

De verhalen die we onszelf vertellen

Van Joan Didion verschijnt ook bij
Uitgeverij De Arbeiderspers:

Het jaar van magisch denken

Joan Didion

*De verhalen die we
onzelf vertellen*

*Essays over Californië, New York
en de vloek van de sixties*

Vertaald door
Koos Mebius

Samengesteld en ingeleid door
Joost de Vries



Uitgeverij De Arbeiderspers
Amsterdam · Antwerpen

Voor deze uitgave ontving de vertaler een projectsubsidie van
het Nederlands Letterenfonds.

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature



Eerste en tweede druk mei 2020

Derde druk juni 2020

Copyright © 2006 Joan Didion

Copyright Nederlandse vertaling © 2020 Koos Mebius /

BV Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam

Oorspronkelijke titel: *We Tell Ourselves Stories in Order to Live*

Oorspronkelijke uitgave: 2006, Knopf, Penguin Random House,
New York

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar ge-
maakt, door middel van druk, fotokopie of op welke andere wijze ook,
zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van BV Uitgeverij De
Arbeiderspers, Weteringschans 259, 1017 XJ Amsterdam.

Omslagontwerp: Jan van Zomeren

Portret auteur: Quintana Roo Dunne

Typografie: Perfect Service

ISBN 978 90 295 4117 6 / NUR 320

www.arbeiderspers.nl

Inhoud

Inleiding. Van Californië naar New York – en weer terug 7

I CALIFORNIË 21

Kruipend naar Bethlehem 23

Ode aan John Wayne 63

The White Album 75

De kater van de sixties 113

Meisje van het gouden westen 117

II NEW YORK 131

Dat zeggen we vaarwel 133

Brief uit 'Manhattan' 146

Sentiment en duiding 153

Clinton de Veroveraar 214

III PERSOONLIJKE NOTITIES 245

Over zelfrespect 247

Over moraliteit 254

Het nut van een notitieboekje 261

Dingen die gebeuren in Los Angeles 272

De vrouwenbeweging 280

Op de eilanden 291

Waar ik vandaan kom (deel 4) 311

Verantwoording 331

Inleiding

Van Californië naar New York – en weer terug

I

Stel, je schrijft een profilerend essay over Joan Didion. Je begint heel schools. In je notitieboekje schrijf je steekwoorden op die als piketpaaltjes dienen, demarcatiepunten waarbinnen je haar wilt vangen. Je schrijft op: Californië. De jaren zestig. Charles Manson. New York. Glamour. Weduwe. Rouw.

Het vreemde aan je onderneming is dat al die piketpaaltjes paradoxen zijn, of in ieder geval steeds opnieuw voor een tegenstrijdigheid staan. Didions meest liefdevolle essay over New York ging juist over hoe de stad uiteindelijk een kermis wordt die je moet ontgroeien: 'Dat zeggen we vaarwel'. Ze schreef een memoir die inmiddels geldt als een standaardwerk over rouw, *Het jaar van magisch denken*, maar liet in haar essays doorschemeren hoe verknipt haar huwelijk met haar echtgenoot was. Didion schreef als '*native daughter*' over Californië, maar eentje die zo lang weg was geweest dat ze zich er nooit echt thuis voelde. Ze schreef over bloemenkinderen in San Francisco, maar zag vooral hoe vies die kinderen waren, omdat hun ouders meer met drugs dan verzorging bezig waren.

De paradoxen hielden nooit op. Didion geldt als een icoon van de vrijgevochten jaren zestig, maar deelde in 1964 nog flyers uit voor de extreem conservatieve Republikeinse presidentskandidaat Barry Goldwater. Ze schreef filmscripts over het grootstedelijke moderne leven, maar koesterde haar liefde voor het ouderwetse machismo van oercowboy John Wayne.

Ze groeide uit tot een rolmodel voor de onafhankelijke vrouwelijke schrijver – maar deed haar hele carrière haar best zich van het feminisme te distantiëren.

