

BAS GROES

Het schrikbewind van inkt: de grenzen van het humanisme in Stefan Hertmans' *Het verborgen weefsel*

Stefan Hertmans, *Het verborgen weefsel*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2008.

HET VERBORGEN WEEFSEL VAN STEFAN HERTMANS (1951) is een subtiele en onveilige roman die de lezer onderdompelt in de existentiële crisis van een middelbare intellectueel, de schrijfster Jelina, die van zichzelf en de wereld is vervreemd. Het is een subtiele roman omdat Hertmans een intense beleving van het menselijke bewustzijn en een complex spectrum aan emoties weergeeft, die door de doorsnee-lezer zouden kunnen worden afgedaan als het nodeloos zwaarwichtige navelstaren van een verwende, bourgeois schrijfster. Haar gedachten klinken vaak melodramatisch: 'Het gat in haar ziel wordt groter.' (143) Het is ook een onveilige roman omdat Hertmans formalistische risico's neemt: hij legt zich als in een modernistisch experiment strenge representatieve grenzen en regels op. Bovendien is de protagonist een onsympathiek karakter: haar 'eenzame hardheid' (155) en immoraliteit roepen weinig empathie op bij de lezer. Daar komt nog bij dat Hertmans als man van achter in de vijftig het bestaan van een vrouw van veertig beschrijft — wat om problemen vragen is.

Die problematiek maakt het boek kwetsbaar en riskant. Toch slaagt Hertmans erin de intelligente lezer die zijn roman vereist te fascineren met zijn poëtische beschrijvingen. (Jelina heeft het over 'het fijne trillen van de seismograaf in mij' (99).) Net als in zijn vorige werk zijn het vooral de ideeën en de diepzinnigheid waarmee ze worden overdacht die plezieren en overtuigen. Zo heeft Hertmans het over de problemen die een volledige overgave aan het schrijverschap met zich meebrengt, of over de dialectiek tussen begeerte en schuld en het dubbellevens van ontrouw, over de problemen van de ervaring van het zelf in relatie tot de taal, over de valstrikken van hoop en verlangen, de vervreemding van de natuur, over de onmacht tegenover de wereld en de allesverslindende tijd. Hertmans vermengt ook op een spannende manier de kritiek met het

678 kunstzinnige: hij weet literatuur te gebruiken als een manier van denken zonder in abstracte filosofie te verzanden.

Ook inhoudelijk is *Het verborgen weefsel* interessant. Op het eerste gezicht lijken de gefragmenteerde vorm en het gebrek aan verhaal de roman te beperken. Alleen Jelina's private wereld wordt onderzocht. De lezer lijkt te worden afgesneden van de sociaal-politieke dimensie van de publieke ruimte. Het lijkt of deze roman zich onttrekt aan de duistere en onzekere staat en toekomst van de wereld aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Hertmans' weergave van Jelina's persoonlijke depressie is echter niet een crisis van het solipsisme, maar juist een diagnose van een grotere, publieke crisis. Die confronteert ons enerzijds met de discrepantie tussen de fantasieën over onszelf en de werkelijkheid en die werkelijkheid zelf, en anderzijds met de grenzen van een traditioneel humanistisch denken waarvan de paradigma's niet langer toereikend zijn om de huidige epistemologische vraagstukken adequaat te beantwoorden.

Morene van verdriet: Jelina's traumatologie

Het verborgen weefsel biedt in tegenstelling tot de klassieke roman weinig plot en karakterontwikkeling. Jelina is depressief, ze lijdt aan een writer's block — 'ze doet niets anders dan doorhalen de laatste tijd' (54) — en verfoeit de midlifecrisis die haar in haar greep heeft. Ze hunkert naar stilte, introspectie, gevoel voor natuur en cultuur, en naar een vrijheid die altijd buiten haar bereik lijkt te liggen. 'Alles waar ze belang aan hecht, wordt in progressieve kringen beschouwd als achterhaald en burgerlijk.' (79) De bron van haar schrijverschap, het verlangen en de mogelijkheid 'ergens alleen mee te kunnen zijn' (14), is ze verloren. Haar lichaam laat haar in de steek: 'Een miniem spatadertje op haar linkerzijde. Het is voldoende voor de messcherpe steek van zelfmedelijden waardoor ze zichzelf de verdere dag niets meer gunt.' (55) Vaak weet ze niet meer wat de drijfveer voor haar doen en denken is: 'Soms denkt ze iets in het Engels, waarom weet ze niet.' (37) Als haar minnaar haar wil zien, weigert ze: 'Ach laat me toch met rust, ze wist ook niet waarom.' (52) 'Normale', causale verbanden vallen weg evenals conventionele vormen van zingeving: kennis — het *kennen* zelf en van het zelf — is steeds moeilijker, zo niet onmogelijk.

