

Vloed aan debuten en wat rest

Hugo Bousset

In 2010 verscheen bij De Bezige Bij in Amsterdam een merkwaardige debuutroman: *Bonita Avenue* van Peter Buwalda. Het is vooral de geschiedenis van Siem Sigerius, zijn zoon Wilbert, zijn stiefdochter Joni en haar vriend Aaron. Siem is een beroemde wiskundige, die het schopt tot rector magnificus aan de Tubantia University in Twente en later tot minister van Onderwijs onder Wim Kok. Op het eerste gezicht stort Siems wereld in door toedoen van zijn familie: Joni en Aaron verdienen sloten geld met pornosites waarop Joni haar talenten demonstreert; Wilbert is een voor moord veroordeelde crimineel.

Bij nader inzien heeft Siem het zaad van zijn ondergang zelf gezaaid. Als een fervent bezoeker van pornosites ontdekt hij zijn eigen stiefdochter in een half incestueuze relatie, en nadien wordt hij door haar betrap in een van haar pikante slijpjes. Wilbert wil zich op zijn vader wreken omdat die meeneed heeft gepleegd om hem langer achter de tralies te houden.

In een gevecht met de vrijgelaten Wilbert breekt ex-judoka Siem diens arm, laat hem bevriezen in de sneeuw, en zaagt zijn lijk aan stukken. De ondergang wordt compleet door Siems zelfmoord.

Op de achtergrond speelt de vuurwerk-ramp in Enschede van 13 mei 2000: ze is even intens en meedogenloos als de instorting van de familie Sigerius. Verschillende vertelperspectieven (Siem, Joni en Aaron) en tijdsgewrichten (2000 en 2008), diverse werelddelen (Europa, Azië, Amerika), de zeden en gewoonten in uiteenlopende milieus (universiteit, porno-industrie, bedrijfscultuur) maken *Bonita Avenue* tot een roman die in de buurt van A.F.Th. van der Heijdens 'schrijven in de breedte' komt. Ook al door de onge-

neerd explosieve en zinnelijke stijl en de verknipte compositie van ruimte en tijd.

Veel romandebuten heb ik sindsdien gelezen; helemaal, half, soms slechts een bladzijde of twee. Een vloed aan boeken, maar: wat rest? Ik heb zes prozaboeken uitgekozen en stel ze hier aan u voor. Subjectief, ik weet het. Beschouw het als mijn biotoop. Zonder kwistig uitgedeelde sterretjes. Zonder opgeklopte hypes.



Peter van Kraaij: 'Heeft ze ooit van me gehouden?'

Dat de debuutroman *Wat rest* van theatermaker Peter van Kraaij redelijk autobiografisch is, wordt duidelijk als je zijn interview in *Humo* van 5 februari 2013 leest. We vernemen dat de auteur pas uit een beëindigde relatie van tien jaar komt, zichzelf is kwijtgeraakt, die innerlijke leegte wil opvullen en dan in een Brusselse fitnesszaal een zwart meisje uit Rwanda ontmoet. Lin is een eind in de twintig, heel wisselend van humeur, vol innerlijke woede, onvatbaar. Peter mag tijdens de weekends passen op haar vijfjarige kind Ange, dat meteen zijn hart steelt. Peter geeft en geeft maar, Lin geeft niets terug en juist daardoor groeit zijn verlangen. Ze heeft in 1994 als enige van haar familie

de genocide in Rwanda overleefd en is innerlijk stuk. Dan komen de moordende vragen: heeft Lin ooit van Peter gehouden? En als er later toch iets seksueels ontstaat: heeft hij haar gekocht? Waarom is hij aan haar verslaafd? Waarom heeft hij zijn leven en werk in functie van Lin en Ange gesteld? Werd hij drie jaar door Lin gebruikt? Was hij naïef toen hij dacht dat hij haar van haar demonen kon redden? Als hij haar op een nieuwjaarsdag betrapt met een andere man, komt als een nek-schot de gedachte: 'ik kan het niet'. Voor Lin betekent dat 'ik kan het niet *met jou*'. Peter heeft zich slechts moeizaam van de giftige relatie met Lin los kunnen maken, door dramaturg te worden bij Toneelgroep Amsterdam, op verzoek van Ivo van Hove.

De vraag is nu: wat voegt de roman toe aan wat we al weten? Er is natuurlijk het verschil tussen de autobiografische werkelijkheid (interview) en de autofictie (roman). Er is in de roman ook de compositie, de manier waarop Van Kraaij de drie zenuwslpende levensjaren verknipt en schikt. En de trefzekere stijl van de auteur: afgemeten analyserend, sober vertellend. En juist daardoor zo hartverscheurend voor de lezer, die alle ruimte krijgt om zijn eigen gevoelens te projecteren. Wie werd nooit misbruikt?

De roman *Wat rest* begint in de onvoltooid tegenwoordige tijd met de finale breuk tussen de ik-persoon en Lin in Kigali, drie jaar na hun eerste ontmoeting in Brussel. Lin laat hem geen troost. Zijn koffers zijn gepakt. Hij blijft vergeefs hopen. Hij voelt alleen de tranen van Ange. 'Drab, droesem, bezinsel van jaren.' Op het einde van de roman krijgt de lezer een variant van hetzelfde vertrek, dit keer in de onvoltooid verleden tijd. Heeft de auteur hier meer gefictionaliseerd, toch een opening gecreëerd, het afscheid minder beschamend gemaakt? De ik-persoon vreest dat iemand zou ontdekken dat hij zichzelf al die jaren 'een verhaal' heeft voorgelogen. In dit tweede einde begrijpt hij Lins kwetsuren beter, door een bezoek aan een kerk in Kibuye, waar duizenden

Tutsi's werden uitgemoord. En dan is er een soort catharsis. Hij vertelt haar dat hij 'na jaren van schaarste' uitgeput is, dat het hem spijt. En dat hij van haar houdt. In Lins ogen verschijnen tranen, ze begrijpt het, maar kan het niet helpen dat ze hem niets heeft gegeven. En dat hij 'l'homme de ma vie' is, maar dat ze toch niets met hem kan beginnen.

