik echt wou doen. En dat moet ook in de krant kunnen” (71). Luyten treedt hem daarin – zij het minder enthousiast – bij, ook omdat ze weet dat “je voor de echt grote verhalen sneller terecht kan in de weekendbijlages van de kranten, of de weekbladen. Die laatste zijn ook minder afhankelijk van de actualiteit” (58).

Een van de redenen waarom literaire journalistiek in de Vlaamse kranten niet zo’n succes kent, is het feit dat die kranten “nu eenmaal ‘news driven’ zijn. Ze mogen dan al zeggen dat er plaats moet zijn voor dat soort journalistiek, maar als het brandt, dan brandt het. En dus blijven ze toch maar de Belga’s, radio en tv nahollen” (Rogiers, 72). Verbeken zegt iets gelijkaardigs, en verwijst daarin naar de inleiding van Rogiers’ verzameling ‘Buurtpatrouilles’:

Er gebeurt iets, en boem, iedereen vliegt daarop. Bijvoorbeeld de financiële crisis, die er heel plots was. Maar daar is natuurlijk een gigantisch lange geschiedenis aan vooraf gegaan. Heel weinig journalisten hebben zich daar mee bezig gehouden, en heel weinigen hebben dat zien aankomen. En Rogiers pleit voor het soort journalistiek dat zich niet richt op de waan van de dag, op het hier en nu, maar op die onderstroom die uiteindelijk tot dat nieuws zal leiden. (64)

Lieve Joris is gefascineerd “door wat Ryszard Kapuscinski, een van haar literaire voorbeelden, de trage onderstroom van actuele gebeurtenissen noemt” (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 156), een begrip dat verwant is met wat Rogiers en Verbeken van goeie journalistiek verwachten. Niet toevallig wisselde ook Joris de sprints van het tijdschrift in voor de marathon van het boek.

3. Arbeidsintensieve journalistiek

Volgens Luyten is het echter ook mogelijk om, aan de hand van hard nieuws, literaire journalistiek in kranten op te nemen. De kranten in Nederland en de Verenigde Staten kunnen het. Waarom onze kranten niet? Kranten in het buitenland “hebben op hun front vaak teksten die je literaire journalistiek zou kunnen noemen: cursiefjes vol feiten, eigenlijk.

Korte stukjes en korte interviews die zo geschreven zijn dat het korte verhaaltjes zijn” (57). Niet de lange stukken dus die men normaal verwacht van een literair journalist. Bovendien kunnen die stukjes ook gaan over harde nieuwsfeiten – en moeten ze niet per se over tijdloze onderwerpen gaan:

dat zou je bij elk bericht kunnen doen. [...] Dat kan elke dag in de krant. Het hangt er alleen vanaf hoe je het opschrijft. In die buitenlandse kranten, en daar reken ik ook de Nederlandse toe, zijn dergelijke stukken ook echt ingebed in de structuur, tot zelfs op de front dus. Maar ook binnen in de krant is er plaats voor bijdragen die je literair journalistiek zou kunnen noemen. Op die plaatsen maken ze de krant lichter, terwijl ze de katernen zwaarder maken. Daar zijn het stukken waar je echt moet voor gaan zitten, terwijl het binnen in de dagkrant om kortere en lichtere stukjes gaat. (57)

Luyten geeft het voorbeeld van een stuk dat ze maakte na de ontsnapping van de 28 gevangenen in Dendermonde, in augustus 2006. Daarvoor zocht ze samen met fotograaf Patrick De Spiegelaere “naar een café waar die cipiers ’s middags naartoe trokken. En die zaten inderdaad daar ergens om de hoek. Heel vaak liggen verhalen gewoon om de hoek. In dat café vertelden die mannen toen hun verhaal, waarom ze zo graag cipier zijn... Zo kom je met een totaal ander verhaal terug dan gewoon ‘Gevangenen ontsnapt’ en ‘Staking van cipiers’” (59). Een soortgelijke techniek volgde ze voor de reeks ‘Onder den toren’ ter gelegenheid van de federale verkiezingen van juni 2003. Samen met fotograaf Michiel Hendryckx ging ze “op zoek naar wat ‘gewone mensen’ over het politieke bedrijf denken. Onbekende mensen die ze toevallig in een van de vele cafés met de naam Onder de Toren ontmoette. Mensen die zich afvragen waarom ze moeten gaan stemmen: ‘We moeten al zoveel van de politici.’” (Luyten, 2003). Volgens Luyten zijn dat soort artikels “een vergeten kracht van een dagblad. [...] Met dat heel simpele procedé krijg je een staalkaart van wat mensen bezighoudt, van heel geïnteresseerde mensen tot mensen die het geen ene zier kan schelen. Ook Rogiers ging op een gelijkaardige manier te werk voor zijn ‘Buurtpatrouille’. Ook hij schetste “in korte verhaaltjes, van ongeveer 3.000 tekens” (58) een beeld van waarmee de Vlaming bezig is. Luyten vindt dat minstens even belangrijk als cijfers van een enquête.

