

HANS BOGAERT

Alleen domme mensen denken dat ze alles snappen. Over *De eerste hond in de ruimte* van Jeroen van Rooij

‘It’s JUST LIKE DEATH. No thoughts of any kind. [...] No difference in day and night. No thoughts. Nothing. No dreams. Nothing at all.’ Zo probeert Clive Wearing telkens weer zijn toestand te beschrijven in *Life Without Memory: The Case of Clive Wearing* (1985) en *Clive Wearing, Part 2: Living Without Memory* (1998). De documentaires tonen het portret van een man die lijdt aan zware anterograde amnesie, waardoor hij nieuwe gebeurtenissen slechts enkele seconden kan onthouden. Wearing houdt een dagboek bij, waarin hij aantekeningen maakt over zijn herhaalde eerste bewustzijnservaringen; momenten waarop hij zich eindelijk ‘wakker’ voelt. Nadien doorstreept hij die opnieuw, omdat hij ze niet meer herkent. Hij heeft geen besef van het verleden en ook geen verwachtingen voor de toekomst, en is ‘consigned to live entirely within the present’, zoals een reportagemaker van de BBC opmerkt. Jeroen van Rooij draagt zijn debuutroman *De eerste hond in de ruimte* op aan Wearing en voert daarin een personage op dat duidelijk op hem is gebaseerd. In het boek, dat resulteerde uit een reeks verhalen die eerder in *DW B* verschenen, is ‘de man’ (zoals hij steevast wordt genoemd) een sleutelfiguur.

In een grote Europese stad – die eenvoudig als Berlijn te herkennen is – raakt de voorraad dagen uitgeput, tot grote zorg van de ‘dagenmakers’, maar zonder de inwoners te verontrusten, die niet beseffen dat het een jaar duurt om een dag te maken. Zo’n dag is immers ‘een ambachtelijk stuk werk’ dat ‘gezaagd, getimmerd, gepolijst [en] geschuurd’ moet worden (9). De man zonder geheugen, die zichzelf lijkt weg te strepen in zijn dagboek, moet de oplossing zijn voor die dagenschaarste: ‘Voor hem is alles altijd nieuw. Elke dag ziet hij voor het eerst, en dat vele malen per dag. [...] Was u allemaal als hij, dan had u geen enkel verschil in uw dagen nodig. U kon voor altijd toe met één en dezelfde dag, eeuwig herhaald.’ (34) Met die idee mengt een van de dagenmakers zich onder de mensen, op zoek naar de man met het geheugen van een goudvis, de

477 gevangene van het heden wie het ontgaat '[d]at het ooit iets anders dan nu is geweest' (139).

Verhalen is herhalen

Die queeste berust weliswaar op een aantal vreemde impulsen. Wat drijft de dagenmaker precies naar Berlijn? Hoe komt hij zonder aanwijzingen zomaar bij de man terecht? Op eenzelfde onverklaarde wijze worden ook de personages bij elkaar gebracht: de wolvenjongen komt van de ene kant van de wereld zo bij de man aan de andere kant, de dagenmaker vindt nogal eenvoudig de weg naar het meisje dat alle verhalen van de stad kent, en ook de achtervolging van de Berlijnse *ravers* op de dagenmaker en diens taxichauffeur naar een afgelegen huis ver buiten de stad wordt gemotiveerd op basis van slechts 'een vaag vermoeden' (126).

Flarfdichter Van Rooij heeft zijn roman schijnbaar geconstrueerd op onconventionele, zelfs alogische fundamenten. Het instinct lijkt te priemen op de ratio. In een interview in *Vooys* (jaargang 25, nummer 3) bekent de schrijver zijn intentie om antiverhalen te schrijven. Oppervlakkig gezien maakt hij realistische verhalen, maar door allerlei ingrepen worden die mimetische verhalen kapot geschreven. De kritiek op de onduidelijke beweegredenen van de personages is dan ook geworteld in de wil van de gemiddelde lezer om, zoals Van Rooij argumenteert, 'de openingen en scheuren in een verhaal [...] te dichten met [een] alomtegenwoordige realistische leesconventie'.