Die epistemologische crisis, die zetelt in de vervreemding van zichzelf, van haar man Hans en van haar dochttertje, maar ook van de wereld, wordt onder andere veroorzaakt door de tirannie van het alledaagse. Die sleurt haar genadeloos voort, weg van zichzelf:

De stomme continuïteit van het alledaagse leven lijkt haar weg te voeren van de stille kern in haarzelf. Het verleert haar te luisteren naar dat donkere, stille niets in haar, de onoverbrugbare kloof tussen haar knagende gedachten en haar

eigen leven. Op zich is dat niet erg; ze weet wel hoe kaal en hard het is in de diepte van haar gemoed. Maar er is iets veel onrustbarenders aan de dagelijkse omgang met de drukte van huiselijk geluk: het laat haar beetje bij beetje beseffen dat ook daar, in de vleesgeworden vervulling zelf, een holte zit, een afwezigheid die aanzwelt. Ze moet het met iets van ongelooft en geschoktheid vaststellen: dit geluk lijkt op depressie, ook een toestand waarin men de voeling met zichzelf kwijtraakt. (13-14)

Hertmans weet Jelina's depressie voortreffelijk te vatten: alleen de hoofdpersoon wordt door een spotlight gevangen en het lijkt alsof alles daarbuiten in de schaduw valt. Haar zesjarige dochter speelt geen belangrijke rol in haar leven en is een non-entiteit, afgedaan als 'het kind' (78). Dit is een onveilige keuze van Hertmans: uitgevers en lezers verkiezen olijke jongetjesmannen met 'fantasie' en frisse retorische kwinkslagen steeds vaker boven onsympathieke protagonisten. En als het even kan, dient een verdwenen, comateus of vermoord kind als emotionele chantage van de lezer.

De beschrijvingen van Jelina's toestand klinken vaak melodramatisch: 'Soms denkt ze dat ze doodgaat van de pijn.' (143) Soms doen ze zwaarwichtig aan: 'Alles kantelt, een soort morene van verdriet begint omlaag te schuiven, ze voelt zich vervuld van iets wat ze nog nooit zo hevig heeft gevoeld: gestorven hoop die men zich herinnert, hoop die als het ware uit narcose ontwaakt en opstaat als was de laatste dag de eerste.' (38-39) Die passage vergelijkt haar verdriet met een opeenhoping van bergpuin die zich over duizenden jaren heeft gevormd en geeft zowel de nauwelijks te torsen als de niet te stoppen massa aan. De beschrijving brengt ook Jelina's hoogtevrees en angst over, evenals de tegenstrijdigheid van haar complexe gevoelsleven. Dit citaat is een passende metafoer voor de roman zelf, die bestaat uit dicht opeengepakte brokstukken gehavend bewustzijn die steeds verder in de diepte wegzakken. Terloops refereert Hertmans aan zijn eigen werk, de roman-in-drie-triptieken *Als op de eerste dag* (2001).