Enige voorwaarde voor zulke stukken is dat de journalist naar buiten gaat: “Er is altijd wel een verhaal, maar dat verhaal is er ook alleen maar als je echt buiten gaat. Met eenvoudige feiten als een brand of overvolle terrassen kun je ook een goed verhaal maken. Dat vraagt gewoon die instelling” (61). En die instelling is er, meer dan in Vlaanderen, in Nederland wel. De vier journalisten kunnen, elk apart, niet met zekerheid zeggen waarom literaire journalistiek zijn plaats beter vindt in de Nederlandse pers, maar ze zijn wel verbazend eendrachtig in de verklaringen die ze geven. De voornaamste oorzaak die zij zien, is het verschil in financiële mogelijkheden tussen de Vlaamse en Nederlandse journalistiek. Nederlandse kranten en tijdschriften beschikken – door een groter lezerspubliek – over meer geld, en kunnen het zich zo beter permitteren om journalisten regelmatig op pad te sturen en hen die arbeidsintensieve stukken te laten schrijven. Want werken aan een literair journalistiek stuk, vraagt veel meer tijd dan schrijven aan een nieuwsbericht: “voor een stuk van een goeie 3.000 tekens ben ja al snel vier uur met mensen aan het praten. Daarna dat allemaal verwerken, zodat je soms een hele dag aan zo’n stuk werkt” (58). Voor een dergelijk werkstuk moet een journalist ook “veel meer opzoeken, naar die mensen gaan, hen overtuigen om mee te werken” (61). Dat zorgt er wel voor dat die stukken veel sterker zijn, maar tegelijk zijn ze ook een heel dure vorm van journalistiek, omdat andere journalisten, die “een persbericht overschrijven” (ibid.), in dezelfde tijd meer teksten kunnen schrijven.

Omdat Vlaamse journalisten zelden op reportage mogen, is er “misschien ook nog te vaak afgunst op de journalisten die vaker naar buiten mogen” (61), denkt Luyten. Daar bieden de Nederlandse kranten al jaren het hoofd aan met een traditie van heuse reportageploegen. Die jarenlange traditie heeft Vlaanderen niet, en dat zien de Vlaamse literaire journalisten ook als een oorzaak van het beperkte succes van literaire journalistiek. Rogiers herinnert zich wel dat in de jaren 90 *De Morgen* vaak een ‘Engelse opening’ had, een reportage op de voorpagina. Waarom die Engelse openingen nu niet meer op de voorpagina verschijnen, is hem niet bekend. Misschien dat het, weer, te maken heeft met het geldgebrek. Als het van de hoofdredactie afhing, was er in de kranten en weekbladen wél meer plaats voor zulke stukken. Dat bleek al uit de vorige paragraaf, maar ook Peter

Vandermeersch wil “doodgraag een echte reportageploeg” op zijn krant. Bij het vertrek van Luyten naar *Knack* vertelde hij haar dat dat altijd een van zijn grote dromen geweest is, maar dat daar geen geld voor is (61).

Luyten vermoedt ook dat het succes van *Man bijt hond* hond zijn invloed heeft op het geringe succes van literaire journalistiek vandaag de dag:

Voor de komst van *Man bijt hond* was er misschien nog meer plaats voor zulke stukjes, maar sindsdien is geen enkele krant in hun voetsporen getreden. En dat is misschien te wijten aan het hoge aantal journalisten dat zijn neus ophaalt voor zo’n programma, dat nieuws eerder zoekt via de achterdeur dan via de voordeur. Door de invalshoeken die de *Man bijt hond*-redactie zoekt blijft het nieuws dat zij brengen veel beter hangen. Het is ook veel informatiever.

Die redactie werkt net zoals wij: je leest de krant en je komt op een goed verhaal. Zo startte het Rode Kruis eens een campagne waarin ze jongeren wilde motiveren om een EHBO-opleiding te volgen. Toen was er ook een jongen van 12 die zijn moeder gered had met mond-op-mondbeademing, net op de dag dat hij zijn EHBO-diploma gekregen had. *Man bijt hond* maakte dan een portretje van die jongen. En ik vind dat een portret van die jongen veel beter blijft hangen, en veel informatiever en veel wervender is dan een sec nieuwsbericht. (61)

Een van de weinige andere journalisten die het nieuws eerder zoekt via de achterdeur dan de voordeur, en ook niet begrijpt waarom zoveel andere journalisten daar hun neus voor ophalen, is Hertoghs. Hij stelt vast dat veel journalisten “zichzelf erg au serieux [nemen], en [...] zich misschien te goed vinden voor die onderwerpen” (75). Hij schuwt de volkse onderwerpen niet, zoals bijvoorbeeld een bus gepensioneerden vergezellen op hun daguitstap langs kerststallen of samen met een Sinterklaas en Zwarte Piet een weekje huisbezoeken afleggen (ibid.).

Die lacune die kranten en weekbladen in hun verslaggeving laten, wordt de laatste jaren echter opgevuld door de kunstensector. Zij zien ook dat literaire journalistiek voor veel journalisten te tijdrovend is, omdat ze ook met andere projecten bezig zijn. Kunstenaars “kunnen dat nu wel omdat ze subsidies krijgen voor een jaarproject, bijvoorbeeld rond de Bergensesteenweg in Brussel. Vroeger was dat het terrein van journalisten, nu werken daar ook kunstenaars, die dan ook journalisten om hulp vragen” (61).