Het enige piketpaaltje dat ondubbelzinnig overeind blijft is ‘Glamour’. In 2015 was ze, op haar eenentachtigste, het gezicht van het Franse modehuis Celine. Op de omslagen van haar boeken staat ze stevast zelf, met een zonnebril op, een sigaret in haar hand, tegen een cabriolet geleund – *cool as fuck*.

2

Joan Didion, 5 december 1934, Sacramento, Californië. Over haar geboortestad zou ze later schrijven dat iedereen die over het cliché praat van Californisch hedonisme (zon, zee, beroemdheden) waarschijnlijk nooit een Kerstmis in Sacramento heeft doorgebracht.

Didion had een onuitputtelijk reservoir met zulke vernietigende oneliners over de staat waar ze werd geboren en waar ze tegen wil en dank naar bleef terugkeren. Het was de staat waarin het mogelijk was, schreef ze, ‘te leven en te sterven zonder ooit een artisjok te eten’, een staat waar ‘het heel makkelijk is om een godsdiensthotline te bellen, maar heel moeilijk om een boek te kopen’. Waar meisjesdromen niet verder reiken dan ‘de lengte van de witte trouwjurk, de geboorte van een Kimberly, een Sherry of een Debbi, een vlugge scheiding in Tijuana en terug naar de kappersschool’.

Met voelbaar plezier noteert Didion hoe de verdachte van de moord op een gezin van vijf zegt zich er ‘*real bad*’ over te voelen, en dat een Californische detective over een moordzaak – een jonge vrouw overgoot haar echtgenoot met benzine, stak hem in brand en bleef hem een uur lang met een stok prikken – tegen haar zegt dat het ‘wat moordzaken betreft, niet zo’n heel interessante is’.

Haar vader werkte eerst in de verzekeringen, zat daarna in het vastgoed, ging tijdens de oorlog bij de luchtmacht en bleef plakken bij het leger, als verkoper van allerhande militaire goederen. Hij dronk te veel, was ambitieuzer dan hij kon waarmaken. Het gezin verhuisde vaak, maar de band met Sacramento bleef, al was het maar omdat haar vader het gezin nooit liet vergeten dat de familie – een redelijk unicum – daar al vijf generaties woonde. Haar voorvaderen waren pioniers, ze waren ooit met gevaar voor eigen leven de bergen en rivieren, vlaktes en woestijnen van Noord-Amerika overgestoken om aan de ‘frontier’ een nieuw bestaan op te bouwen. Haar moeder vertelde regelmatig het door de generaties doorgegeven verhaal over hoe haar betovergrootouders ooit door oorspronkelijke bewoners (leden van het Crow Creek-volk, waarschijnlijk) waren overvallen, waarop de vader van de familie een kist voor hen opende waar alleen maar boeken in zaten. Volkomen ongeïnteresseerd dropen ze vervolgens af. Of het waar was deed er niet zo toe; Didions familie wilde in de mythe geloven.

Over haar moeder Eduene sprak – en schreef – Didion weinig. Ze was een lethargisch figuur, passief op het depressieve af. Volgens haar biograaf Tracy Daugherty had Didion haar moeder in gedachten toen ze voor een tijdschrift een bespreking schreef van Norman Mailers Pulitzerprijswinnende non-fictieroman *Lied van de beul*, en Mailer prees omdat hij de typische stem van de vrouw in het westen van de vs zo goed wist te vangen. Didion schreef: ‘Zulke vrouwen worden verrast door heel weinig. Ze geloven niet dat gebeurtenissen echt beïnvloed kunnen worden. Er blaast een desolate wind door de levens van deze vrouwen.’

Kortom, ze vond het Californië van haar familie vreselijk. Beperkt, benauwend. Ze zette vanaf haar vroegste jeugd alles in werking om naar de Oostkust te kunnen vertrekken, om te gaan studeren, om te gaan schrijven. Dat lukte. Ze won als jonge studente een essaywedstrijd waarbij de eerste prijs een ge-

heel verzorgde stage bij *Vogue* was, in New York.