In een 'Coda' vertelt de ik-persoon dat hij Ange als peetvader mag opvoeden. En dat hij een roman schrijft, die begint zoals *Wat rest*. Alle wegen naar de zelfbegoocheling liggen opnieuw open.

Tussen begin en einde van de roman zitten binnenverhalen in de onvoltooid verleden tijd, flashbacks in Brussel, meestal verteld door de ik-persoon. Die voelt dat zijn ziel 'aan gewicht' verliest. Negen maanden misère na het weggaan van Dee, met wie hij tien jaar heeft geleefd: slecht eten, weinig slaap, psychiaters, schaamte, een onwettelijk en obsceen Brussel. Ook heeft hij geen zin om een nieuw toneelstuk op touw te zetten, na 'Het jachtgezelschap'. (Dat stuk van Thomas Bernhard over het uitzichtloze bestaan werd in 2003 door Van Kraaij geregisseerd.) Tot de ik-persoon in de fitnessclub een zwart meisje met geverfde krullen, de personal trainer Lin Ruzamba, ontmoet. Hij ziet in haar ogen alleen peilloze minachting en woede. 'Mijn eigen leegte sloot naadloos aan op haar razernij.' Lins gezicht gaf niets prijs, maar haar vijfjarige kind Ange is meteen zijn schat. Ken je het spelletje 'jojo'? Lin gooit hem van zich af, en hij rolt vanzelf terug naar boven, telkens opnieuw. Soms weet de ik-persoon dat: 'Ze bleef een beeld waarbij ik mijn eigen verhaal verzon.' Maar het volstaat dat Lin hem uitnodigt om te blijven eten en daar is de illusie weer. En als ze op een verloren nacht hulpeloos bij hem aanbelt, ontloopt ze hem de week nadien. 'Je ne peux plus m'attacher.' Dan weer kotst ze alles uit en bedenkt de ik-persoon meteen een motief voor zijn onvoorwaardelijke liefde: 'Misschien schuilt hierin de ultieme vorm

van liefde: iemand toe te laten bij je eigen zelfvernietiging?' Jojo.

Een typische dialoog tussen de ik-persoon en Lin: 'Tu ne parles plus?' 'J'ai rien à dire.' Maar als Ange duimend en dromend tegen hem aanleunt, voelt hij iets dat 'juist' is. Hij wordt haar peetvader, ook omdat Anges echte vader de beloofde cheques vanuit Kigali niet opstuurt. Tegelijk voelt hij zich daardoor verplicht Lins huishoudelijke taken op zich te nemen: schoonmaken, strijken, afwassen ... Hij overweegt ook Lins medische studies te betalen, maar dan vermijdt hij weer elke amoureuze tegemoetkoming, om niet de indruk te wekken dat hij Lin heeft gekocht.

De enige vrijheid van de ik-persoon is zijn werk als theatermaker: nu regisseert hij 'Il combattimento di Tancredi e Clorinda'. (In 2006 bewerkten Van Kraaij en Erwin Mortier dat madrigaal van Claudio Monteverdi, op tekst van Torquato Tasso.) Voorts houdt hij zich overeind door zijn liefde voor Ange en (voorlopig althans) door zijn illusies met Lin: 'Ik zal laag na laag dit meisje vullen en op een dag doen overlopen van geluk.' Lin gunt hem enkele nachten van verstrengeling, maar telkens volgen nadien weken van schaarste, waarin ze hem zelfs een kus weigert, uit angst dat hij meer zou vragen, waardoor haar afkeer voor hem, zichzelf en het leven tevoorschijn zou komen.

De ik-persoon verblijft veel in Amsterdam, waar hij van de leider van de Toneelgroep Amsterdam (in feite Ivo van Hove) het aanbod krijgt diens rechterhand te worden; hij betrapt Lin met een andere man. 'Je ne peux pas avec toi!' Toch volgt een ultieme test in de periode dat hij een eigen voorstelling regisseert: 'Trinity Trip', een tekst over Oppenheimer en de bom. (Net zoals Peter van Kraaij in 2008.) Hij trekt bij Lin in en dat blijkt de zoveelste vergissing. Na zeven jaar spreekt Lin van een terugkeer naar Rwanda. Dat vertrek en de afloop van de relatie met de ik-persoon worden in twee versies verteld bij het begin en het einde van de roman.

Het hele Brusselse verhaal hierboven wordt door Van Kraaij (je kunt ook zeggen: door de schrijvende ik-persoon) verknipt en vervolgens onderbroken door een tiental passages in Rwanda, tussen de genocide in 1994 en Lins aankomst in Brussel. Alles in de onvoltooid verleden tijd en verteld door een anonieme vertelinstantie. Dat laat de auteur toe om in het bewustzijn van Lin te kruipen en daar kwetsuren te ontdekken die zacht en vol mededogen zijn en verklaren waarom ze zich niet blijvend aan de ik-persoon kan geven. Op die wijze smokkelt de schrijver toch weer een andere interpretatie binnen, waarbij Lin van alle schuld wordt bevrijd, en de ik-persoon (vooruit dan maar: Peter van Kraaij) van alle schaamte en zelftwijfel verlost.

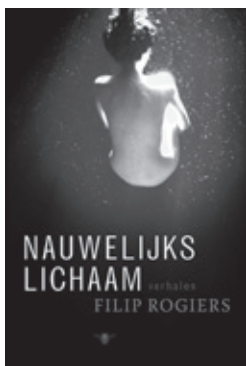
Rwanda 1994. Extremistische Hutu's slachten naar schatting 900.000 Tutsi's en gematigde Hutu's af. Huis na huis. Muurtjes van lichamen worden als zandzakjes opgestapeld. De brandlucht, de stank van verrotte lijken, het gezoem van wolken vliegen boven de mensenresten. Dan de identificatie van de lijken van Lins zusjes, haar moeder, haar broertje, gestold in doodsangst.

Ik heb zelden een roman gelezen waarin het subtielste zelfbedrog, dat ons allen toelaat om te overleven, zo scherpzinnig wordt blootgelegd. Alleen wat wij 'onze engelbewaarder' noemen staat boven het krijgsgewoel. Vleesgeworden in Ange. In *Humo* tracht Van Kraaij de waarheid te vertellen, maar in zijn roman heeft hij het zelfbedrog tot kunst verheven. Dat is wat rest.