CASUS: ANNA LUYTENS ‘GEHEIM VAN HET WATER’

Luyten vond de inspiratie voor het ‘Het geheim van het water’ in de krant. Ze las een kort stukje over hoe de politie “het kanaal Brussel-Charleroi over een afstand van 25 kilometer [dregde]. Tussen Seneffe en Charleroi lagen 41 voertuigen op de bodem. De Cel Verdwijningen leidde de operatie” (Luyten 2005). Dit stuk is zo al een goed voorbeeld van wat Luyten hierboven al uitlegde: inspiratie zoeken in de krant, en daar op een goed verhaal stoten. In se gaat het hier om een hard nieuwsfeit (‘Politie dregt kanaal’, ‘Politie vindt 41 auto’s in kanaal,’ ‘Politie lost verdwijningen op’...), maar door het uitgebreide onderzoek dat Luyten aan dat ene nieuwsbericht koppelt, door de manier waarop ze het opschrijft, krijgt het stuk een veel bredere dimensie. Zo krijg je een stuk over leven en dood, over alle verhalen die het kanaal verbergt (“geschiedenissen van de weg naar nergens”, *ibid.*) – verhalen ook waarmee elke lezer zich wel deels kan identificeren: “wereldse en onwereldse, persoonlijke en vaderlandse. Liefdesgeheimen, economische ontwikkelingen, gruweldrama’s, moordverhalen. Het kanaal loopt langs lugubere panden, achterbuurten, langs het huis van Andras Pandi, het slachthuis van Anderlecht, langs autozwendelaars, richting Charleroi” (*ibid.*). Zo’n stuk is vergelijkbaar met wat Luyten zelf zei over de twaalfjarige jongen die, op de dag dat hij zijn EHBO-diploma kreeg, zijn moeder kon redden: het blijft veel beter hangen, is veel informatiever en wervender dan een sec nieuwsbericht (62).

In plaats van op zoek te gaan naar primeurs en hard nieuws, zoals andere journalisten doen, maken literair journalisten wel gebruik van het harde nieuws – als inspiratie voor hun eigen stukken, bijvoorbeeld. Daarmee is niet gezegd dat die journalisten hun inspiratie en hun verhalen enkel tussen het harde nieuws kunnen vinden. Het is uiteraard een van de manieren, maar “heel vaak liggen die verhalen gewoon om de hoek” (Luyten: 3).

Van dat harde nieuws maken zij een alledaags en tijdloos verhaal, maar daarvoor hebben ze de technieken van de literaire journalistiek nodig. En Luyten put uitgebreid uit dat arsenaal: grondige research en een stijl die zeer duidelijk verschilt van een nieuwsstuk, en soms zelfs meer weg heeft van een gedicht. Voor het onderzoek nam Luyten “zeker 30 interviews af van één uur” (60) en ging ze vijf dagen op reportage zodat ze, voor ze aan het

uitschrijven kon beginnen, 150 pagina's notities moest ordenen en herleiden tot 10 pagina's. Ze onderzocht namelijk alle mogelijk interessante pistes, zoals het verhaal over de bedenker van het kanaal, die later zelfmoord heeft gepleegd, "gebrandmerkt als waanzinnige" (Luyten, 2005). "Dan ben je een dag bezig met opzoeken wie die man was, hoewel dat er op het eerste zicht weinig mee te maken heeft. Maar in je research kan je zo wel op bepaalde dingen stoten, en dat vraagt natuurlijk tijd" (60).

HOOFDSTUK 4: LITERAIRE TECHNIKEN

1. Inleiding

Misschien wel het meest opvallende kenmerk van literaire journalistiek, is de stijl waarin de teksten gesteld zijn. Journalisten maken gebruik van literaire technieken (dialogue, het artikel structureren als een zoektocht, details die uitvergroet worden om een bepaald contrast te verkrijgen...) om hun stukken leesbaarder te maken, maar ook om dichterbij de ambigue werkelijkheid te komen, of om dieper binnen te dringen in iets wat aan het gebeuren is. Bovendien zijn sommige verhalen waarover een literair journalist bericht zo al romans. Dat vindt Pascal Verbeken althans van de geschiedenis waarover hij een boek schreef: “Er is die dramatische geschiedenis van die regio, die honderd jaar geleden de derde industriële macht ter wereld was en dan op zeer korte tijd in elkaar gestort is. Dat is op zich al een roman eigenlijk, qua ontwikkeling” (64). Het gebruik van die literaire technieken brengt wel gevolgen met zich mee. De geloofwaardigheid van de teksten kan in gevaar zijn als journalisten te veel de paden van de journalistiek verlaten. Toch moet elke journalist voor zichzelf uitmaken hoe ver hij daarin wil gaan. Zo gaat iemand als Luyendijk al heel sterk de richting uit van de literatuur als hij bepaalde personages uitvindt, of als hij zichzelf naar de voorgrond brengt in zijn eigen stukken. De journalisten die ik sprak hebben daar – in meer of mindere mate – hun twijfels bij, en hebben ook voor zichzelf bepaald hoe ver ze kunnen gaan in het ‘verlitteren van de werkelijkheid’, zoals Rudi Rotthier het noemt (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 98).