Wat volgde was het cliché dat je het meisje uit Californië kon halen, maar niet andersom. Sacramento bleef in New York haar referentiekader. Ze kon niet aarden in het hippe Manhattan. Toen John F. Kennedy in 1960 de presidentsverkiezingen won en speeche hoe ‘de fakkel aan een nieuwe generatie Amerikanen is overgedragen’, zag zij dat als achteruitgang. Ze kon niet wennen aan de bijdehante progressieve schrijvers en columnisten die een bepaald soort Amerika – dat van haar ouders – wegzetten als ouderwets en conservatief. Ze kon niet tegen de wijsneuzige humor van populaire romanciers als John Updike en John Cheever, die monter en vol spot schreven over uit elkaar vallende families. Niet dat ze tegen scheidingen was, schreef ze in een boekbespreking, die hoorden bij het leven. Maar: ‘Ooit verwachtten we niet alleen dat mannen verdwenen, maar lieten we ze dat ook met goed fatsoen doen, zodat ze zonder veel commotie konden ontsnappen.’

Niet gek dus dat ze haar eerste essays schreef voor meer conservatieve weekbladen, zoals de *National Review*. In een bespreking van het werk van de Engelse Evelyn Waugh in 1962 formuleerde ze waar Amerikaanse cultuur voor haar op neerkwam: ‘Elk echt Amerikaans verhaal begint in onschuld, waarna er eindeloos om het verlies van die onschuld wordt getreurd, [...] De verbanning uit de Hof van Eden, dat is hét grote verhaal bij ons: keer op keer wordt het met liefde verteld en naverteld, aangepast en vermomd, en dan opnieuw verteld, een verhaal dat via Hester Prynne en Temple Drake, via Natty Bumppo en Holden Caulfield tot ons komt; álles in onze literatuur, onze folklore, onze geschiedenis en onze populaire liedjes draait om deze schokkende gebeurtenis.’

De tragedie was dat Amerika zijn onschuld verloor, maar zich steeds weer opnieuw van diezelfde onschuld overtuigde – een gedoemde herhaling.

Haar eigen naïviteit verloor ze in haar jaren als beginnende

schrijver in New York. ‘Het is meestal duidelijk waar iets begint, maar veel minder duidelijk waar het eindigt,’ schrijft ze in haar gecanoniseerde essay ‘Dat zeggen we vaarwel’. New York begon voor haar toen ze twintig was en op het vliegtuig stapte in een jurk die in Sacramento heel hip was; toen ze landde en over het vliegveld liep, in de plakkerige New Yorkse zomer, voelde die jurk al een heel stuk minder hip (Didion is heel goed in het terloops vermelden van haar outfits). Ze droomde van nieuwe plekken en nieuwe gezichten, ze dacht dat ze fouten kon maken die niemand haar zou verwijten: ‘Niets was onherroepelijk; alles lag binnen handbereik.’ Maar in de vrijheid krijgt niets echt betekenis.

De eerste drie dagen was ze ziek, ging ze niet naar een dokter omdat ze er geen kende en belde met haar vriendje in Californië. Over zes maanden ben ik weer terug, zei ze tegen hem, en bovendien, vanuit mijn raam kan ik de Brooklyn Bridge zien. Het bleek later niet de Brooklyn Bridge te zijn maar de Triborough, en ze zou geen zes maanden blijven, maar acht jaar.

‘Dat zeggen we vaarwel’ is op een bepaalde manier het ultieme essay over opgroeien – niet zozeer van tiener naar volwassene, als wel van het moment waarop je je vergaapt aan alle vrijheid en mogelijkheden die je in je leven voor je hebt liggen naar het moment dat je die vrijheid hebt geproefd en de mogelijkheden hebt uitgeprobeerd – en erachter komt dat niet alle vrijheid aan jou besteed is, en niet elke nieuwe ervaring een leuke ervaring is. Dat is een proces dat niemand je kan uitleggen; je moet er zelf doorheen. Iedereen die uit huis gaat, komt daar na een paar jaar op zijn of haar studentenkamer achter. Alleen dat al zal een reden zijn waarom *Slouching Towards Bethlehem* in vijftig jaar nooit uit druk is geweest.