Filip Rogiers: When did I stop dreaming?

Het prozadebuut van Filip Rogiers is de verhalenbundel *Nauwelijks lichaam*. De vijf verhalen situeer ik in de buurt van *Als op de eerste dag* (2001) van Stefan Hertmans. Alleen is de wereld van Rogiers nog gitzwarter. Hertmans demonteert het door de ratio beheerste bestaan door abjectie, door het verwerpelijke. Maar in

die hel ontspringen plots momenten van imaginaire epifanie. Rogiers eindigt zijn verhalen steevast in een sfeer van destructie, (zelf)moord, psychose, agressie, zelfvernietiging, masochisme, perversie, catastrofe – wat Julia Kristeva ‘l’abject’ noemt. De personages gaan ten onder, maar de lezer kan zich troosten met de ‘half bewusteloze roes’ van de associatieve, feminiene taal waarin wordt verwoord wat de personages innerlijk ervaren.



De slijtageslag van het leven veroorzaakt in Rogiers' personages een leegte, een zwart gat, dat ze met andermans verhalen proberen te vullen: 'Over mensen die huwden, moorden begingen, over levens die stuknaptten als zeepbellen, veren die braken. Hoe mensen werden ingehaald door de tijd, omkapseld en gewurgd.'

De sterkste en meest aangrijpende tekst vind ik het titelverhaal 'Nauwelijks lichaam', gecomponeerd rond het gedicht 'Een moeder' van Jan Geerts. De ogenschijnlijk ordelijke wereld van de bijna vijftigjarige Bérenice stort in elkaar. Toen ze dertig was, vluchtte ze met haar twaalfjarige zoon Hans het huis van haar dreigende, bewapende man uit. Hans heeft nu werk en kinderen, maar geen vrouw, die hij overigens niet mist. Bérenice is blij met haar zoon, heeft geen man nodig en werkt als poetsvrouw bij een ICT-bedrijf. Vastigheid alom. Maar dan komt het bedrijf in moeilijkheden, en Bérenice ontdekt dat ze op de zwarte lijst staat. Ook voelt ze dat ze nog nauwelijks

lichaam is, geen vrouw van vlees en bloed meer. Ze komt in opstand. Ze koopt een rood tangaslipje en voelt haar volle kut tegen haar handpalm en daar alleen dat rode dingetje tussen. Terwijl de minister het zieltoegende bedrijf bezoekt, vingert ze zich tot ze begint te schokken en een klevig vocht haar lichaam verlaat. Nadien zal ze de zwarte lijst op het bureau van de directeur onderzoeken. Abjectie. Wraak. Maar een 'moment of being' kun je het moeilijk noemen.

In het docuverhaal 'Kristal' lopen zowel Charles als zijn vrouw Angèle in de verdoemenis. Ook in dat huwelijk lijkt alles pais en vree. Charles en Angèle werken bij Karel, Graaf van Vlaanderen, die na de oorlog de troon voor Boudewijn warm hield. Als Karel in 1983 overlijdt, verdrinkt even later Angèle. Er wordt een zelfmoord gesuggereerd: Angèle was een van Karels talrijke minnaressen. Als Charles tien jaar later de waarheid ontdekt, springt hij van zes hoog naar beneden, een vaas onder de arm. Want Angèle hield alleen van kristal, 'gestold leven'.

De hoofdpersoon van 'Pissebed' is opbouwwerker Alfi, die in vele huizen van gebroken gezinnen komt. Hij tracht de leegte in zijn leven te vullen met al die tragische verhalen. Hij, de kampioen van het meelevens met anderen, leeft alleen mee met zichzelf. Hij parasiteert op de misère van die anderen, laaft zich eraan. Maar ook dat volstaat niet. Hij wil de ogen sluiten en verdwijnen. Niet meer denken, niet meer praten. Hij raakt zijn vrouw Ina niet meer aan. Laatste zin van het verhaal: 'Hij heeft haar niet van de keldertrap geduwd, ze is gevallen.'

In het slotverhaal 'Aire de la Sentinelle' werkt de vijftigjarige Lillian in een wegrestaurant vlak over de Belgisch-Franse grens. Haar vroegere bestaan was ideaal: mooi gezin, veel geld van haar man, solide beleggingen, tevreden klanten, blije kinderen, goeie job. Dan stort de financiële wereld in, ik vermoed in 2008. Een financiële put met ettelijke nullen. Gedaan met hypotheeken en hedgefond-

sen. Haar man verdwijnt spoorloos. Ook zij verliest haar werk: ze is in de foute kolom geraakt bij een herstructurering. Nu, in haar nieuwe job, luistert ze naar de misère van drinkebroers en routiers in een wegrestaurant. Haar leven wordt weggegomd. Terwijl een marginaal uit het dorp voortraast over een drama op zee, hoort ze op tv een nieuwsitem over haar man: de voortvluchtige bankier, gezocht wegens het frauduleus faillissement van een Amerikaanse zakenbank, is gespot in Thailand. Hij wordt geïnterviewd: rust en evenwicht gevonden; hemelse chakra's; het grote wonder van dit moment; geen spijt; niets verkeerd gedaan. Lillian breekt, ontbindt haar duivelse woede over zoveel vreselijks: ze slaat de dorpsmarginaal vol in het gezicht en plant het stukgeslagen glas in diens keel.

'When did I stop dreaming?' (Elvis Costello).

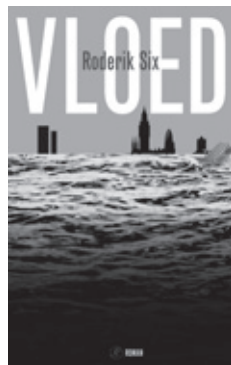
Roderik Six: Terra Nova

Ik heb Roderik Six horen voorlezen, en was meteen getroffen door het meeslepende ritme van zijn proza. Het waren fragmenten uit zijn debuutroman *Vloed*. Net zoals in de romans van Haruki Murakami was het steeds onduidelijk of de handelingen zich in de 'echte' of een 'virtuele' wereld afspeelden.