Veel literair journalisten hebben daarnaast ook voorbeelden uit het grensgebied tussen literatuur en journalistiek. Luyten noemde Zola, de Maupassant, Ibsen en Dickens, auteurs “die allemaal in de literatuur terechtgekomen waren, maar hun carrière begonnen – of altijd bezig geweest zijn met – journalistiek” (57). Rogiers noemt net als Verbeken enkel andere literair journalisten als grote voorbeelden: voor Rogiers waren dat Chris De Stoop en, uit Nederland, Frank Westerman, en voor Verbeken August De Winne (volgens Verbeken de allerleerste Belgische New Journalist), Rudi Rotthier en Filip Rogiers. Louis Paul Boon was

een ander voorbeeld voor Rogiers, hoewel hij “geen journalist is, al heeft hij ook een paar reportages geschreven. Maar Boon was geen journalist. Die fantaseerde meer dan wat ook, maar hij is wel een inspiratiebron” (71). Hertoghs moet toegeven dat hij geen grote stijlvoorbeelden heeft, maar wel inspiratiebronnen uit de literatuur, “geen hedendaagse schrijvers; wel oudere, vertellende, met weinig dialoog: Jack Kerouac, Nescio, Knut Hamsun, Cyriel Buysse, die 150 jaar geleden geboren is, Leo Pleysier, Geert Mak heb ik ook graag gelezen. Maar ook Maurice Gilliams en Lieven Tavernier” (77). Dat zijn auteurs waarmee hij energie opdoet, als afwisseling en tegengewicht voor de jachtige journalistiek van TerZake en deredactie.be.

2. Literaire ingrepen

2.1 Waarom?

Romanschrijvers beschikken over een heel arsenaal aan middelen om de werkelijkheid naar hun hand te zetten. Als ze, door het gebruik van die middelen, een loopje nemen met de werkelijkheid, zal niemand hen dat kwalijk nemen – zij schrijven immers fictie. Voor journalisten liggen de kaarten anders. Wie de actualiteit volgt via krant, tijdschrift, radio, tv of internet wil in de nieuwsberichten die die media verspreiden, niet geconfronteerd worden met leugens of andere, subtielere verdraaiingen van de werkelijkheid. Het merendeel van de journalisten houdt zich dan ook ver weg van technieken uit de literatuur om hun teksten aan te kleden. Literair journalisten bedienen zich echter wel van die technieken. Ze menen dat ze zo dichterbij de ambigue werkelijkheid kunnen raken. Verbeken en Rogiers zeggen daarover bijna exact hetzelfde: “Wat wij zien, is het moment waarop er schuim op de golven staat. Als je dieper wil indringen in wat er op dat moment aan het gebeuren is, moet je daar afstappen waar de golven zich vormen. Dat ben ik gaan doen, en daarvoor heb je literaire middelen nodig” (71). Rogiers voegt er nog aan toe dat hij “op die manier veel juister kan zijn in wat [hij] beschrijft, in het geven van context, enzovoort” (73), en hij stelt dat literaire journalistiek “in fel contrast [staat] met de oppervlakkigheid van regulier nieuws. Noodgedwongen is die reguliere berichtgeving vrij schematiserend en abstraherend, en

wordt ze ook vrij snel zwart-wit. Dat genre biedt u de mogelijkheid om de grijstinten, die 95% uitmaken van de werkelijkheid, goed weer te geven” (73).

Een ander doel van literaire journalistiek is de actualiteit te overstijgen. Dat kunnen ze doen door de onderwerpenkeuze (cf. supra), maar ook door naar symbolen te zoeken voor het onderwerp of de actualiteit. Hertoghs doet dat expliciet in de reeks over de stille spoorwegen. Heel bewust ging hij op zoek naar plaatsen waar leven en dood elkaar kruisten, en zo kwam hij terecht bij een machinist die begin jaren 70 zijn trein niet meer kon stoppen voor een busje arbeiders dat nog net een stille overweg wilde oversteken. Die machinist ziet “nog altijd die ene man achteraan in dat busje. [...] Twee seconden heb ik dat gezicht gezien. Dat is een minuscule flits in je leven, dat is iets van niks, maar was ik een tekenaar, dan zou ik dat gezicht nú nog op papier kunnen zetten. Haarfijn, tot in de kleinste details” (Hertoghs, 2009b: 34). Evengoed kan het ook impliciet, zoals in ‘Het geheim van het water’ van Luyten. Van Exter en Pauw (1994) zien daarin een groot verschil met ‘gewone’ journalistiek: “het literair journalistieke verhaal streeft [...] naar overstijging van de actualiteit, zoekt naar de symboolfunctie van het onderwerp, soms zelfs met een expliciete boodschap” (14). Of zoals Henk Hofland, een Nederlands journalist en columnist, het zegt: “een manier om mensen iets te laten zien zoals ze het nog nooit gezien hebben, en tegelijkertijd een aanwijzing, een handleiding tot een andere vorm van waarnemen” (Wijfjes, 2004: 348)

Hieronder volgt een overzicht van een paar literaire technieken die literair journalisten gebruiken, en hoe ver ze gaan in het toepassen ervan.