Toch gaat Jelina de strijd aan met haar depressie: ze begint een affaire en reist naar Roemenië voor een conferentie, later gaat ze naar Lissabon. Maar Hertmans haalt het verhalende uit de vorm door die grondig te fragmenteren. Het mentale puin suggereert dat Jelina de tijd die haar wegvoert, tegengaat door bewust fragmentatie aan te brengen, het lineaire te doorbreken en stil te staan. De fragmenten waaruit de roman bestaat en die van elkaar worden gescheiden door witregels en asterisken, vormen geen vloeiend, organisch geheel: Hertmans heeft duidelijk geen trek in een traditionele roman. Jelina, die zingeving zoekt of probeert te herstellen door klassieke, eurocentrische literatuur te lezen, neemt geen volledige teksten door: ze schrijft slechts stukken tekst en citaten over in haar dagboek. Door onderbrekingen, pauzes en stiltes wil ze ontsnappen

680 aan de beleving die haar schrijft, in plaats van dat zij de beleving schrijft. Een vloeiend leesproces wordt voortdurend onderbroken en tegengegaan, zodat de rol van de lezer geproblematiseerd wordt. Het wordt de lezer niet toegestaan weg te zinken in een organisch geheel. Op een paradoxale manier wordt hij steeds buitengesloten om vervolgens gefascineerd terug te keren zodat Jelina's traumatologie de zijne wordt.

Om afstand te creëren en de lezer enigszins een emotionele bufferzone te bieden heeft Hertmans niet gekozen voor een vertelling in de eerste persoon, maar wel voor een omkadering door een alwetende verteller. Die filtert zowel Jelina's gedachten als de aantekeningen in haar journaal. Hertmans plaatst die merkwaardige *ménage à trois* tussen de afstandelijke verteller, zijn emotioneel verscheurde hoofdpersoon en de lezer op de voorgrond: 'Maar wat betekent beschaving, als haar drang naar een harmonische distantie schuldgevoelens moet oproepen? Niets minder dan verraad aan het leven zelf. *Dat vindt ze.*' (79-80, mijn cursivering) De verteller distantieert zich hier van Jelina en keurt haar eerdere houding en gedachtegang af. Die inbreuk wordt ook benadrukt door het gebruik van prolepsis, een hardhandige ingreep die normaal met de traditionele alwetende verteller wordt geassocieerd: 'Lang nadat hij uit haar leven verdwenen zal zijn, zal ze dat nog steeds doen.' (132) De openingszin van de roman, in de derde persoon, komt op bladzijde 62 terug in de eerste persoon, als Jelina haar schrift doorleest. We lezen tegelijkertijd twee versies van het verhaal: het eerste vertelt over Jelina *ten tijde van* haar crisis, en het tweede over Jelina die (*ver*) *na* het einde van het boek haar verhaal retrospectief hervertelt. Die 'verteller' is echter geen persoon van wie de identiteit — geslacht, leeftijd, etniciteit — makkelijk te definiëren valt, het is een stoïcijnse, afstandelijke 'stem'.

Door die verteltechniek traceert Hertmans niet alleen de pijnlijke beleving van Jelina's bewustzijn, maar stelt hij ook dat *de vertelling* even belangrijk is als *het vertelde*. Het is een verdubbeling die op vele manieren terugkomt, onder meer in Jelina's verlangen naar minnaars. Dit is een manier om de Ander letterlijk en figuurlijk binnen te laten:

Ik ben overspelig, denkt ze, zelfs als ik geen minnaar heb; ik ben overspelig van nature. Ik overweeg elke dag hoe het zou zijn niet in mijn eigen leven te leven. Dat doe ik om te beseffen dat dit mijn leven is. Misschien ben ik om die reden op pathetische wijze trouw aan iets anders. Trouw aan de gedachte dat ik leef en er niet in slaag dat vanzelfsprekend te vinden. Wat een rotexcuses. (42)

Ook het gekozen genre — het dagboek als confessie — veronderstelt dat er een verdubbeling van het bewustzijn optreedt: om te biechten heeft men een oordeel over het zelf en het zelf als ander nodig. Dit zegt veel over Jelina's depressie in relatie tot haar schrijverschap: om te schrijven

681 moet je dubbel en verdeeld zijn, en alleen als je je verdeelt en verdubbelt, kan je de grenzen van het zelf overschrijden en transcenderen. Maar de heelheid die Jelina zoekt, zal ze niet vinden.