Dezelfde ervaring heb ik gehad bij de performances van CREW, die ik haast allemaal heb meegemaakt, de laatste op 17 februari 2012 in het Brusselse Kaaithater: 'Terra Nova'. Er is geen sprake van om rustig in je zetel te blijven zitten: je moet zélf aan de slag, met koptelefoon en videobrill. En je komt willens nillens in een verwarrende wereld terecht, waarbij je niet weet of je flarden 'realiteit' ervaart, of filmbeelden, of projecties van je eigen brein. De wetenschappelijke begeleiding is in handen van het 'Expertise Centre for Digital Media' van de Universiteit Hasselt. In *Terra Nova* trekken regisseurs Eric Joris en Stef de Paepe en schrijver Peter Verhelst een parallel tussen de zoektocht op de Zuidpool van ontdekkingsreiziger

Robert Falcon Scott en de ontdekkingen in het menselijke brein.

De ontdekkingsstocht van Robert Falcon Scott loopt uiteindelijk faliekant af, en die in de roman *Vloed* van Roderik Six? De lezer wordt geconfronteerd met vier jongelui die de synthetische drug Ultra roken. Het roken leidt naar 'splitsing': je ziet dingen die er niet zijn tenzij in je brein. Maar waarom zou wat je ziet in je brein minder 'echt' zijn? Bovendien: zijn de dingen die de vertellende ik-persoon als 'waar' vertelt, écht waar, of zijn het projecties van zijn geest? Hij zegt dat Nina en hij in doorweekte strandstoelen Ultra zitten te roken op het dak van 'Torres', vier verdiepingen hoog op een berg 'die uitziet over het ondergelopen dal waar ooit de stadskern lag'. Er is duidelijk een rampzame overstroming aan de gang, maar gaat het om een watervloed of een gedachtevloed? Of beide?



Lezend krijgen we meer informatie, verteld in de tegenwoordige tijd, waardoor je in het boek wordt getrokken. Joke, Michael, Nina en de ik-persoon wonen in het lelijke, deprimerende studentenhuus Torres. Onder hen: eeuwig stromend water, waar nog net kerkspitsen en puntgevels bovenuit steken. Boven hen: de donkere lucht waaruit steeds stortregen valt. Ze maken vuur met versplinterde planken en stukken cursussen. Ze beuken deuren van leegstaande appartementen open en nemen alle bruikbare dingen mee: beddengoed, conserven, bier, aan-

stekers, pasta, dildo's en Ultra. Michael en de ik-persoon (die zich in de slotzin van de roman Victor noemt) moeten regenpijpen op het dak schoonmaken, er dode katten uithalen. Een lijk drijft voorbij, met drie pikkende vogels. Grote honden zoeken zwemmend vergeefs vaste grond, en verzuipen. Victor keert behouden terug, Michael heeft een gapende wond aan zijn linkerslaap. Victor is tevreden met schaarse geluksmomenten: de splitting door Ultra, de masturbatie met een frivool stukje ondergoed, een zeldzame zonnestraal in het grauwe wolkendek, een enkele keer vrijen met Nina, die hem berijdt met haar tongpunt uit haar mond, en haar ogen naar het plafond gericht. Natuurlijk kan Six zijn roman zo niet voortzetten. Het zou een bladzijdelang gekabbel worden. De hoofdstukjes vier tot en met zeven zijn flashbacks: hoe ze elkaar alle vier bij het begin van hun studies hebben ontmoet, hoe Nina Victor ontmoet, hoe Nina voortdurend van decor wisselt in haar meisjeskamer, hoe Victor zijn moeder niet heeft gekend, hoe zijn vader 'een snol' had, hoe Ultra troost biedt aan allen: reizen door de tijd, de beeldenstorm van kleuren en geluiden, maar nadien het kleffe, angstige ontwaken, het zich bij elkaar rapen. Nina blijft onberekenbaar: in het studentenhuus circuleert zelfs een petitie om haar uit Torres te verwijderen.

Deze informatie volstaat, er is geen cafépsychologie, geen schoolse uitleg, geen alwetende voorspelling. Net genoeg om de personages wat meer vlees en bloed te geven. Je leest dus verder, tenzij je je intussen hebt geërgerd aan de vergelijkingen van de auteur. Een hele dierentuin: als een eend, als een slapende krokodil, als een dode paling, als een rat die stijf stond van de elektroshocks, als een getrainde spin, als een op hol geslagen paard, als een hond die achter de oren wordt gekrabd, als een dorstig savannedier ... Schrap dat toch allemaal! Is daar geen redacteur in de buurt? Maar toch lees ik verder, door dat ritme, en door de

vervreemding. En ook uit heimwee naar hoe het was, die commune met vier in Torres, genoemd naar een linkse katholieke priester in Colombia:

Zo ontdekten we het dak van Torres. Vierhoog, breed en lang, met uitzicht over het dal. Plek zat. In een mum van tijd hadden we al ons strandgerief op het hobbelige tarmac geïnstalleerd. We golfden tot de sirenes loeiden, speelden badminton tot de laatste shuttle over de rand was gedwarrelt en weerhielden ons van petanque – beneden stonden wat auto's geparkeerd. Meestal gingen we in de strandstoelen, visten bier uit de frigobox en rookten Ultra tot we splitsten.

Maar de vloedgolf heeft alles veranderd. Ze roken Ultra op hun eentje, weg van de wereld, maar ook weg van elkaar. Nina en Victor (de ik-persoon dus) neuken af en toe, zonder veel overtuiging, dwangmatig, zinloos, een beetje triest ook. De hoofdwond van Michael ettert. Victor en Joke zoeken troost bij elkaar. Want zelfs de verveling gaat vervelen. Dan komen de roofvogels. Ze offeren Michael als aas op. Nina's gelaat wordt door een brand afzichtelijk aangetast. Victor vlucht meer en meer naar de onderbuik van Torres, de kamers op de bodem. Hij trekt er zich af bij naaktfoto's van de voormalige bewoonster, een blauwe vibrator in zijn aars gewrongen.