2.2 Welke literaire technieken?

Elke literair journalist die ik sprak weet perfect hoe ver hij of zij wil gaan in het aanschouwelijk maken van de werkelijkheid. Dat geldt overigens ook voor de journalisten in Ceelen & Van Bergeijk (2007).

De ene geeft observaties en interviews zo nauwkeurig mogelijk weer, terwijl anderen ervan overtuigd zijn dat constructie onvermijdelijk is bij het vertellen van een verhaal. Luyten denkt er niet aan om, bijvoorbeeld, quotes die een personage gezegd zou kunnen

hebben in de mond te leggen van dat personage. Zij ziet haar werk “als een geschiedschrijving, en je moet er dus voor zorgen dat het klopt” (4). Dat vindt ook Rudi Rotthier. Hij wordt vaak geprezen om zijn stijl. Ceelen en Van Bergeijk vroegen hem dan ook of “de neiging om dingen mooi te willen opschrijven nooit op gespannen voet staat met de werkelijkheid?” (id.: 98). Rotthier geeft toe dat hij zich bewust is van die spanning, maar ook dat hij altijd probeert “te kiezen voor de werkelijkheid tegen de formulering. Wat niet makkelijk is als je een mooie formulering hebt. Je moet de werkelijkheid niet verliteraturen” (ibid.). Er zijn wel meer New Journalists die in hun stijl bijna naar poëzie neigen – zonder daarin in fictie te vervallen – in plaats van naar een droog en sec nieuwsbericht. Een Nederlander van een agentschap dat teksten van Hertoghs verdeelde, stuurde soms teksten terug met de wat lacherige opmerking ‘waar hij die poëzie bleef halen’. Hertoghs vond echter niet dat hij zo poëtisch schreef, maar het is die Nederlander misschien opgevallen omdat de stijl “in Nederland gewoon iets zakelijker, iets droger [is] – zoals Arnong Grunberg nu ook schrijft, misschien” (78). Hetzelfde geldt voor de volgende passage uit ‘Het geheim van het water’ van Anna Luyten:

Een duiker kwam boven.
Als een verschijning.
Hij deed zijn mondstuk af en spuugde de smaak van benzine en olie weg.
Met zijn rechterhand stak hij een nummerplaat in de lucht.
Met zijn vingers spoelde hij de modder eraf.
Iedereen keek naar hem.
Boven het water van het kanaal werden traag rode tekens zichtbaar: KAG 518.
Toen draaiden de politiemannen zich naar elkaar om.
De blik in hun ogen verstarde.
Hun bewegingen werden sneller.
Ze tastten naar hun gsm.
Ze knikten. (Luyten, 2005)

Met korte zinnen, een zelfs zonder werkwoordsvorm, die telkens op een nieuwe lijn beginnen, drijft Luyten de spanning op. Het is een techniek die sneller geassocieerd wordt met literatuur dan journalistiek, maar toch wringt het hier niet. De zinnen zijn ook allemaal gebaseerd op waarnemingen – “als iemand die een film maakt van zijn onderwerp, een cameraman die zijn onderwerp registreert” (61).

Journalisten kunnen, naast details verdraaien om ze beter te doen passen in een zin, ook grotere ingrepen doen, zoals schuiven met de chronologie. Lieve Joris, bijvoorbeeld, haalt zonder veel aarzelen de chronologie door elkaar als dat beter uitkomt voor het verhaal: “In *De poorten van Damascus* beschrijf ik dat ik maandenlang met Hala zit opgesloten en pas tegen het einde komt de climax, een conflict tussen ons. In werkelijkheid ben ik er al na drie weken tussenuit geknepen en hadden we direct meningsverschillen. Maar wil je je verhaal vertellen, dan moet je dat direct opbouwen, en de werkelijkheid is nu eenmaal niet netjes opgebouwd. In die zin fictionaliseer ik de werkelijkheid. Paul Theroux zegt: ‘Fictie is een versie van de waarheid, net als non-fictie’ (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 165). Daar kan Verbeken zich waarschijnlijk in vinden: in *Arm Wallonië* schoof hij ook met plaats en tijd – de waarheid liegen, noemt hij het zelf – maar enkel om de tekst leesbaarder te maken. De waarheid liegen staat echter niet centraal voor Verbeken: “waar het echt over gaat, is wat de mensen te vertellen hebben. En dat is volledig verifieerbaar” (69). Hertoghs durft ook met de chronologie te schuiven, al doet hij dat niet zonder gêne. Toen hij en reeks maakte over een groepje Vlaamse ‘tornado chasers’ in Amerika, botsten ze al de eerst dag op een tornado, “maar de volgende dagen bleef het stil. In het uiteindelijke stuk werd die ene tornado naar later verschoven” (78).