Toen ze eenmaal terugkeerde naar Californië deed ze dat met een echtgenoot. John Gregory Dunne, een stoere kerel uit een Ierse katholieke familie in Connecticut. Hij had in het leger gezeten, dronk veel, verkeerde met een bepaalde klassenhaat in

de hogere milieus die hij via zijn elitaire Princeton-vrienden bereikte en schreef heel behoorlijke reportages voor bladen als *Time*, onder meer vanuit Vietnam, waar de oorlog steeds verder escaleerde.

Als New York te cynisch en te wereldwjs was, dan was het fascinerend om te zien hoe in Californië een nieuw experiment met naïviteit en onschuld werd begonnen. Als verslaggever vertrok ze naar San Francisco – *be sure to wear a flower in your hair* – om in 1967 de Summer of Love te aanschouwen. Ze kon er niet in meegaan. Ze zag de hippies, de bloemenkinderen, de junks, de vrije-liefde-profeten, de tegencultuur, de Black Power, de anti-Vietnamdemonstranten – pubers vaak nog – die zichzelf iets probeerden wijs te maken. In haar essay ‘Kruipend naar Bethlehem’ is de kater al voelbaar lang voordat het feestje is afgelopen.

In die zin vormen haar klassieke essaybundels *Slouching Towards Bethlehem* (1968) en *The White Album* (1979) een *one-two-punch*. De voorzet uit *Slouching* wordt ingekopt in *The White Album*, met de meest vernietigende oneliner uit haar oeuvre, in het titelessay. Het is de slotzin van een alinea die waarschijnlijk de droevigste analyse van dat tijdperk bevat. Ze beschrijft hoe ze in het ondiepe stuk van het zwembad van haar schoonzus zat, toen de eerste berichten binnenkwamen van de moorden in het huis van Roman Polanski op Cielo Drive. Niemand had nog van Charles Manson gehoord. Didion schrijft: ‘In het uur daarna ging de telefoon nog heel vaak. De eerste berichten waren onduidelijk en tegenstrijdig. Een van de mensen die belden had het over zwarte kappen, iemand anders had het over kettingen. Er waren twintig doden, nee, twaalf, tien, achttien. Er zou zwarte magie in het spel zijn, of de oorzaak was uit de hand gelopen drugsgebruik. Ik herinner me alle onjuiste informatie uit die tijd heel duidelijk, en ik herinner me ook het volgende, al zou ik willen dat dat niet het geval was: *ik berinner me dat niemand verbaasd was.*’

Het is niet niks om door te breken met een essaybundel – al moet je erbij zeggen dat Didion haar tijd mee had. *Slouching Towards Bethlehem* verscheen in 1968, toen ‘New Journalism’ furore maakte in massaal gelezen tijdschriften als *Esquire* en *Rolling Stone*. Het was een kruispunt van journalistiek en literatuur, een genre waarin reportages werden opgeschreven alsof het romans waren, met interne dialogen en afwisselende perspectieven en waarin de auteur zichzelf in volle glorie opvoert en zijn stijl de vrije loop laat.

Veelal wordt Truman Capotes klassieker *In koelen bloede* (1965; over de moord op een boerengezin in Kansas) aange- wezen als het beginpunt van de ‘non-fictieroman’. Dat klopt en dat klopt niet. *In koelen bloede* was een kanteling, maar er zijn genoeg New Journalism-artikelen en -boeken van voor die tijd te bedenken. Het was eerder zo dat rond de publicatie van *In koelen bloede* de gemiddelde Amerikaan anders naar het nieuws begon te kijken. Die zag beelden en las verhalen uit Khe Sanh en My Lai en Selma, Alabama. Een meerderheid van de Amerikanen geloofde het officiële verhaal van de aanslag op Kennedy niet, en door het uitlekken van de Pentagon Papers (waarin alle leugens van de regering over de Vietnamoorlog stonden) en Nixons Watergate-affaire zonk het vertrouwen in de overheid naar een dieptepunt. Voor de groeiende groep burgers die zich zorgen maakte over de escalerende Vietnamoorlog, de verhardende strijd om burgerrechten en de polarisering in de Amerikaanse cultuur voelde de montere, gezagsgetrouwe, vaderlandslievende toon van de voorheen toonaangevende bladen als *Time* aan als propaganda. Ongeloofwaardig. Journalisten moesten die schijnobjectiviteit doorbreken, in toon en stijl en perspectief. Objectief werd niet meer geloofd, dus moest het subjectief worden.