Uiteindelijk besluiten Nina en Victor op verkenning te gaan; de zwangere Joke blijft achter. Buiten is een plantaardig bewind ontstaan, dat de stad versmacht. De beschrijving van de alles overwoekerende vegetatie doet me denken aan het vergeten meesterwerk *Ranonkel* (1969) van Jacques Hamelink. Hier en daar ontdekken ze door insecten bedekte lijken. Ze keren terug naar Torres. De Ultra-groep valt verder uit elkaar. Victor ontdekt de golfstok waarmee de onberekenbare Nina Michael neergeknuppeld heeft. Nina springt in de diepte.

Joke en Victor blijven over, en wagen de overtocht met een gevonden kajak. Zoals op die prachtige schilderijen van

Gerhard Richter raakt de hemel de zee, en worden ze samen een loodkleurige dreigende aanwezigheid, die zwijgt.

Joke en Victor stranden. Iemand wacht op hen. Hij heet Michael. De ik-persoon noemt zich Victor. Michael heeft een vreemd litteken op zijn slaap. Zijn Joke en Victor ontsnapt aan de catastrofe? Of is hun tocht imaginair en ontmoeten ze daarom de dode Michael?

Ik herhaal mijn vraag: Is *Vloed* een vloedgolf of een hersenvloed?

Patrick Bassant: de warmte van de aanraking, door het brons heen

In de debuutroman *Joy* van Patrick Bassant valt de precieze kennis op van onderwerpen zoals Auguste Rodin en vooral diens werk *L'Âge d'airain*, het gieten van brons, het plastineren van lichamen, het leven en werk van Liebchen (in de roman heet hij Schatje), dat is de echte naam van Gunther von Hagens, enzovoort. Ik hou daarvan, van die exactheid in fictie.

Als je *Joy* begint te lezen, krijg je meteen enkele subtiele hints. Een citaat van Gérard de Nerval: 'Ik jaag achter een beeld aan, verder niets.' De opdracht voor Chaya, de overleden geliefde, 'voor altijd'. De titel van hoofdstuk 1: 'Het stenen



kinde', dat is ook de titel van een gedicht van Martinus Nijhoff, waarin een stenen cherubijn zich – gedreven door muziek – losmaakt van de fontein en drijft naar de dichter, die evenwel zijn onmacht meedeelt om zijn verrukking te verwoor-

den: 'O zoontje in me, o woord ongeschreven,/ O vleesloze, o kon ik U baren -'. Nog een hint is de soundtrack van KOLBAK.

Vier van de 34 hoofdstukken heten 'Track: Memoires van een standbeeld'.

Ik werd bij het lezen nogal eens op het verkeerde been gezet, en dat heb ik graag: dat maakt de lectuur spannend: een soort gevecht met de roman. Een gevecht zonder winnaar en zonder uitkomst. In achttien hoofdstukken neemt een anonieme ik-persoon het woord. Hij tracht in een kronkelig parcours het lichaam en de ziel, het vlees en de geest van Joy te vatten, zich toe te eigenen. Zoekt hij het deel van de tweeling dat als versteend embryo in zijn hartkamer werd aangetroffen? Dat deel van zichzelf, dat operatief uit hem werd verwijderd? Wil hij die eeuwige holte vergeefs opvullen? Of voldoet het geliefde beeld van Rodin hem niet meer, beeld dat nochtans erotische gevoelens oproept: hij wil spierballen voelen, handen op billen leggen, tenen kussen, een vinger in de hoofdwond drukken, in tepels knijpen, langs de binnenkant van een dijbeen omhoog strelen. Rodin in wiens spoor hij de wereld heeft afgereisd, Lissabon, New York, Brussel, Rome, op zoek naar nog een versie van *L'Âge d'airain*. Als op 9/11 een versie van het beeld in stukken wordt geslagen, gaapt zijn innerlijke wond nog meer dan vroeger. Hij zoekt een levende vrouw, geen beeld van brons. Het is echter moeilijk om Rodin los te laten. Als hij in Rome een meisje ontmoet dat zich veroveren laat, zegt hij dat hij haar liever in plastic wil veranderen en nadien in brons gieten. Technieken die hij nu enigszins beheerst.

Intussen hebben we Joy leren kennen. We kijken door haar ogen naar de wereld in negen hoofdstukken, de epiloog niet meegerekend. Ongewenst kind, grootendeels opgevoed door oma's en opa's, zeer erotisch, onvoorspelbaar en steeds spannend. Ken je Lisbeth Salander uit de verfilmde Millennium-reeks? Ik zou Joy graag ontmoeten in de Brusselse Dansaertstraat, waar ze haar dagen in ijdel-

heid slijt. Een enkele keer gaat ze strippen op een fetisjparty, met veel leer, lak en latex. Maar ze vindt haar ware roeping: een levend standbeeld te worden op de Brusselse Grote Markt.

De twee verhaaldraden raken verweven: de manager en taxidermist, de ik-figuur dus, weet Joy elke dag te vinden. Misschien kan zij zijn leegte vullen? Hij legt telkens twintig euro in haar bakje en schrijft er zijn telefoonnummer op. Wellicht vindt bij haar de ideale synthese plaats tussen lichaam en kunst, lijf en beeld, vlees en geest? Ze speelt moeiteloos de perfecte onschuld, met haar knalrode rozen en de subtiel afgezakte bandjes van haar jurk. Tegelijk is er het stoute lachje om haar mond, de blote linkertiet. Ze belt hem op. Hij doet zich voor als kunsthistoricus. Tegen betaling moet ze hem vertellen wat een standbeeld denkt. Ze moet de ziel van een beeld onthullen. Hij jaagt achter een beeld aan, verder niets. Hij toont haar L'Âge d'airain, dat perfecte lichaam, die dramatische houding, dat schitterende hoofd, de lekkere billen ... Dat kan Joy in levenden lijve nooit halen en als beeld kan ze het alleen maar spelen. Joy speelt het en met gesloten ogen praat ze 'over oorlog, over het genot bekeken te worden, over de fysieke pijn van de hoofdwond, over de macht die een volmaakt lichaam uitstraalt, over de kwetsbaarheid van die schoonheid, over lust, de mentale pijn na de strijd ...' Maar ook dat spel volstaat niet voor de hongerende ik-persoon. Joy heeft niet de eeuwigheid van het beeld van Rodin, Joy speelt een eeuwig beeld voor geld. Hij wil Joy plastineren en in brons gieten. Zodat ze voor altijd van hem wordt, zijn holte vult. Zodat hij niet meer moet jagen en rust kan vinden. Eeuwige rust.