Ook de polyfonie in de roman zorgt voor een verdere afwijking van die conventie. De verschillende stemmen worden vormgegeven door telkens andere lettertypeteksten, maar van zodra je daar als lezer aan gewend bent, merk je dat ook binnen die verschillende lettertypes het perspectief soms wisselt. Je ziet ook dat het boek is opgebouwd volgens een muzikale systematiek. Er zijn de talloze herhalingen, die enerzijds functioneel zijn in het licht van een man gevangen in een onophoudelijke cyclus van bewustzijnsverlies en bewustwording. Anderzijds wekt die repetitie ook het gevoel op van een constante technobeat: de soundtrack van de Berlijnse nacht.

Waarom verschilt het woord verhalen maar met één letter van het woord herhalen? Denk je dat het toeval is?

Ik kantel en slijp mijn verhalen iedere dag. Ik schaaft er net zo lang aan tot ze een soort liedje zijn geworden. Een liedje dat je nooit meer uit je hoofd krijgt. (47)

Niet alleen wisselt het vertelperspectief binnen eenzelfde lettertypetekst, steeds vaker lopen de verschillende stemmen in elkaar over of keren elementen uit het ene verhaal terug in een ander, waardoor de aftekening van zowel de personages als de verhalen vloeibaar wordt en het lijkt als-

478 of ze worden verweven zoals technoplaten door elkaar worden gemixt. Het zorgt voor een soms paradoxale, complexe roman, die toch een bepaalde eenheid vormt. ‘Verschillen blijven bestaan, maar alles is heel en past, klikt in elkaar vast en behoudt toch zijn eigen geluid, zijn eigen kleur.’ (171) Dj Van Rooij speelt met conventionele grenzen en maakt ze diffuus, waardoor de ervaring van die grenzen belangrijk wordt. Sterker nog: de grens wordt ‘het centrum van de ervaring’ (101).

Het Zelf

Berlijn is natuurlijk de gedroomde setting voor die grensthematic. Een inspiratiezoekende muzikant herinnert zich de jaren voor de Wende: de verdeeldheid van de stad zorgde er toen voor dat er zich een beweging ontwikkelde. Een beweging die de grens zichtbaar wilde maken en het vreemde deel uitriep tot ‘hetgeen dat de stad vitaal maakte’ (101). Die gespannen verhouding tussen het gekende en het vreemde komt vaak terug in het boek. Het sluit aan bij wat Van Rooij zelf als prominent thema in zijn werk naar voren schuift: de kennistheoretische relatie tussen het Zelf en de Ander. Je kunt de Ander slechts ervaren via het Zelf, en dus alleen in onzuivere vorm. Maar ook dat Zelf is vaak ongrijpbaar. Van Rooijs personages verbeelden het vraagstuk van de identiteit: wat is het Zelf? En hoe wordt ‘een mens’ precies gedefinieerd? Een poging tot antwoord ligt in de grensgevallen die in de roman worden opgevoerd. Er is de man zonder geheugen, die leeft ‘achter een afscheiding’ (154). In de wijsgerige en psychologische antropologie wordt het bewustzijn van zichzelf in zowel verleden, heden als toekomst beschouwd als een essentieel menselijk vermogen dat de mens van het dier onderscheidt. Is Clive Wearing dan nog een mens? Ja toch? Of niet? De wolvenjongen is nog zo’n tot de verbeelding sprekend voorbeeld. Zijn moeder had bij diens geboorte ook een wolf gebaard. De jongen nam stilaan de gedragingen van zijn wilde broer over en ontaarde in een mensdier. De broer werd verjaagd, de moeder verstoten en de ontaarde jongen werd door demonendrijvers (lees: geestelijken) opgesloten en misbruikt, samen met nog andere wilde kinderen, die hem Laïka noemden. Onder hen is ook Kamala – een referentie aan een Indisch meisje dat in 1920 aangetroffen werd tussen de wolven en in een christelijk weeshuis werd ondergebracht om te worden vermenselijkt. Ook een gazellejongen, een berenkind, een hondjongen en een kattenmeisje passen in het rijtje van historische mensdieren. Ze leven aan de rand van het bestaan, als grensfiguren die moeten helpen duidelijk maken wat anderen menselijk maakt, of wat net niet. ‘Waar wij bestaan lopen jullie tegen de grens aan.’ (153) Het is een soort benadering *ex negativo* van de menselijke identiteitsconstructie. Door te zeggen wat een mens niet is, krijgt het begrip ‘mens’ een invulling. ‘Wij zijn jullie verschil’, zegt de wolvenjongen (154).