Burgertrut met haar hart in brand: vrouwensoorten

Critici hebben erop gewezen dat Hertmans een recente trend bewandelt, waarbij mannen al schrijvende de postfeministische vrouw onderzoeken — de vrouw die worstelt met haar vrouw-zijn en die kiest voor zichzelf als individu in plaats van te strijden voor haar sekse. (Zie bijvoorbeeld Jann Ruyters in *Trouw*, 15 november 2008.) Romans als Ilja Leonard Pfeijffers *Het ware leven, een roman* (2006) en Allard Schröders *De econome* (2008) bieden de chicklit, het fenomeen waarbij jonge vrouwen boeken voor en over jonge vrouwen, hun leven en problemen schrijven, weerwoord. Denk aan Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996), Candace Bushnell's *Sex and the City* (1997) en Heleen van Royens *De gelukkige huisvrouw* (2000).

Dit roept vragen op. Heeft Hertmans als man 'het recht' om Jelina op zo'n intieme, gedetailleerde manier te beschrijven? Kan een man het bewustzijn van een vrouw, wat het betekent en hoe het voelt om een vrouw te zijn, werkelijk vatten? Zijn er dingen die alleen een vrouw kan voelen en dus ook verwoorden? Grote literatuur kan tonen wat de verbeelding vermag zonder de bevestiging van de ervaring, maar zijn er geen grenzen aan de verbeelding? Getuige de afstandelijkheid van de verteller is Hertmans zich bewust van die problemen. Bovendien is het diezelfde afstandelijkheid die duidelijk maakt dat we Jelina niet zozeer als een postfeministe moeten interpreteren, maar haar moeten lezen als een symbool voor een veel grotere, intellectuele crisis die zich aan het begin van de eenentwintigste eeuw voordoet.

Waar Schröder en Pfeijffer chicklit parodiëren, ben ik er niet van overtuigd dat Hertmans zich door Jelina direct engageert in (een kritiek op) het postfeminisme. Een traditionele huisvrouw-moeder is Jelina duidelijk niet en ze betwijfelt of een terugkeer naar een traditionele moederrol überhaupt mogelijk is: 'Misschien moet ik wel het soort vrouw worden dat ik altijd verfoeid heb, dacht ze, zoiets als mijn moeder.' Let op: er staat 'zoiets', niet 'zo iemand': traditionele vrouwenrollen verontmenselijken en maken de vrouw minder vrouw, minder mens. Ze beseft dat dit gevecht niet bijzonder is: ze beschrijft zichzelf als 'een burgertrut met haar hart in brand' (80). Jelina, die intellectueel verder is gekomen dan de vorige generaties vrouwen maar daarover tegelijk een groot schuldgevoel heeft, valt eerder tussen twee generaties in. Zo heeft ze ook een opvallend mannelijk en klassiek lees- en cultuurdieet: Aristoteles, Socrates, Dante, Bach, Descartes, Averkamp, Allegri, Monteverdi, Morandi, Wagner, Joyce, Nabokov, Pessoa, Tallis, Kundera. (Ook

682 Hertmans zelf kiest voor een motto van een man, Don DeLillo.) Ze leest wel ‘een pleidooi voor de heidense oervrouw Lilith’ (12), de Duitse schrijfster Brigitte Reimann, ‘over Niobe — de moeder die zich boven de godin Latona verheven waande’ (96), de liefdesbrieven ‘van de zestiende-eeuwse liefdesnon Mariana Alcoforado’ (108). Toch consumeert ze vooral mannen, waardoor haar discours dubbel en onzeker is.

Wanneer Jelina stopt met schrijven omdat ze uitgeput is, loopt ze ‘de trappen af, gaat naast de lezende Hans zitten en vraagt: Zullen we lekker porno kijken?’ (97) Dit kan de indruk wekken dat Jelina een postfeministe is, maar het gebruik van ‘lekker’ is bijzonder onduidelijk. Enerzijds lijkt het een banale, gezapige atmosfeer op te roepen, waarbij de vrouw door mee/terug te kijken het gezag van de mannenblik op porno potentieel ondermijnt. Maar het kan door Jelina ook ironisch bedoeld zijn. Een paar pagina’s en dagen verder wordt dit beeld nog meer ontkracht: ‘Hans lispelt geile praat in haar oor terwijl ze vrijen; hij weet dat het haar opwindt. Maar vandaag niet, vandaag is ze een meisje en het schokt haar.’ (105) Die tegenstrijdigheid roept twijfels op, niet alleen over wat Jelina wil. Hertmans bedoelt dat de moderne identiteit instabiel en meervoudig is, zodat Jelina moeite heeft een coherente identiteit te formuleren.