Zo geschiedt. De wijze waarop de ik-persoon met haar toestemming Joy plastineert en nadien in brons giet, wordt uiterst secuur beschreven, en je leest ademloos mee hoe de mens in een beeld verdwijnt.

Ik dacht het thema van de roman te pakken te hebben, aan de hand van de

interpretatie van Maurice Blanchot van de mythe van Orpheus en Eurydice in zijn essay 'Le regard d'Orphée' uit *L'espace littéraire* (1955). Hoe ziet Blanchot Orpheus' blik? De afdaling van Orpheus naar Eurydice is een tocht naar 'het uiterste dat de kunst kan bereiken'. Orpheus kan niet niet kijken. Orpheus' verboden blik is ook een inspirerende blik, die Eurydice laat leven in de volheid van de dood, en die het sacrale bevrijdt dat in haar ligt opgeslagen. Het is zijn kommerloze, lichte, onschuldige blik die 'het sacrale aan zichzelf geeft'. Eurydice verdwijnt in een kunstwerk.

Voilà, ik heb het boek getemd, en in een van mijn interpretatiehokjes geplaatst. Als ik daarin slaag, ben ik altijd wat ontgoocheld. Na het orgasme volgt droefheid. Zo, dat was het dan en waar heb ik dat nog gelezen? Maar Bassant trapt niet in de debutantenva. Hij schrijft een epiloog, die alles opnieuw op losse schroeven zet en mijn zekerheden weghaalt, waarvoor ik dankbaar ben. Een vriend van Joy, Hoeka, gaat naar haar op zoek en slaagt erin de dode Joy als bronzen beeld te ontmoeten. Dan neemt een ik-persoon het woord, nee, niet de mannelijke manager en taxidermist, maar Joy, die leeft en denkt binnenin het beeld. Ze ziet hoe Hoeka voorzichtig zijn hand op haar heup legt, en haar linkerbil aait. Ze voelt de warmte van de aanraking door het brons heen stralen. Ze voelt kleine schokjes door haar lichaam heen en weer schieten, en krijgt 'een heel lang, loom en licht orgasme'. Patrick Bassant heeft een zeer intelligente roman geschreven, die vele leeswijzen verdraagt en zelfs vereist.

Christophe van Gerrewey: De fles in zee

De debuutroman van Christophe van Gerrewey, *Op de hoogte*, is een hartverscheurende brief aan een ex-geliefde. Maar het is geen échte brief, want de ik-persoon zal zijn lange tekst nooit naar haar versturen. Hij kan voor haar

geen afzender meer zijn, en zij voor hem geen ontvanger. Toch richt hij zich in de je-vorm tot het meisje dat hij wanhopig heeft liefgehad. Misschien hoopt hij dat zij de brief die een roman is geworden ooit zal lezen, of dat de brief haar, via ons, lezers, zal bereiken.

De fles in zee ... Maurice Gilliams publiceerde in 1929 een poëziebundel met die titel, en Christophe van Gerrewey verwijst op pagina 140 naar Bart Meulemans toneelbewerking van Gilliams' postuum verschenen roman, *Gregoria* (2011). Lang voor die allusie had ik, lezend in *Op de hoogte*, al vaak aan Gilliams moeten denken: de nietsontziende zelfanalyse tot in de uiterste hoeken van het (onder) bewustzijn, in lange circulaire zinnen vol met masochistisch gepieker. De eeuwige herwerker Gilliams zou wel de tientallen vergelijkingen hebben geschrap: een rimpelige hand die zich traag beweegt 'als een asvlok boven een vuur', de grootvader die door niets tot stilstand is te brengen 'als een op hol geslagen oude printer'. De muzikale, mooi geritmeerde stijl van Van Gerrewey wordt gehinderd door die overbodige vergelijkingen. De oude meester zou wel goedkeurend hebben geknikt bij een cursieve zin op pagina 45: 'Nooit ben je naar het centrum gekomen!' Eigenlijk gaat het om een misverstand tijdens een fietstocht waarbij de ik-persoon en zijn geliefde elkaar uit het oog verliezen, en is het 'centrum' de cafetaria van een recreatiedomein, maar tegelijk worden de tragiek van hun relatie én de compositie van de briefroman onthuld.

Net zoals de romans van Gilliams een circulaire compositie hebben – denk aan het onvolprezen *Elias of het gevecht met de nachtegale* (1936) –, bijt ook *Op de hoogte* in zijn eigen staart. Het lijkt nochtans anders. Op het achterplat van het boek staat dat de afwezige geliefde steeds meer aan het woord komt en de gebreken van de ik-persoon etaleert, maar dat is niet zo. De ik-persoon is de hele tijd de enige verteller, die aan het eind van zijn brief zijn geliefde haar visie laat geven, of liever de

visie zoals hij die in haar bewustzijn vermoedt. Als de geliefde in de ik-vorm aan het woord is, wordt ze in feite door de ik-verteller geciteerd, tussen aanhalingstekens. Hij staat haar toe hem alle schuld te geven, zodat zij zuiver blijft, en zijn liefde onaangetast. En hij weet dat. Hij laat haar tegen hem zeggen: 'Wat ik hier zeg bestaat alleen maar in jouw fantasie, in de fantasie dan nog van gekwetste en zielige geliefde, en *toch doe je alsof die fantasie overeenkomt met mijn diepste wezen!*' Hij plaatst in haar ziel gevoelens van 'medelijden, frustratie, ergernis, boosheid en ongeduld'. In zijn eigen ziel ontwaart hij 'ellende, frustratie, woede, machteloosheid en verdriet'. Als je de lijstjes vergelijkt, is hij de zielige loser. Dat wordt nog duidelijker door de vergelijking van het meisje met haar kater Muisje, die in de roman prominent aanwezig is. Zij verwijt hem Muisje te verwennen, hem te overladen met aandacht en affectie, zodat hij nooit zal kunnen beantwoorden aan de hooggespannen verwachtingen van de verwenner, wat tot een diepe crisis zal leiden ... Zo is ook zijn liefde voor haar obsessief en obsessieel.