Overall waar jullie komen, bakenen jullie af. Zo maken jullie ons – jullie grensras, jullie mutanten. Stellen jullie de ene grens voor ons open, sluiten jullie de andere barrière voor ons af: je zult ons vinden aan een derde buitenrand. (153-154)

In het eerder genoemde interview in *Vooys* vertelt Van Rooij wat hij zo interessant vindt aan die verhalen met mensdieren: '[...] de grenzen van onze menselijkheidsdefinities worden opengebrouwen, om ze aan de tand te voelen en opnieuw in te kunnen vullen'. In *De eerste hond in de ruimte* wordt die grens bij een aantal personages bijna zichtbaar: de man begrensd door het hier en nu, de mensdieren of het verhalenmeisje dat de verhalen van de dag én die van de nacht hoort. Een van hen bedenkt: 'er zijn randen. er is buitenkant en binnenkant. ik besta omdat er een grens is.' (86) Wat dat 'ik' precies inhoudt, wordt duidelijk door de bepaling van die grens.

Dan zijn er ook nog de Berlijnse *ravers* Micha, Jonas en Lisel, die zelf een structuur opbouwen. Zij verkiezen het zelfgemaakte licht en geluid boven het natuurlijke en houden zich liever op in 'die kunstmatige dag midden in de nacht' dan in de dag die door de dagenmakers wordt gemaakt (34). De nacht is voor de dagenmakers onbekend terrein en dus lijken de feestgangers, die nauwelijks daglicht zien, op een bepaalde manier te ontsnappen aan het probleem van de dagschaarste. In die schemerzone kunnen ze een heel eigen wereld doen ontstaan. 'Wij maken de dagen, u maakt uzelf', laat de dagenmaker zich ontvallen (133), nadat hij de menselijke constructies eerder had afgedaan als 'zelfgemaakte, secundaire werelden' (34). De mens is volgens hem 'een holbewoner die denkt dat zijn plafond de hemel is' (132) en die geen besef heeft van het precisiewerk en de tijd die het maken van de dagen vergt. Die menselijke constructies zouden echter kunnen worden begrepen vanuit een ongrijpbare zelfverklaring; invullingen die zin moeten geven aan iets wat men niet kan bevatten, krampachtige pogingen om die ondoorgrondelijkheid door te spoelen met iets wat men wel begrijpt. 'Alleen domme mensen denken dat ze alles snappen.' (79)

Het verschil is dat waar de man zonder geheugen en de wolvenjongen op een bepaalde manier gedetermineerd zijn, de *ravers* zelf grenzen willen aftasten. Het Berlijnse nachtleven vormt de scene van hun leven op de grens: ze blijven altijd tot het bittere eind, verliezen zichzelf in de muziek, dansen alsof het hun laatste feest is, nemen drugs en gaan zo weken aan een stuk door. Hun kunstmatige wereld laat zien dat 'de echtheid van de echte wereld blijkbaar niet zo solide in elkaar [zit]' (71). Ze zien het als hun taak om de grenzen op te zoeken en gaan daarin altijd net iets verder dan de rest, wat hen tot trendsetters maakt, maar wat ook een invulling en definitie van henzelf moet opleveren.