Die tegenstrijdigheid roept bij Jelina een mengeling van vrees en begeerte op over haar relatie tot zichzelf en tot de buitenwereld. Neem de beschrijving van Jelina’s groeiende dwangneurose:

Het is de schaduw van onnodig gealarmeerd bewustzijn dat haar in de war brengt wanneer ze in de ogen van de man kijkt die ze wil verleiden, en daar het bijgeloof van haar eigen denken vindt. Ze moet dus maar de stenen tellen op de stoep, draadjes die uit een versleten trui bungelen, stappen op de oprit, hoeveel bomen er langs de weg staan, zelfs donshaartjes op haar onderarm of het aantal kranten in het rek bij de winkel op de hoek. En nog wordt het leven niet moe haar angst aan te jagen in die minuscule, absurde sommen. (28)

Tellen is een *obsessive compulsive disorder*, een psychopathologie waarbij het tellen een poging is tot het ‘rationeel’ ordenen van een wereld die irrationeel en chaotisch lijkt. Hertmans’ gebruik van ‘absurd’ is daarom ook pregnant: een ‘surd’ is een wiskundige term die een irrationeel getal aanduidt dat alleen als wortel van een rationeel getal kan worden uitgedrukt. De telneurose moet niet alleen op het persoonlijke vlak worden gelezen, maar heeft ook een bredere sociaal-politieke dimensie. Jelina’s irrationaliteit uit zich in een regressie gedreven door een zucht naar vrijheid van sociale conventies: meermaals zien we Jelina wildplassen, waarmee ze aangeeft dat sociaal-culturele conventies en rationalisering haar behoeftes inperken. Hertmans’ protagonist is onaangenaam, niet zozeer omdat ze zichzelf vooropstelt uit egoïsme, maar omdat ze verkiest zichzelf geen zelfbeheersing op te leggen en haar

683 begeerte niet in te perken. *Het verborgen weefsel* maakt zichtbaar hoe maatschappelijke conventies begeertes begrenzen en wat Jelina als mens te kort komt.

Helemaal mens zijn: de politiek van het verborgen weefsel
Dit procedé van het zichtbaar maken ligt, zoals de titel suggereert, aan het hart van Hertmans' roman. Wat is het verborgen weefsel?

Achter het weefsel dat iedereen kan zien, zit het verborgen weefsel. Het ziet er versleten uit; het ruikt naar oude kelders. Het is geweven met een steek die niemand zich herinnert; het komt soms op in de verbeelding, maar men vergeet het weer. Men denkt en praat en knikt en weet niet wat men weeft. [...] Er bestaat niets wonderlijkers dan het verborgen weefsel. Men laat er computers en mannen met dassen op los. Het verborgen weefsel geeft geen sjoerge. Het weeft aan tijd die zich vertaalt in weefsel. Het wonder is dat het weefsel groeit omdat het verslijt. Geen mens raakt er wijs uit, omdat geen mens werkelijk helemaal een mens kan zijn. (64-65)

Het verborgen weefsel is het onzichtbare web van op elkaar inwerkende persoonlijke en machtsrelaties achter de zichtbare, materiële wereld, in de ruimte tussen de dingen, dat altijd en met iedere verandering groeit. Het idee dat er zich achter de materiële werkelijkheid een ideële wereld bevindt die wij, gevallen en geketenden, niet kunnen zien is een klassiek gegeven en kent een lange traditie — van Plato en Hegel tot Nathalie Sarraute en J.M. Coetzee.¹ De literatuur en de kunst kunnen de structuren die bestaan binnen een mensenleven of tussen mensenlevens en instituten, zichtbaar maken. De literatuur heeft de mogelijkheid om dat weefsel 'leesbaar' te maken.

