



Shells off the shore. Bij de poëzie van Jeroen van Rooij

Jeroen Dera

1. *Lieux sans mémoire*

In zijn klassiek geworden artikel 'Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*' (1989) schrijft de Franse historicus Pierre Nora dat er in de westerse samenleving geen *milieux de mémoire* meer bestaan. Aan het einde van de twintigste eeuw kon, zo betoogde Nora, niet langer gesproken worden van een maatschappelijk gedeeld geheugen, zoals dat er nog wel zou zijn geweest in de periode waarin de natiestaat floreerde. De hedendaagse mens moet het daarentegen doen met monumenten of ceremonies waarin het geheugen eens is vastgelegd, opdat het niet uitmond in amnesie. Dat zijn de zogenaamde *lieux de mémoire*, door Nora gedefinieerd aan de hand van een zeer beeldende metafoer:

moments of history torn away from the movement of history, then returned; no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded.

In *Historici en hun métier: een inleiding tot de historische kritiek* (2007) schrijft de Gentse hoogleraar Marc Boone dat Nora een typisch postmoderne kijk op de geschiedenis ontvouwt. Het verleden wordt immers niet voorgesteld als een coherent verhaal met een navolgbare logica, maar is een eindeloze oceaan waaruit (of waarin) sommige schelpen voor eeuwig verdwijnen en andere uit de branding worden opgeraapt. De historicus in de traditie van Nora is kortom iemand die, in de woorden van Boone, 'naar eigen inzicht een parcours doorheen de "*lieux de mémoire*" kan uitstippelen'. Het is een formulering die

te denken geeft, omdat ze veronderstelt dat de *lieux* in kwestie houvast kunnen bieden bij het vertellen van een verhaal dat weliswaar subjectief is, maar toch enige orde schept in de met troggen en puntige koraalriffen bezaaide oceaan van het verleden. Een 'parcours' verloopt immers netjes van start tot eindpunt en wie iets 'uitstippelt' volgt eveneens een lineaire lijn. Zo leidt een postmodern uitgangspunt uiteindelijk tot een traditioneel opgebouwd narratief, althans voor wie het handboek van Boone volgt.

Gelukkig zijn er ook dichters die langs de kustlijn van het geheugen dwalen en verslag doen van het resultaat. Hoewel de grens tussen dichtkunst en geschiedkunde niet principieel getrokken moet worden (de Amerikaanse dichteres Brenda Marie Osbey spreekt zelfs van een 'presumed divide between history and poetry'), is poëzie het genre bij uitstek dat kan breken met het uitgestippelde parcours en ons dus werkelijk kan confronteren met de chaos. Die gedachte overviel mij althans bij het lezen van het poëziedebuut van Jeroen van Rooij, *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* (2014). Het is een bundel die uit twee delen bestaat (toepasselijk: 'Niemand had er enig idee van' en 'Wat er aan de hand was'), waarbij de vorm van het tweede deel onmiddellijk in het oog springt: het betreft een dertig pagina's lange opsomming van zinnen die beginnen met 'Ik herinner me' – ongetwijfeld een Nederlandse variant op Joe Brainards *I Remember* (1970). De thematiek van *mémoire* is dus evident aanwezig. Minstens zo opvallend echter zijn de negen gedichten in het eerste deel die over een standbeeld gaan, een van de bekendste

voorbeelden van wat Nora ‘material *lieux de mémoire*’ noemt. Het eerste van die gedichten heet ‘Sandusky, Ohio’:

Een van de vroegste standbeelden is dat in Sandusky, Ohio, Verenigde Staten.

Het originele zinken standbeeld werd in 1876 door een vooraanstaand lokaal koppel meneer en mevrouw Larson-Pleasant uit Duitsland meegebracht.

Na cycloonschade en vandalisme werd het standbeeld verplaatst naar de hal van het lokale stadhuis.

Een vervangend brons werd geïnstalleerd in een fontein in Victoria Park.

Het gedicht manifesteert zich als een encyclopedisch lemma dat tot poëzie is verknipt, waarbij met name de houderige enjambementen in de tweede strofe het collagekarakter onderstrepen. Gezien Van Rooijs affiniteit met flarfpoëzie en het gegeven dat een deel van *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* eerder werd gepubliceerd in *Flarf: een bloemlezing* (2009), ligt het voor de hand te veronderstellen dat hij hier uit Wikipedia geput heeft. Inderdaad is dat het geval: het gedicht is een vrijwel letterlijke vertaling van een Engelstalig lemma over ‘The Boy with the Leaking Boot’, dat verder alleen in het Arabisch beschikbaar is. Het begin van dit Wikipedia-artikel luidt als volgt:

The Boy with the Leaking Boot (sometimes known as *The Boy with the Leaky Boot*) is a statue showing a young boy, with a bare right foot, holding up his right boot and looking at it. The statue is about 4 feet (1.2 m) tall, and in many cases forms a fountain, with water emerging from the toe of the boot. There are at least 24, and reportedly ‘hundreds’ of examples. The origins of the statue are obscure.