Slouching Towards Bethlehem was boven alles subjectief –

maar was dat op een geheel eigen manier. New Journalism-iconen als Tom Wolfe en Gay Talese schreven met flamboyante metaforen; Didion schreef juist afgemeten scherp. Hunter S. Thompson omarmde de anarchie van de imploderende Verenigde Staten; Didion was op zoek naar de ruggengraat van het land. Norman Mailer marcheerde voorop mee met de tegencultuur; Didion ging daar juist tegenin. Voor een deel was dat een persoonlijk iets: ze kwam uit een conservatief milieu en was een decennium ouder dan de hippies. Daarnaast was het karakterologisch. Didion was en is notoir schuw. Interviews gaf ze zelden en als ze ze eens gaf – is vaak opgemerkt – dan zat haar man er vaak naast die de helft van de vragen voor haar beantwoordde. Toen ze haar reportage moest schrijven over de hippies in Haight-Ashbury was ze te verlegen de hippies echt aan te spreken en vragen te stellen.

In een interview zei Didion later dat dat zijn voordelen heeft; ze is zo klein en timide dat mensen vaak vergeten dat ze er is. In dit geval werkte dat, want haar reportage over de jeugd in San Francisco had een röntgenfotoachtige kwaliteit. Ze noteert het geklets van de hippies die meer bezig zijn met hun lsd dan met de wereld te verbeteren, en bovendien steeds vergeten hun liefdesbaby's eten te geven.

Het gekke is dat Didion vaak nog als een jarenzestigauteur wordt gezien, geassocieerd met de jeugdcultuur van toen. Maar in feite is ze veel meer een jarenzeventigauteur, toen iedereen de brakke kater van de jaren zestig bestorven in zijn mond proefde, en wist dat die goede belofte van de tegencultuur waren doodgebloed. Dat is vooral duidelijk als je haar twee beroemdste bundels naast elkaar zet. In *Slouching* trekt Didion er actief op uit, ze noteert wat ze ziet; de bundel heeft een hoog kijk-'ns-wat-een-gekkies-gehalte. In *The White Album* is ze niet meer gefascineerd door de gekte. De spot is verruild voor een terneergeslagen, sombere toon. De mededeling dat niemand verbaasd was over de Manson-moorden voelt ook voor jou als

lezer aan als de enig mogelijke conclusie, zoals klinische depressie de enig mogelijke gemoedstoestand is. Ook daar trekt Didion je in mee. Het openingsessay van *The White Album* (veertig pagina's) begint met een citaat uit een psychiatrisch rapport uit de zomer van 1968, over een patiënt op wie allerlei testen zijn uitgevoerd na een paniekaanval.

Die patiënt, schrijft Didion, was ik. Om daar meteen aan toe te voegen dat een aanval van duizeligheid en misselijkheid 'geen ongepaste reactie is op de zomer van 1968'.

Dat openingsessay kun je lezen als het moment dat Didion Didion werd, of in ieder geval als het moment dat er zoiets als een Didion-methode ontstond. Die methode is een drietraps-raket, of een hink-stap-sprong, net hoe je het wilt noemen:

1. De hink. *The White Album* zit vol met persoonlijke mededelingen, over haar mentale desintegratie, over welke artsen ze bezocht en welke testen die uitvoerden, over hoe ze op Hawaï is en een echtscheiding overweegt, over hoe hulpeloos en inadequaar ze zich voelt als ze naar haar dochter kijkt, over hoe ze in een 'zinloze-moordenbuurt' woonde op Franklin Avenue, Hollywood, over hoe ze in haar eentje aan een bar zit waar mensen elkaar vertellen 'over hun eerste vrouw en hun laatste man'. Maar waarom ze in haar eentje in een *single bar* zit vertelt ze niet. Het lijken intieme mededelingen maar het is een faux-intimiteit. De details komen nooit samen.