Het idee dat het verborgen weefsel ook een verbinding vormt met de sociaal-politieke dimensie die in het boek grotendeels afwezig lijkt, is op subtiële wijze aanwezig. Jelina geeft bijvoorbeeld tegengas bij de bakker waar een petitielijst ligt tegen de plaatsing van een 'tijdelijk wagenpark voor zigeuners' (29). Dienen de Roma als symbool voor een geromantiseerde verloren, nomadische vrijheid? Jelina droomt ook over het oude postgebouw, 'inmiddels verbouwd tot koophal, maar dat wil de droom niet weten' (97). Het zijn speldenprikjes die aangeven dat er wel degelijk een wereld en een sociaal-politieke dimensie bestaan, voorbij de wereld van Jelina's depressie.

Jelina is niet alleen van zichzelf vervreemd. Ook haar idee van de wereld blijkt niet in overeenstemming te zijn met haar verwachting. Daarmee vormt deze roman een kritische diagnose van Jelina's fantasie om zich als individu aan de maatschappij te onttrekken. De openingspassage is een metafoor voor haar conditie: 'In de eerste stille uren van de ochtend, in het ruisende grijs van natte sneeuwvlokken, heeft Jelina kleine palmen uit de rotsen losgetrokken. [...] Hun wortelstel zat net

684 onder de oppervlakte, als harige vingers die brokken steen omklemd hielden. Ze lieten hun prooi met tegenzin los.' (9) Jelina is als die jonge boom: ze onttrekt zich aan het weefsel dat iedereen met elkaar verbindt. Maar die lezing klopt niet: Jelina is Jelina, en het proces van ontworteling is een fantasie over de mogelijkheid om zich op gewelddadige wijze aan de maatschappij te onttrekken. Die fantasie kan in werkelijkheid niet plaatsvinden: Jelina herplant de palm in 'de border rond het huis' (9) — letterlijk op de grens tussen haar privéterritorium en de buitenwereld. Wat op het eerste gezicht slechts een analyse is van een persoonlijke depressie wordt zo gelijkgesteld met de verloren verbinding tussen de private en de publieke ruimte.

Het verborgen weefsel toont dat de illusies, of liever de desillusies, die we binnen onze privéwereld koesteren over onszelf als wezens die denken macht te hebben over hun bestaan, al in beginsel politiek van aard zijn. Jelina's naamloze dochtertje kan alleen worden ontmenselijkt omdat ze onderdeel is van een ruimere sociale en politieke sfeer die haar kind tot een pion maakt in een groter en vaak pervers spel. En omgekeerd: het is de maatschappij die Jelina's depressie niet zozeer direct veroorzaakt maar haar bewustzijn opent voor de pijnlijke discrepantie tussen fantasieën over de werkelijkheid en de werkelijkheid zelf. 'Er is weinig in je verlangen dat je, na het opdoen van wat levenservaring, niet herkent als een drogbeeld.' (59) Ook de verschillende vormen van persoonlijke 'ontrouw' — relationeel, seksueel, artistiek — gaan over de publieke, politieke aard van het verschil tussen fantasieën over de werkelijkheid en de werkelijkheid zelf: 'Het beeld van haarzelf dat haar vanuit de spiegelende ruiten van etalages tegemoetkomt is precies zoals ze het hebben wil; een beetje ongenaakbaar, soeverein en gevoelig tegelijk.' (72) Dit is het beeld dat overeenkomt met Jelina's wens, niet met de werkelijkheid die haar telkens ontglipt, hoe meer ze (zichzelf) schrijft: 'Wie haar las zag een somber mens, een mens van eindeloze introspectie. [...] Maar hoe bedrieglijk dat beeld was: eigenlijk kende iedereen in haar omgeving haar, naast haar grilligheid, ook wel als opgewekt, energiek, optimistisch en vitaal — in volledige tegenspraak met de stemming van alles wat ze schreef.' (81) Dit niet-samenvallen van de werkelijkheid en de fantasie erover is uiteindelijk waar de schrijver, opgejaagd door 'het schrikbewind van de inkt' (124), mee worstelt.