Wie de standbeeldserie wil interpreteren als een artefact dat de hedendaagse beschouwer confronteert met het verleden, staat voor een

probleem: omdat de oorsprong en (historische) betekenis van ‘the boy’ onbekend zijn, kan de benaming *lieu de mémoire* hier beter vervangen worden door *lieu sans mémoire*. Een fanatiek historicus zou de oceanbodem kunnen afspeuren op zoek naar het verhaal achter het beeld (er zijn overigens bloggers die dat daadwerkelijk doen!), maar die inzet heeft Van Rooij allerminst. Vormt de werkelijke ‘Boy with the Leaking Boot’ al een betrekkelijk lege huls, in de standbeeldgedichten – die elk zijn gewijd aan een van de ‘honderden’ voorbeelden uit de serie – wordt het beeld nog radicaler van identiteit ontdaan. Nergens noemt Van Rooij immers met wat voor standbeeld we te maken hebben: het zou evengoed om een monument voor een historische figuur of een beeld van een dier kunnen gaan. Bovendien manipuleert hij de (veronderstelde) geschiedenis van het artefact in kwestie: volgens Wikipedia heet het echtpaar niet Larson-Pleasant, maar Voltaire-Scott, terwijl het vervangende brons niet in het Victoria Park, maar in het Washington Park staat.

Die vervangingen kunnen op meerdere manieren worden geduid. Wellicht stelt Van Rooij hier het haast arbitraire karakter van Wikipediakennis ter discussie en bij implicatie de kapitalistische ideologie van Google, waarin zo’n kennis welhaast zonder uitzondering bovenaan de zoekresultaten verschijnt. Een dergelijke interpretatie sluit aan bij wat de dichter zelf in 2007 opmerkte in een interview in het tijdschrift *Vooy*: ‘Google is (...) de concrete invulling van de anything goes-gedachte van het postmodernisme, ingevuld in een kapitalistische context.’ Van Rooijs besluit om in de tekst juist de namen van concrete mensen en plaatsen te veranderen, onderstreept echter ook het motief van de verplaatsing dat in het gedicht prominent aanwezig is. De hier gepresenteerde geschiedenis van het standbeeld is feitelijk een verhaal van verhuizing en restauratie: als deze *lieu* al een *mémoire* heeft, dan behelst dat geheugen ontworteling en destructie van de oorspronkelijke vorm, wat door Van Rooijs manipulatie beklemtoond en versterkt wordt. In deze poëzie is voor een sluitend historisch narratief geen ruimte: de dichter raapt Nora’s

‘shells on the shore’ op en gooit ze in de duinen, zodat ze nog wel aan de context van de zee herinneren, maar er ook fundamenteel aan onttrokken worden.

Het is wat dat betreft interessant dat Van Rooij juist een fascinatie voor ‘The Boy with the Leaking Boot’ tentoonspreidt. Naast de zoektocht naar een coherente geschiedenis (vrij vertaald: ‘wat er aan de hand was’) stelt het beeld ook de positie van het subject ter discussie (‘niemand had er enig idee van’), want met een lekkende laars valt tegen het water niets te beginnen. Zo bezien problematiseren de standbeeldgedichten twee kernaspecten van elk (al dan niet historisch) narratief: de schrijver en het geschrevene. Daar komt de lezer echter alleen achter, als hij bereid is met de (flarf)

Dus ik haalde adem en dacht: ‘Nou, daar gaat ie dan.’
U leert van ons in overvloed te gaan en harder
en dan zijn er weer die stemmen. Harde, dreunende,
pijnlijke, en hij zei weer: ‘Dat kan niet, ik heb uitslag
op mijn hoofd.’ Steeds weer die term. Infaam en abject.

Het gaat goed met mijn gezicht!

Het vervolg van het gedicht kent dezelfde strofische opbouw als dit gedeelte: een eenregelige strofe wordt afgewisseld met een strofe van vier regels. In die ordening wordt een hoop chaos gevangen: in tegenstelling tot in de standbeeldgedichten wordt het narratief in ‘Eindelijk toestemming’ opzichtig gefrustreerd. Zo worden in deze zes regels minstens vier personages geïntroduceerd tussen wie het verband onduidelijk is: een ‘ik’, een ‘u’, een ‘wij’ en een ‘hij’. Daarnaast maakt Van Rooij op een misleidende wijze gebruik van aanwijzende voornaamwoorden, die een grote mate van concreetheid suggereren (*die* stemmen, *die* term) en daardoor alleen maar meer verwarring stichten. Het

Ik maak geen foto’s meer waar ik met mijn gezicht op sta.
Terwijl ik dat zei splitste ik mijn lippen en reikte
met mijn gezicht naar het zijne. ‘Kleed je uit’,
zei ze bars tegen mij, maar één keer in de zoveel tijd
krijg ik hoofdpijn en trek ik veel met mijn gezicht onder mijn oog.

dichter mee te googelen. In andere gedichten gaat Van Rooij, zoals ik nu zal laten zien, veel directer te werk en worden zowel subject als object radicaal aan scherven geslagen.