In het buitenland zijn er literair journalisten die nog enkele stappen verder gaan in het liegen van de waarheid. De Poolse journalist Ryszard Kapuscinski, samen met V.S. Naipaul een van Joris’ grote voorbeelden, gaat zelfs nog een stapje verder. Hij neemt een strategie over die Joe McGinnis al verdedigde “in an author’s note to *The Last Brother: The Rise and Fall of Teddy Kennedy* that a writer who is immersed in the life of his subject should not hesitate to present events from his subject’s point of view. [...] Furthermore, taking an omniscient narrator’s stance, Kapuscinski frequently offers analyses without attribution, often constructing elaborate metaphors” (Aucoin, 2001: 9).

Een andere techniek die in de journalistiek ‘not done’ is, is personages iets laten zeggen dat ze niet werkelijk gezegd hebben, maar wel gezegd zouden kunnen hebben. Een literair journalist kan denken dat hij zijn gesprekspartners, tijdens de grondige research, zo

goed heeft leren kennen dat hij zo ver kan gaan. Rogiers heeft er geen probleem mee om mensen iets in de mond te leggen dat ze niet woordelijk gezegd hebben. “Heel vaak – en dat is ook de toets – zeggen die mensen ook nadat ze het gelezen hebben dat het precies dat was wat ze bedoelden. Met mensen iets mooier laten zeggen dan ze werkelijk gedaan heb, heb ik geen probleem” (73). Hertoghs bevindt zich ook op die golflengte. Als iets kernachtiger kan, zal Hertoghs het niet laten liggen. Maar dat betekent niet dat interviewees anders voorgesteld worden dan ze eigenlijk zijn. Integendeel, als die mensen een dialectisch woord⁹, een prachtige verspreking¹⁰ of enkel maar ‘gij’ of ‘ge’ in plaats van ‘je’ gebruiken (80), dan zal Hertoghs dat ook zo opschrijven. Aan de andere kant staan, onder andere Luyten, Verbeken en de Nederlandse columnist Martin Bril. Luyten doet het niet omdat ze haar interviewees “niet goed genoeg [kan] kennen om hen gedachten in de mond te leggen. Bovendien vind ik dat je mensen waarmee je zulke stukken maakt, je vertrouwen moeten blijven behouden” (60). Verbeken denkt er net zo over. En Bril denkt dat je over bestaande figuren niet kan fantaseren. Wat je wel kan doen, “is dingen aan die mensen waarnemen die zichzelf en anderen nog niet hebben waargenomen” (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 144).

Verwant met die problematiek is de discussie over het samenvoegen van personages. Het merendeel van de Vlaamse literair journalisten heeft er zijn twijfels bij. Volgens Luyten en Verbeken is wie zo werkt, niet meer bezig met journalistiek. “Een personage echt uitvinden, dat is voor boeken. Dat kan niet in journalistiek werk” (61). Ook Hertoghs heeft het er moeilijk mee. Rotthier echter geeft toe dat hij het wel eens doet.

Niet vaak, maar het komt voor. Als je vierendertig mensen hebt gesproken met elk twee interessante zinnen, wordt het technisch bijna onmogelijk om dat allemaal in een leesbare context te krijgen. Soms gooi ik ook de chronologie om. Maar ik verplaats geen gesprekken van Denver naar Philadelphia. Ik zie dat soort toegevingen aan de structuur altijd als een nederlaag. Ik vind: de realiteit is altijd interessanter dan het verzinsel. Dus een constructie leidt altijd tot waardevermindering. (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 98)

⁹ ‘scheewege’, in Hertoghs 2009b, bijvoorbeeld

¹⁰ “Gisteren sprak ik nog iemand die zei ‘het sneeuwt daar geen rozen’, in plaats van ‘geen rozengeur en manenschijn’” (79).

Er bestaat dus niet bepaald eensgezindheid onder de literaire journalisten over de mate waarin ze die literaire technieken willen of kunnen toepassen. Sommigen twijfelen onder andere omdat ze denken dat een te lichtzinnig gebruik van die technieken risico's met zich meebrengt. Het grootste risico is natuurlijk dat een literair journalist inboet aan geloofwaardigheid, want wat als een lezer ontdekt dat het personage waarmee hij al een heel artikel meeleeft, eigenlijk niet bestaat? Kan hij dan nog geloof hechten aan de rest van het artikel en andere artikels van die journalist? Verbeken had dezelfde ervaring toen hij een interview las met Luyendijk.

Dat gesprek ging onder andere over zijn debuut, dat zich afspeelt in Egypte waar hij werkte als Midden Oostencorrespondent voor de NOS. In dat interview zei hij dat hij blij was dat niemand hem ooit gevraagd heeft naar de telefoonnummers van zijn contactpersonen, omdat die mensen niet bestaan. Die personages zijn samenstellingen van twee of drie mensen die hij ooit tegengekomen was, en waaruit hij een personage gevormd had. Dat personage heeft hij ook zelf een naam gegeven.