480 Een stad vol verwijzingen

Een andere figuur die dat idee van een bewust geschapen identiteit incarneert, is de inspiratiezoekende muzikant, die dankzij talrijke hints gemakkelijk als David Bowie ontmaskerd kan worden: hij werkte als producer en *backing vocalist*, maakte drie lp's in twee jaar tijd, had een vermeende relatie met ene Nico, heeft twee anders gekleurde ogen en is het onderwerp van heel wat speculaties over vermoedelijk drugsgebruik. In de tweede helft van de jaren 1970 ruilde Bowie Los Angeles voor Berlijn om van de drugs af te raken. Hij nam in die periode met *Low* (1977), *Heroes* (1977) en *Lodger* (1979) de invloedrijke *Berlin Trilogy* op en deelde er een appartement met Iggy Pop, met wie hij ook muzikaal samenwerkte. Trivia: Bowies oog raakte beschadigd op jonge leeftijd, waardoor hij twee verschillend gekleurde ogen heeft. Ook ging ooit het gerucht dat Bowie een relatie had met Christa Päffgen, die onder de naam Nico bekend was als fotomodel, actrice en zangeres bij The Velvet Underground.

Gewichtiger is dat Bowie zich in zijn carrière bediend heeft van allerlei pseudoniemen en personages, die in feite artificiële identiteiten waren. Ziggy Stardust en The Thin White Duke waren twee van die *personae*, die onder meer door hun androgynie en controversiële karakter grenzen overschreden en daarom excentriek waren. Bowies personages zijn zinspelingen op de maakbaarheid van het individu. Precies daar is het Jeroen van Rooij om te doen: grenzen overschrijden om de identiteit opnieuw te definiëren.

'It's a city eight times bigger than Paris remember and so easy to "get lost" in and to "find" oneself too ...', liet Bowie optekenen in een interview. In Berlijn lag niemand wakker van een Britse popster. Hij bevond er zich afgezonderd in een vreemde omgeving, waar hij tabula rasa kon maken om zichzelf opnieuw uit te vinden. Op het einde van de jaren 1970 was Bowie niet alleen naar Berlijn getrokken in een poging de drugsstad Los Angeles te vermijden en te leven in betrekkelijke anonimiteit, maar ook om de vernieuwende muziekscene te ontdekken. Het elektronische geluid van Kraftwerk en Neu! had indruk op hem gemaakt. Bowies Berlijnse jaren zorgden alweer voor een nieuw imago, na uitstapjes richting soul, new wave en allerlei andere genres. De verdeeldheid van de stad, maar ook de Duitse elektronische muziek hadden een enorme invloed op de *Berlin Trilogy*. In *De eerste hond in de ruimte* lijkt het alsof Bowie zoveel jaar na datum opnieuw in Berlijn is gearriveerd. Ook de muzikant in het boek van Van Rooij zoekt zijn inspiratie in de stad. Die inspiratie is vervat in de personages zelf. Een liedje sluimert in hun hoofden, klaar om door de muzikant te worden opgenomen. 'En

481 in mijn hoofd jengelt, nog altijd, onafgebroken, overal doorheen, dat liedje.’ (115)

Nur die Liebe zählt

Jaren na Bowies ontdekking van de elektronische muziek zou Berlijn het decor vormen voor de opkomst van de techno. Van Rooij presenteert de beleving van dat genre als een ontstekingsmechanisme voor de hereniging van Oost- en West-Berlijn:

En ze dansten de hele nacht, terwijl de rest van de stad lag te slapen. Ze speelden eindeloos dezelfde vier maten, omdat je daar zo fijn op kon bewegen. [...] en de mensen verlangden meer dan ooit om aan de overkant te zijn. Ze stuurden boodschappen naar elkaar: als je de bassen nog harder zet, kunnen we meedansen. [...] Toen de eerste steen eenmaal gevallen was, waren de mensen niet meer te houden. Ze trokken de stenen één voor één los, tot er een gat was. En door dat gat dansten de mensen van de ene kant naar de andere kant, in een heel lange optocht. (50-51)