Juist door haar in een verstikkende omarming overmatig te verwennen is hij er nooit in geslaagd om 'naar het centrum' te komen, om haar echt te bereiken. Dat heeft ook te maken met de ruimtes waarin ze elkaar ontmoeten. Van Gerrewey, die verbonden is aan de vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent, bespeelt met veel verve de romaneske ruimte. Ze hebben elkaar liefgehad in andermans woningen, op voorlopige tijdstippen en in neutrale, lege functies, als babysitters of logés. Hun eigen appartementen in Gent en Antwerpen zijn door relationele mislukkingen verworpen tot 'levensgevaarlijke plaatsen die zichzelf zouden vernietigen zodra wij er tegelijkertijd toegang toe krijgen'. Gelukkig zijn er ook in de kleinste steden anonieme hotelkamers. Ze hebben nooit de sprong naar elkaar gewaagd. Zij uit gebrek aan ware liefde? Hij uit angst voor

mislukking, denkend te weten wat zij voelt? Het laatste woord van de roman, dat de ik-verteller zijn geliefde laat zeggen, is 'nee'. Dat is haar (vermeende) antwoord op de vraag of ze het opnieuw kunnen proberen, nu ze 'op de hoogte' is. Op pagina 179 laat hij haar vertellen dat ze drie dagen ziek is geweest na de lectuur van *Op de hoogte*. Maar ze is niet op de hoogte, want ze heeft het boek niet gelezen, waarin haar nochtans woorden in de mond worden gelegd door de piekerende, zichzelf straffende ik-persoon, zodat dat 'nee' eigenlijk van hém komt. Is het een definitief 'nee'? Misschien zal het boek muziek worden die in hun beider hoofden speelt ... De muziek van het verdriet ... Christophe van Gerrewey schrijft navrant mooi over een wanhopige liefde.



Jeroen van Rooij: Het licht was overal

Ik had Jeroen van Rooij al ontdekt voor en in zijn debuutroman *De eerste hond in de ruimte* (2010), maar ik kan meer over hem vertellen via zijn tweede roman *Het licht*. Het boek telt 21 hoofdstukken, met diverse vertellers en focalisators. De even hoofdstukken worden door de dertiger Erik in de ik-vorm verteld. De oneven hoofdstukken worden verteld door zes anderen, in de wij-vorm. Behalve in drie van die oneven hoofdstukken, die de titel 'Wij' dragen, is er telkens een focalisator: we zien en interpreteren de gebeurtenissen door de ogen van een van de zes

jongeren. Zo hebben ze ieder hun eigen licht. Maar meestal trachten ze samen het 'licht' te beleven. Ze geven het aan elkaar door en worden erdoor verbonden. Ze vormen een exclusieve groep, die van liefde en vriendschap aan elkaar hangt. 'Onze eigen handen waren altijd geopend voor elkaar en onze lichamen bereid om betast te worden.' Dat geldt voor Lucy, Luuk, Steven, Christof, Ann en Maaïke, in het Nederlandse dorp 'Bruggend'. Hoe Luuk zich aangetrokken voelt tot de anderen is slechts een voorbeeld van de ultieme verbondenheid van de groep, die zich op Facebook 'Het licht' noemt: 'Christof die zijn grote, goedaardige handen op je schouders legt, het zonzonvorme litteken op Maaïkes buik, het plekje achter haar oor waar Lucy het liefst gekriebeld werd, de ogen van Steven, de benen van Ann: het zou Luuk duizelen als hij eraan terugdenkt. Kun je verliefd zijn op vijf mensen tegelijk?'

Het licht speelt met hen, tolt in hun midden tot het zoemt van genot, zit aan hun geslachten, laat hun lijven rillen, begint met hen te dansen. Tot het bij hen binnendringt en ze één maakt, in een moment van epifanie:

Het [licht] was een extra deel aan onze lichamen, een tentakel, een draaikolk, een bewegende buis die tussen onze benen groeide, ons penetreerde, vertakte, in ons oploste, door onze huid weer naar buiten kwam, draderig tussen ons in hing, ons deed duizelen, sloeg, krabde, streefde, weer binnendrong, paars, blauw, rood, een koraal dat razendsnel in onze lichamen groeide, een schema van onze bloedsomloop, twee extra handen, een derde en een vierde arm, een paar vleugels, een ader die leegstroomt op de grond.

Als het licht overdag hun levens onvoldoende laat schitteren, houden ze nachtelijke uitstapjes, privé-raves in een 'geleende' droomtijd, kriskras door de jaren heen, dansend naar een gedroomde toekomst. (Je kunt overigens de roman *Het licht* lezen met een soundtrack erbij: jeroenvanrooij.org/hetgeluid.)

Het zestal houdt bijvoorbeeld van ‘Sound of Light’ van The Field, vooral de afsluiter ‘Night’, ambientmuziek die door de ruimte zweeft en licht variërend steeds dezelfde geluiden herhaalt. Ze raken in extase, ook dankzij wat bewustzijnsverruimende drugs. Een meisje geeft alle anderen een tongkus. Zo geeft ze het licht door aan de anderen en de anderen nadien aan elkaar. De zes jonge lichamen vormen een kluwen ‘dat zichzelf betastte en bevredigde’. Is het in die algehele euforie van belang te weten van wie die kloppende erectie is, van wie de hand die je op je borst legt, van wie die penis die je pijpt? ‘Het kronkelende vlees heeft geen mond, geen ogen. Het is een netwerk van verschrikkelijk genot.’ Dat ‘gesloten systeem’ is het licht. ‘De eeuwigheid lag aan onze voeten. Wij waren het licht en het licht was overal.’ De hele stemming heeft iets van de jaren 1970, toen de minimalistische en de ambientmuziek hun hoogte-



punt kenden. Ik kan zelf een soundtrack maken met werken die mij toen in hogere sferen brachten: Brian Eno, Philip Glass, Kraftwerk, Steve Reich, Michael Nyman, Harold Budd ... Bezielde geluksruimtes waren het.