Toen stond ik daar wel van te kijken. Je creëert dan als auteur eigenlijk fictieve personages. En dat vind ik een stap te ver. (68)

Luyendijk zelf ziet daarin geen problemen. Hij vindt "dat je de waarheid een beetje geweld mag aandoen, mits je daardoor de strekking van die waarheid beter eer kunt aandoen. Dat is uiteraard een heel subtiel spel" (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 180). De meeste literair journalisten wagen zich echter niet aan dat subtiel spel. Omdat ze die geloofwaardigheid te belangrijk vinden, maar ook omdat ze het vertrouwen van hun gesprekspartners niet willen beschamen – wat Luyten hierboven ook al zei. Een andere reden waarom journalisten dat subtiel spel niet willen spelen, is omdat ze vrezen op het terrein van de romanschrijvers te komen. "Probeer, als een gewone reportagemaker, maar eens te concurreren met iemand die zich de vrijheid veroorlooft om om het even wat te verzinnen. Op dat moment moet je als journalist een gevecht leveren met de verbeelding van iemand anders, en dat gevecht kan je toch niet winnen" (68).

3. Structuur en vertelperspectief

De literaire vorm kan zich ook uiten in de manier waarop een literair journalist de tekst vormgeeft: de manier waarop de journalist het verhaal vertelt en de vertelvorm die hij ervoor gebruikt. Een eerste persoonsverteller is in gewone journalistiek hoogst ongebruikelijk, omdat de journalist zoveel mogelijk afstand moet houden van zijn onderwerp en niet zelf betrokken mag raken. In een literair journalistieke tekst kan het echter wel. Toch zijn ook hierover de meningen zeer sterk verdeeld.

Om de lezer aan het lezen te krijgen, moet een literair journalist zijn lezers 'lokken'. Dat kan met een catchy titel, mooie foto's bij het stuk (de foto's van Stephan Vanfleteren bij veel van Hertoghs' artikels), of een sterke inleiding. Eens de lezer in het stuk getrokken is, wil de journalist de lezer daar houden. Dat is niet altijd een sinecure, zeker omdat literair journalistieke teksten vaak langer zijn. Om de lezer in de tekst te houden, kan een journalist literaire middelen gebruiken. Het boek (in het geval van Verbeken) of het artikel moet spannend blijven. "Daarmee bedoel ik niet dat je opbouwt naar een fictionele climax, maar het moet gewoon lekker doorlezen" (69). Daarom is het essentieel dat in zo'n tekst een spanningsboog opgebouwd wordt. Een andere manier om de lezer in de tekst te houden, is een thema als fundament voor de tekst gebruiken zoals Hertoghs in veel van zijn teksten doet. Voorwaarde is wel "een thema te kiezen dat een lezer aanspreekt en een hoofdpersoon die interessant genoeg is om het verhaal te 'dragen'. Vervolgens moet de hoofdpersoon tot de oplossing komen van een gesteld conflict" (Van Exter, Pauw, 1994: 29). Thema's die vaak bij Hertoghs terugkeren zijn de zoektocht (zie ook de reeks over stille overwegen), de beginneling die gaandeweg alles leert over een thema, samen met de lezer. Een ander veelgebruikt thema is 'de tocht', eventueel door onbekend terrein. *Arm Wallonië* is van dat thema een prima voorbeeld. Dat thema moet natuurlijk aangevuld worden met al het feitenmateriaal.

De basisvragen van de journalistiek – hoe, wat, waarom, wie en wanneer – moeten er altijd in zitten. Je zoekt dan naar personages – of je kan er jezelf ook tussensteken – of manieren van beschrijving die ervoor zorgen dat de lezer blijft lezen. De droge informatie, wat ik de theorie noem, moet ook in het stuk. Het is niet omdat het literair geschreven is, dat het niet informatief mag zijn.

Je zorgt ook voor goede overgangen tussen de verschillende paragrafen, niet te lange paragrafen ook, een teaser in het begin van je paragraaf en een goede afsluiter op het einde van de paragraaf. (59)

Om tot een interessant verhaal te komen, is dus ook een interessant hoofdpersoon nodig dat het verhaal draagt. In veel literair journalistieke teksten draagt de journalist zelf, als eerste persoonsverteller, het verhaal. Luyten vindt “dat niet zo aangenaam, maar het gebeurt wel. Ik lees het liever – en zo maak ik het liefst – als iemand die een film maakt van zijn onderwerp” (61), en Rogiers denkt er net hetzelfde over. De journalist mag dan al verteller zijn, zijn journalistiek is niet participatief – “je doet niet mee” (73). Verbeken en Hertoghs hebben elk een verschillende visie, maar zijn beiden gematigder. Verbeken heeft vijftien jaar lang nooit ‘ik’ gebruikt om naar zichzelf te verwijzen. Zes jaar geleden pas deed hij het voor het eerst, en daar ziet hij twee redenen voor: “soms is het gewoon noodzakelijk. Ik kon mezelf moeilijk nog wegmasseren. Ik voelde wel dat een tekst plots vlotter begon te lopen als ik al eens een ‘ik’ liet vallen – zonder daarin te overdrijven. En aan de andere kant: volledig verdwijnen uit een tekst vind ik veel pretentieuzer dan spaarzaam ‘ik’ te gebruiken” (69). In Verbekens boek leer je niets over wie die verteller juist is (behalve dan het merk van zijn moto): “er is alleen een instantie die een bepaald vertelperspectief inneemt” (ibid.). In tegenstelling tot Verbeken treedt Hertoghs veel meer naar voor in zijn teksten. Zo vertelt hij hoe een gerooid aardappelveld hem doet denken aan “een bijzondere film van Agnès Varda” (Hertoghs, 2009b: 148). De ‘ik’ van Hertoghs komen dan wel vaak op de voorgrond, ze blijven bescheiden, en zo hoort het ook, vindt Hertoghs: “zolang je als ‘ik’ niets pretendeert en gewoon te werk gaat als onderzoeker, flaneur of ontdekkingsreiziger, is daar niets mee. In die [...] gevallen heeft de ‘ik’ een duidelijke functie” (78).