Om nog even op die piketpaaltjes terug te komen: de andere reden waarom die niet werken is dat Didion er steeds tussen-door glipt, omdat ze zelf geen enkele poging doet het een met het ander te verbinden. Ook dat is een paradox van een schrijver van persoonlijke essays: Je kunt haar memoires lezen over de rouw om haar man (*Het jaar van magisch denken*, 2005) en haar dochter (*Blauwe nachten*, 2011) zonder een beeld te krijgen van wie ze echt is, hoe haar leven eruitziet. De mededeling dat ze op Hawaï een scheiding overweegt lijkt persoonlijk, maar

de redenen worden niet vermeld. Franklin Avenue lijkt een persoonlijk detail, maar wat zegt het nu helemaal? Ze voelt zich een mislukte moeder, maar wat heeft ze dan verkeerd gedaan?

Wat Didion schetst is een leeg silhouet; haar Ik is niet eens een persona. Ze zegt niets over wat ze mooi of aantrekkelijk vindt, seks lijkt voor haar niet te bestaan. De persoonlijke informatie die ze geeft komt zo schaars en bovenal zo gestileerd op de pagina's dat je het niet persoonlijk kunt noemen. Ze blijft mysterieus, de vrouw verborgen achter een enorme zonnebril, ze houdt totale controle over haar verhaal.

11. De stap. De geestelijke toestand van Didions Ik wordt altijd gekoppeld aan de grotere wereld. Haar Ik presenteert ze als een seismograaf van de turbulente tijdgeest. Zij heeft in de zomer van 1968 een mentale instorting, die ze in onpersoonlijk doktersproza opsomt, maar dat is dus 'geen ongepaste reactie op de zomer van 1968'. Als ze in 'Dat zeggen we vaarwel' beschrijft hoe ze in een Chinese wasserette zit te huilen, is dat niet verdrietig, nee, het is 'wat het is om jong te zijn in New York'. Wanneer haar man overlijdt is haar rouw niet alleen van haar, haar rouw wordt getest en gemeten aan alle klinische handboeken die over rouw worden geschreven. Didion heeft een ingebouwde pluralis majestatis, haar Ik is altijd een Wij.

Je kunt je afvragen of dit een vorm van bescheidenheid is of van het tegenovergestelde. Maar narcisme is het niet. Haar mannelijke collega-New Journalists trokken de wereld in, schreven over uitzinnige figuren op exotische plekken en probeerden daarmee iets over de ineens stortende Verenigde Staten van Amerika te vertellen. Didion maakte die ineensstorting invoelbaar, voorstelbaar, door die op haar eigen staat van zijn te betrekken.

111. De sprong. De eerste zin uit *The White Album* is de beroemdste zin uit haar oeuvre. Later zou een omnibus van haar

essays de zin als titel krijgen. Als je 'm eenmaal kent kom je hem te pas en te onpas tegen: *'We tell ourselves stories in order to live.'*

We vertellen onszelf verhalen om te kunnen leven, schrijft ze. We zijn op zoek naar de preek in de zelfmoord, naar de sociale of morele les die we kunnen trekken uit een moord. We zien een naakte vrouw op de richel van de vijftiende verdieping staan en vragen ons af of ze zelfmoord gaat plegen of dat ze een exhibitionist is. We interpreteren wat we zien, en kiezen de meest werkbare van de meerkeuzeopties.

Voor Didion vormden de jaren zestig het moment dat het verhaal niet meer werkte, dat alle volgordelijkheid die we in het leven en in de maatschappij verwachtten het raam uit gingen. Vanaf dat moment hebben alle Didion-boeken een zware metaalag gekregen. Er is altijd een verhaal en het verhaal van het verhaal. Ze ontwikkelde een obsessie voor hoe verhalen worden verteld. Dat zit al in *The White Album*, waarin ze zegt koude rillingen te krijgen als ze in de gang van haar schoonmoeder een ingelijst christelijk gedichtje ziet hangen, omdat ze zeker weet dat dit het soort detail is waar journalisten op zouden inzoomen mochten ze allemaal vermoord worden.