Het licht speelt zich echter niet in mijn jonge jaren af, maar pas enkele jaren geleden. En alles lijkt wel gedoemd om te mislukken. Tussen augustus en december 2009 maken Steven, Christof en Lucy er een eind aan, alsof ze een zelfmoordpact hebben gesloten. Misschien is alleen in de dood het

licht voluit zichtbaar, omdat in dit aardse bestaan het licht nooit lang kan schijnen. Het gaat bij bepaling om manische flitsen, korte orgasmen, *moments of being*. De leden van het zestal vormen niet langer een ‘wij’, er ontstaan ruzies, ze drijven van elkaar weg. De slijtageslag van het bestaan is ook bij deze jonge mensen begonnen. Hun dromen verliezen hun glans. De groep valt uiteen in fracties. Dan komen de drie zelfmoorden, en ontstaat schuld bij de overgebleven drie groepsleden.

Deze gewijzigde situatie wordt geobserveerd door de wat oudere ik-verteller Erik, een lokale journalist. Hij werkt aan een artikel over de zelfmoorden onder de jeugd van Bruggend – een allusie op Bridgend in Wales, waar enkele jaren geleden een zelfmoordgolf onder jongeren plaatsvond. Erik vertelt zijn verhaal in de even hoofdstukken van de roman vanaf hoofdstuk twee. Dat heeft een dubbel gevolg. De gelukzalige momenten van de zes zielsverwanten worden tragisch voor de lezer, omdat hij via de journalist de rampzalige afloop van het experiment al kent. Anderzijds kan ik mij voorstellen dat vele lezers liever zelf commentaar hadden bedacht bij de aftakeling van zo veel moois. Erik vindt dat het zestal rondjes draait rond het zwarte gat in hun midden en dat dit evident leidt tot zelfmoorden. De mogelijkheid dat Steven, Christof en Lucy kiezen voor de dood om het ware licht te zien krijgt zo geen kans. Erik leest het boek in onze plaats. Hij noemt zich te bang om een zelfmoordgolf te duiden – er volgen in Bruggend nog vijf zelfmoorden. Hij suggereert dat de sociale media een rol bij de golf hebben gespeeld. Hij krijgt van Ann meer uitleg over de drie zelfmoorden, uitleg die ik kan missen en als lezer liever zelf tracht te geven. Zo verneemt hij dat de eerste zelfmoord, die van haar vriend Steven, geen echte zelfmoord was. Hij zou onder invloed van drugs van een brug over de Maas zijn gevallen. Christof gaat eraan onderdoor na Stevens ‘zelfmoord’: hij snuift, drinkt en vecht. En Lucy was voor haar dodensprong al bezig

aan een trage anorexiadood.

Als Erik één functie heeft, is het die van antiutopist. Hij vindt de fascinatie voor het licht kinderachtig, iets om je voor te schamen. Hij voelt alleen medelijden met Ann. Ann heeft hem nochtans uitgelegd dat het licht je overvalt, dat je erin valt, vooral dankzij muziek. Op de plek waar je dan terecht komt, word je onderdeel van 'iets echts'. Jeroen van Rooij geeft misschien wat te veel uitleg over zijn eigen boek, maar zijn beschrijvingen van epifanische ervaringen en zwarte wanhoop vind ik schitterend.

Achteraf

Over Christophe van Gerrewey en Jeroen van Rooij heb ik al geschreven in het afscheidnummer van *Parmentier*, 21/4, december 2012, maar in dit overzicht van goeie prozadebuten mochten ze niet ontbreken. De grote drooglegging van de literaire tijdschriften in Nederland, die niet wordt goedge maakt door het inderhaast opvissen van vier stuks, is te gek voor woorden. Sommige zullen hun teksten wel op het internet plaatsen, maar daar dient het web helemaal niet toe. Internet is een ander medium, dat kansen biedt voor literaire genres die op papier niet kunnen bestaan: *hypertexts*, *textmachines*, *interactive fiction*, *flash-poetry*, *poetics of sound*, *figures of animation*, enzovoort, zoals eind 2011 helder werd aangegeven én gedemonstreerd aan de Universiteit van Amsterdam. Elk medium zijn eigen rol. Voor rappers en performers moet je op het podium zijn, voor papieren experimenten en nieuwe schrijvers bij sterk vormgegeven tijdschriften en boeken. Allemaal boeiende mogelijkheden, die overigens kunnen worden gecombineerd: podium, boek, web.

DW B heeft geholpen bij het ontdekken en lanceren van de twee daarnet genoemde auteurs en van Patrick Bassant, en heeft bovendien een voorpublicatie geplaatst uit de roman van Peter van Kraaij. Jeroen van Rooij was *writer in residence* in DW B jaargang 2009. De frag-

menten van 'De eerste hond in de ruimte' vormden de basis voor zijn gelijknamige debuutroman, die in 2010 verscheen bij Prometheus. Christophe van Gerrewey begon in DW B jaargang 2011 met de *cross-overrubbriek* 'Analoge ruimtes', waarin schrijvers, essayisten en architecten associatieve huizen maken, bijvoorbeeld rond de woorden en beelden 'Face' en 'Façade'.

Patrick Bassant is nog een duidelijker voorbeeld. In 2000 was hij laureaat voor proza van de Interuniversitaire Literaire Prijs DW B-De Post-Germania aan de KU Leuven, waar hij toen Erasmusstudent was. De bekroonde tekst was meteen zijn debuut in DW B: 'Een pantserkruiser van karton'. Vele jaren later, in 2010, was Patrick *writer in residence* in DW B, en publiceerde er vijf fragmenten als bouwstenen voor *Joy*.

DW B is maar een voorbeeld. Van wat rest.

Bibliografie

- Peter van Kraaij, *Wat rest*. De Bezige Bij Antwerpen, 2013.
Filip Rogiers, *Nauwelijks lichaam*. De Bezige Bij Antwerpen, 2012.
Roderik Six, *Vloed*. De Arbeiderspers, Utrecht/Amsterdam/Antwerpen, 2012.
Patrick Bassant, *Joy*. Wereldbibliotheek, Amsterdam, 2012.
Christophe van Gerrewey, *Op de hoogte*. De Bezige Bij Antwerpen, 2012.
Jeroen van Rooij, *Het licht*. De Bezige Bij Antwerpen, 2012.