Wat *Het verborgen weefsel* uiteindelijk lijkt aan te duiden als oorzaak van die discrepantie zijn de grenzen en het falen van de traditionele, humanistische modellen om de hedendaagse complexiteit te verklaren. Door de hele roman is Jelina op zoek naar haar 'ziel' — een soort kern of centrum in zichzelf dat haar in staat stelt zich bij elkaar te houden — om te ontdekken dat die niet bestaat: 'haar stomme, niet bestaande ziel' (145), '[in] de kern die vanaf nu afwezig is' (143). Jelina's conventies, die

685 worden gefundeerd door klassieke (vaak mannelijke) teksten, vormen de ruïnes van intellectuele fundamenten die niet meer toereikend zijn om het meer ingewikkelde zelfbeeld in relatie tot een nauwelijks kenbare werkelijkheid te duiden. De voortdurende referenties aan haar ziel geven aan dat Jelina opgesloten zit in een klassiek, cartesians denken waarvan de grenzen haar nu op pijnlijke wijze duidelijk worden: ‘Maar mijn ziel, zo schrijft ze later, lijkt een tussenwezen dat mij scheidt van de werkelijkheid van mijn lichaam. [...] Ze herleest de zin en denkt: moet ik vanaf nu met dergelijke onzin mijn leven door?’ (120) Het antwoord is ‘ja’ en ‘nee’: de grenzen van haar denken staan haar geen transcendentie toe of verwevenheid met het verborgen weefsel, maar door haar privédomain te verruilen voor het publieke terrein kan ze zichzelf helen.

De auteur moet gewoon wegwandelen

Critici waren niet gelukkig met het einde van de roman dat als een *deus ex machina* verschijnt. Jelina besluit haar gezin te verlaten en wil haar zus vinden die het contact met de familie heeft verbroken. In *Trouw* (15 november 2008) schreef Jann Ruyters, in een in andere opzichten lovend stuk, dat het is alsof niet de vrouw, maar de schrijver zelf ‘niet meer weet hoe hij aan de kant moet komen’. In *De Standaard* (16 september 2008) zei Geert van der Speeten: ‘De vluchtroute die Stefan Hertmans aan het slot voor haar open houdt, is een van de zwakke punten van dit plotloze boek.’ Plotloosheid is blijkbaar ‘fout’ en een plezierig, plotgedreven thrillerachtige en orgastische voortstuwing ‘goed’. Van der Speeten gaat voorbij aan het feit dat men zich om een depressie weer te geven moet wagen aan het weergeven van het zwarte niets — depressie is de grote antiplot — waarin niets beweegt, waar tijd stilstaat en het denken verstilt en zingeving breekt. Dat is precies wat Hertmans heeft gedaan.

Bovendien wordt al eerder in de roman door Jelina het einde van de roman getheoretiseerd: ‘Er moet helemaal niemand sterven aan het eind van een boek, zegt ze. De auteur moet gewoon wegwandelen, midden in het leven van de personages, ze moet hen minzaam overlaten aan hun stomme lot.’ (20) Niets orgasme dus, maar een pijnlijke en ambivalente bevrijding die aangeeft dat ze niet langer een organisch, familiaal verband probeert te herstellen, maar zich overgeeft aan de mogelijkheid de kloof tussen beeld en wereld te dichten, al was het maar een beetje. Het is een hoopvol einde van een boek dat een sombere analyse vormt van het denkende individu aan het begin van de eenentwintigste eeuw.

NOOT

1. *Het verborgen weefsel* doet ook enigszins denken aan het prozaboek *Tropismes* (1939) van Nathalie Sarraute, die later hoorde tot de beweging van de nouveau roman van Alain Robbe-Grillet in de jaren 1950 en '60. Sarraute legt in een voorwoord uit dat haar 'tropismes' bewegingen zijn waar we ons nauwelijks van bewust zijn, die door de grenzen van ons bewustzijn glippen in de vorm van ondefinieerbare, extreem snelle sensaties. 'Ze verschuilen zich achter onze gebaren, onder de woorden die we spreken, de gevoelens die we vertonen, die we ervaren, en in staat zijn te definiëren. Ze leken en lijken me nog steeds de geheime bron van ons bestaan te vormen, in wat zou kunnen worden aangeduid als de ontluikende staat.' Zie Nathalie Sarraute, 'Foreword'. In: *Tropisms*. Vertaald naar het Engels uit het Frans door Maria Jolas. George Braziller, New York, 1963, p. 6. Vertaald naar het Nederlands door Bas Groes.