Een eerste persoonsverteller kan een functie hebben in het verhaal, maar zorgt er ook voor dat de lezer meer betrokken raakt. “Het is *New Journalists* wel eens verweten dat ze zichzelf te gemakkelijk van hoofdpersonages maakten van hun verhalen. Dit zou indruisen

tegen de journalistieke codes die vereisen dat je jezelf op de achtergrond houdt. Maar het is juist deze ik-vorm die ervoor zorgt dat we [...] betrokken raken” (Van Exter, Pauw, 1994: 37). Daarnaast vinden fervente ik-gebruikers het ook eerlijker tegenover hun lezers. Dat denken onder andere Lieve Joris en Joris Luyendijk. De lezer kan zo te weten komen waar de journalist staat. Met een citaat van V.S. Naipaul noemt Joris het ‘jezelf identificeren tegenover je onderwerp’ (Ceelen & Van Bergeijk, 2007: 166). Luyendijks eigen alomtegenwoordigheid in zijn stukken vindt hij een manier om de lezer de beperkte houdbaarheid van zijn observaties te laten inschatten. “Zolang je de werkelijkheid niet gebruikt om over jezelf te vertellen, maar jezelf gebruikt om over de werkelijkheid te vertellen, zie ik geen probleem” (id.: 181).

CONCLUSIE

Literaire journalistiek is een genre – als je al over een genre mag spreken – waarmee journalisten al sinds het einde van de 19^{de} eeuw experimenteren omdat ze ontevreden zijn over de gangbare journalistieke methoden. De voornaamste reden daarvoor is dat ze vrezen dat ze met die beperkte journalistieke methoden niet de volledige, glibberige en dubbelzinnige werkelijkheid kunnen weergeven aan hun lezers. In de romankunst vinden ze technieken die hen helpen om het ambigue van de realiteit te vatten en over te maken in geschreven tekst: een stijl die zwaar afwijkt van hoe traditioneler journalisten schrijven, schuiven met chronologie, personages samenvoegen en personages quotes in de mond leggen die ze nooit gezegd hebben... Die literaire technieken passen ze in meer of mindere mate toe – of helemaal niet. Dat maakt het moeilijk een overkoepelende definitie te geven die geen enkele literair journalistieke tekst uitsluit.

Wat ze wel al gemeen hebben, is dat ze allemaal zoeken naar verhalen. Waar die verhalen zich bevinden, speelt geen rol. Dat kan in machtige milieus zijn (de portretinterviews van Filip Rogiers), de Waalse industriesteden (Verbeken), of de Vlaamse provincie (Hertoghs en Rogiers *Buurtpatrouille*). De onderwerpen die literair journalisten behandelen, zijn vaak tijdloos. Er bestaat dus geen specifieke aanleiding om dat ene stuk op het ene of andere moment te publiceren. Hertoghs' reeks over stille overwegen is daar een mooi voorbeeld van. Evengoed, echter, kan de aanleiding van zo'n stuk een eenkolommertje in de krant zijn. Daarvan is 'Het geheim van het water' een mooi voorbeeld.

Hoewel de naam van het genre anders doet vermoeden, kan het belang van feiten voor literair journalistieke teksten moeilijk overschat worden. Daarnaast steken literair journalisten veel tijd in de research en de voorbereiding van hun stukken. En ook tijdens de reportage gebruikt een literair journalist alle zintuigen om de sfeer van de omgeving zo goed mogelijk te kunnen weergeven. De vijf journalistieke vragen (wie, wat, waarom, wanneer en hoe) zijn ook voor deze vorm van journalistiek van wezenlijk belang. Dat brengt met zich mee dat dit een heel tijdrovende en intense vorm van journalistiek is, waarvoor de Vlaamse

kranten en tijdschriften niet veel plaats kunnen maken omdat ze het geld ontbreken dat grotere landen, zoals Nederland en de Verenigde Staten wel kunnen besteden. In het huidige economische klimaat zal dat waarschijnlijk niet beter worden. Al zijn er aan de horizon wel een paar lichtpuntjes: de uitgeverij No Monkey Books, die in maart 2009 opgericht werd door voormalig journalist Paul Keyzers. Met die uitgeverij wil hij boeken uitgeven van “journalisten die zich vastbijten in een onderwerp, en het mooi opschrijven” (Decaestecker, 2009: 19). Ook de toekenning van de MJ Brusseprijs aan Pascal Verbekens *Arm Wallonië* voor het beste journalistieke boek van 2006 en 2007, kan gezien worden als een lichtpuntje.