Al haar werk sindsdien lijkt doordrongen van het idee dat het de media zijn die ons het verhaal vertellen van hoe we leven, en dat dus de media het echte onderwerp zou moeten zijn. Didion veranderde in een soort tekstanalyticus. Haar beruchte essay 'Sentiment en duiding' (1990), over de verkrachting van de Central Park-jogster, een achtentwintigjarige vrouwelijke bankier, ging niet over de vraag of de vijf minderjarige verdachten schuldig waren (dat waren ze niet), maar over waar de media verslag van deden – en waarvan niet. De wereld veranderde, heel Roland Barthesiaans, in 'text' die ontleed moest worden.

Het punt van de hink-stap-sprong is dat hij een stuk verder komt dan een gewone sprong. Dit is wat van Didions essays zulke magische leeservaringen maken; je hebt het gevoel dat alles op het spel staat: zij als schrijver, jij als lezer, de wereld, de manier waarop we de wereld lezen. Haar beste essays verklaren de theorie én maken de praktijk invoelbaar, ze zijn kil en ze zijn warm, ze proberen te begrijpen en te beleven, ze gaan over haar maar ook over ons allemaal. Ze zijn persoonlijk, maar laten je zo weinig van haar zien dat je nooit genoeg van haar krijgt, haar nooit kunt voorspellen, ze bewaart haar mysterie – waardoor je altijd naar meer blijft snakken.

Het is een reden om nooit haar biografie te lezen: hoe schimmiger Didion blijft, hoe uitdagender.

In de decennia na *Bethlehem* en *The White Album* ging ze nog wel op reportage – naar El Salvador tijdens de burgeroorlog bijvoorbeeld – maar dat waren de uitzonderingen. Ze was niet meer de actieve verslaggever die ze ooit was, eerder werd ze nu een feilloze commentator over macht, media en politiek in chique publicaties als *The New York Review of Books*. Een Grande Dame. Haar boekrecensies stonden op de cover van tijdschriften. Ze schreef verschillende filmscripts, publiceerde meerdere romans.

Fysiek kwakkelde ze veel, haar dochter Quintana mankeerde de uiteenlopende moeilijk te diagnosticeren aandoeningen. En toen, op 30 december 2003, kwam ze thuis na een ziekenbezoek aan Quintana, en op eens, midden in een zin, zakte haar echtgenoot John door zijn knieën. ‘Don’t do that!’ zei ze, alsof hij een flauw geintje maakte.

Dat iedereen haar initiële reactie kent, is omdat het boek dat ze over zijn dood en Quintana's uiteindelijke sterfbed schreef, *Het jaar van magisch denken*, al op het moment dat het de planken van de boekhandel haalde tot klassieker was uitgeroepen. Grote recensies jubelden de lezer toe, Oprah omarmde het boek, er werd een toneelstuk van gemaakt, het won de National Book Award. Over het uiteindelijke overlijden van Quintana (aan pancreatitis) schreef ze *Blauwe nachten*, in 2011. Die twee boeken kroonden haar tot 'de nationale expert van rouw', zoals Obama haar noemde toen hij haar de National Humanities Medal opspeldde.

Het magische denken was voor Didion een ultieme vorm van ontkenning, op het krankzinnige af. Ze stemde toe in een autopsie zodat de oorzaak van de dood vastgesteld kon worden – zodat die weer ongedaan gemaakt kon worden. Ze kon zijn schoenen niet weggooien – want hij zou ze nodig hebben als hij terugkwam. Het boek is een hoogst gestileerde ontleding van die cognitieve dissonantie, het is een cerebraal onderzoek naar de emotionele psychologie van het rouwen. (Weer zo'n tegenstrijdigheid.)

Didion maakte van haar zoektocht naar de bron van haar rouw iets wat haar eigen gevoel oversteeg. Het werd een vivisectie van een emotie, en op die manier kan elke lezer zich erin herkennen. Ook dat is uiteindelijk de aantrekkingskracht van Didion – omdat ze haar personage vaag houdt en nooit een te helder afgetekend beeld van haar leven geeft, is dat leven ook toegankelijk. Het geeft jou als lezer de mogelijkheid er je eigen hoop, angsten, obsessies en liefdes op te projecteren. Als je haar leest kun je even denken: ik ben net als Joan Didion. Wie wil dat nou niet?

Joost de Vries