Het fragment verwijst naar 1989, het jaar waarin de Muur viel, maar waarin ook de Love Parade voor het eerst werd georganiseerd – toen nog improvisatorisch met een volkswagenbusje en een door een generator aangedreven muziekinstallatie. De Love Parade was in die tijd een politieke demonstratie waarbij technomuziek werd gespeeld, een genre dat in de late jaren 1980 zijn intrede deed in het Westen en na de val van de Muur werd opgepikt door de *ossi's*, die al gauw de raves vervoegden. Om die reden beschouwt men techno soms als een stimulerende factor in het herstel van de relaties tussen Oost en West.

De eerste hond in de ruimte is doordrongen van techno-elementen, zowel op inhoudelijk (personages, songteksten) als op vormtechnisch vlak (herhalingen, verweven verhalen). Een verklaring daarvoor is belangrijk voor een goed begrip van de roman. *Nur die Liebe zählt*, die zin beschouwen de *ravers* als hun motto, als bestempeling van hun identiteit. Die liefde is ‘een chemische liefde’ (32), die onlosmakelijk verbonden is met de ervaring van techno, van zichzelf en blijkbaar ook van de Ander.

[...] er is een soort collectieve liefde, een ritmische liefde, een liefde van één zijn en euforisch, hoger dan en extatisch, een liefde die de kleinste details op doet lichten, die maakt dat ik gloei in het donker, dat ik synchroon met de stroboscoop vibreer en dat ik opstijg en in Ons verander. (32)

Techno zou Oost en West verenigd hebben, maar haalt schijnbaar ook de muur tussen het Zelf en de Ander neer; een *Mauerspecht* op de barrière. De *ravers* worden geportretteerd als een collectieve eenheid, gebaseerd op liefde en ‘onder invloed van urenlange technologisch geconnoteerde herrie en tegennatuurlijke chemische invloeden’, zoals Jeroen van Rooij hen beschrijft in een essayistisch stuk op zijn blog. Daarin heeft hij het

482 ook over de invloed van popmuziek op verlangens en identiteiten. Een belangrijk aspect daarbij is de discrepantie tussen de beleving van popmuziek en van house. Dat indachtig ontstaat er een verband tussen rock-icoon David Bowie en de clubgangers, met Berlijn als bindend element; het overgangssymbool van rock naar techno en house. Op Van Rooijs blog valt te lezen: 'In rock verlies je jezelf, door jezelf te vinden. In house vind je jezelf, door jezelf te verliezen.' Ietwat kort door de bocht heet dat: popmuziek bepaalt je identiteit door keuzes op te leggen (óf je bent voor de Beatles, óf je bent voor de Stones) en genereert slogans of imago's waar mensen zich in vinden en die door hen worden overgenomen. Bij popmuziek ben je een toeschouwer, maar bij housemuziek moet je alleen maar aan dansen denken en ga je met de andere bezoekers op in 'één groot lichaam [...] dat op dezelfde beat beweegt, [en] onder invloed is van min of meer hetzelfde chemische spul'. Die desubjectivering impliceert dat je geen toeschouwer meer bent, maar een wezenlijk onderdeel van het geheel. En zo ervaren de *ravers* het ook in de roman: 'En ik danste, en omdat ik danste, begreep ik alles. [...] Eindelijk had ik een wereld gevonden waar ik aan meewerkte.' (71)

De Ander: een zich eindeloos herhalend spel

Het machinale ritme van de technomuziek en het gebruik van speed en MDMA hebben een bijzonder effect op de dansende menigte: 'Het ritme neemt je lichaam op, geeft het zijn richting en betekenis terug en maakt het één met de andere lichamen. [...] We voelen de melodieën over onze hoofden stromen en onze lichamen zetten die twee uitersten om in een vloeiend geheel.' (53-54) De grenzen vervagen: 'je weet nauwelijks meer waar jouw lichaam ophoudt en dat van de ander begint' (182). Dankzij die invalshoek krijgt ook de vorm van de roman een verklaring: het onstandvastige lettertype en de diffuse grenzen van de verhalen en de karaktertekeningen maken dat alle elementen uitvloeien en opgaan in een groter geheel.

Het doel van die eenwording is de vernietiging van het verhullende Zelf om de Ander in pure vorm te ervaren. Dat kan op twee manieren, legt Van Rooij uit in *Vooys*: 'in de daadwerkelijke dood of in het eindeloze, kenmerkloze herhalen'. Constructie wordt dan ook steeds gevolgd door destructie, een fenomeen dat op allerlei manieren terugkeert in het boek: de feesten die 'als paddenstoelen uit de grond schieten – en net zo hard weer verdwijnen' (43); de individualisering in popmuziek en de desubjectivering in house; het personage Laïka (de eerste hond in de ruimte, en meteen ook 'het eerste sterfgeval in de ruimte' (28)); het meisje dat alle verhalen van de stad kent, maar die weer verliest omdat ze wordt leeggetrokken door de dagenmaker; en vooral: de man die iedere keer opnieuw zijn bewustzijn verliest en weer bewust wordt.

Het verhaal bereikt zijn culminatiepunt wanneer de *ravers*, de dagenmaker en diens chauffeur zijn terechtgekomen bij het huis van de man zonder geheugen, diep in het binnenland. De dagenmaker trekt er de man zonder geheugen leeg, zoals hij eerder het meisje van haar verhalen had beroofd, maar doet dat ongewild ook met Micha. Beide mannen sterven en razen als bezeten door het hoofd van de dagenmaker. De dag nadien verbranden de overgeblevenen de doden. Wanneer daarbij ook het huis in vlammen opgaat, ziet Lisel het volgende: ‘De vonken spuiten uit het dak en ik moet aan zaad denken. Dat de vonken het zaad van het vuur zijn, dat over de velden uitgespreid wordt. Er komen geen kinderen van.’ (161) Bij het begin van het verhaal doet zich ook al een brand voor, wanneer de broer van de wolvenjongen wordt verjaagd en zijn moeder wordt gedood. Merkwaardig genoeg gebeurt dat haast in dezelfde bewoordingen: ‘Mijn moeder is niet naar buiten gekomen. Ook niet toen het vuur plotseling het dak uit spoot en zijn vonkende zaad over de velden en de huizen van de burens liet gaan. Helaas kwamen er geen kinderen van.’ (12) De cirkel lijkt rond. De man zonder geheugen noteerde zijn momenten van bewustzijn, de wolvenjongen hielp die notities doorstrepen: ‘Hij het absolute begin, ik het eind, gevangen in een zich eindeloos herhalend spel van scheppen en vernietigen.’ (155) De dood van de man maakt een einde aan dat spel, maar in feite betekent het slechts een verdwenen schakel in een grotere cyclus van creatie en vernietiging, die zich gewoon doorzet. Na de dood van Micha en de man zonder geheugen wordt het ‘donker, echt donker [...]. Onwaarschijnlijk donker. Er is zelfs geen maan’ (151), maar ‘[d]e volgende dag komt de zon gewoon weer op’ (154). Een nieuwe cyclus van scheppen en vernietigen begint en ergens weerklinkt Nina Simone: ‘It’s a new dawn, / It’s a new day, / It’s a new life / For me.’

De literaire wereld van Jeroen van Rooij is als een dagboek waarin nieuwe *entries* iedere keer opnieuw worden geschraapt. Scheppen en vernietigen. Zijn personages koesteren een eeuwige doodsdrijf, een verlangen om zichzelf te verliezen en deel te worden van een groter geheel. Een doodsdansje dat zich blijft herhalen. De verhalen vormen zo telkens een cyclus in een cyclus, zoals een droom in een droom in een droom ... Tot iemand plots wakker wordt. Misschien in een droom, maar eindelijk bewust.

BIBLIOGRAFIE

Jeroen van Rooij, *De eerste hond in de ruimte*. Prometheus, Amsterdam, 2010.