2. De mitose van het gedicht

In zijn recente episch opgezette dichtbundel *Theorie van de rondworm* (2015) schrijft Jan Lauwereyns: ‘wie waanzin wil begrijpen, / moet de beweging bestuderen’. Het zou een mooi leesadvies voor *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* kunnen zijn, want daarin zijn waanzin en beweging zeer dicht op elkaar betrokken: in zijn poëzie maakt Van Rooij de ene bokkensprong na de andere. Ter illustratie citeer ik een deel uit het openingsgedicht, ‘Eindelijk toestemming’:

gevolg van die procedés is dat ik als lezer snel in een poëtische reflex schiet: gesteld dat het de dichter is die in de openingsregel ademhaalt om aan zijn bundel te beginnen, dan laat de tweede strofe zich lezen als een interventie van allerlei andere ‘stemmen’ die het relaas van de ik-figuur (dat verdergaat in ‘Het gaat goed met mijn gezicht!’) onderbreken. Op die manier thematiseert het gedicht zijn eigen polyfonie. Er is hier geen sprake van een helder omlinjende ik-figuur die als spreker optreedt, maar van een groot koor aan stemmen die weliswaar de ruimte van één gedicht delen, maar niet hetzelfde lied zingen. Het levert geraffineerde passages op, zoals de volgende:

Wat leren we over de waanzin als we hier Van Rooijs bewegingen volgen? De eerste moeilijkheid waarvoor de dichter ons stelt, is 'splitste ik mijn lippen'. De meest natuurgetrouwe lezing van die woorden is allicht 'deed ik mijn lippen van elkaar' of 'opende ik mijn mond een beetje', waardoor de plausibele situatie ontstaat dat het lyrische ik zijn (of voor wie liever heteronormatief redeneert: haar) lippen naar de mond van een man beweegt. Tijdens die daad geeft de ik-figuur aan dat hij geen foto's meer maakt waar hij met zijn gezicht op staat. Op het eerste gezicht is dat een heldere uitspraak: blijkbaar wil de ik-figuur een soort anonimiteit garanderen, misschien in verband met de kus en de seks die daar eventueel op volgt. De keten anonimiteit-foto's-seks is in *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* vaker aan de orde, vooral in de gedichten waarin zogenaamde 'Fotonummers' voorkomen. Een voorbeeld uit 'Vraag niet wat je land kan doen':

Fotonummer 10488: een afbeelding van een meisje en de klassieke regel is opnieuw in zwang: met haar hand bedekt ze haar genitaliën.

Dit pornositemeisje heeft iets anoniems: ze is letterlijk gereduceerd tot een identiteelloos nummer. Intussen is haar gezicht voor iedereen zichtbaar en zal haar aanwezigheid op het nooit-vergetende internet haar voor altijd achtervolgen. De opmerking 'Ik maak geen foto's meer waar ik met mijn gezicht op sta' wordt in die context betekenisvol, maar is ook problematisch: feitelijk zegt de ik-figuur gewoon dat hij stopt met het maken van *selfies*. Nergens staat dat *anderen* geen foto's meer van zijn gezicht (mogen) maken, waardoor de mededeling iets zinloos krijgt in het licht van de pornoconnotatie waarmee de scène geladen is.

Minstens zo complex is echter de introductie van de 'ze', die net zo ongespecificeerd is als de man die de ik-figuur wil kussen. Redenerend vanuit de pornosetting is het mogelijk dat zij een derde figuur op het erotische toneel is, die de seksuele toenadering van de ik-figuur tot de (andere) man gadeslaat – hetzij als gisgisseuse, hetzij als actrice die ook in de

scène meespeelt. Het onvriendelijke gebod 'Kleed je uit' zou dan een bruuske (regie)aanwijzing zijn waar de ik-figuur op dat moment moeite mee heeft: 'ik heb hoofdpijn' is immers een clichématig excuus om geen seks te hoeven hebben. De door Van Rooij gehanteerde zincompositie suggereert echter óók dat de 'hij' opeens een 'zij' is, waardoor de situatie iets schizofreens krijgt. Dat wordt alleen maar versterkt door de zin 'ik trek veel met mijn gezicht onder mijn oog', die impliceert dat zich in het gezicht van de ik-figuur nóg een gezicht bevindt. Onder invloed van dat beeld komt de frase 'splitste ik mijn lippen' in een ander licht te staan: hier staat niet langer alleen dat de ik-figuur zijn mond een beetje opent voor een kus, maar dat hij zijn lippen letterlijk opsplijt in twee paren. In de taal voltrekt zich dus een mitose, met alle gevolgen van dien: de lezer moet zijn reconstructie van het narratief herzien.

Wat in deze (en vele andere) strofen op microniveau gebeurt, vindt op het macroniveau van *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* voortdurend plaats: het subject (het lyrisch ik) blijkt volledig uitgezaaid en dus ongrijpbaar; het object (het vertelde) implodeert door radicale ambiguïteit, het doorbreken van de semantische coherentie of verregaande ongrammaticaliteit (met regels als 'Mooi, in al haar eenvoud // en dan met koorden ritueel dichtgerogen is'). Soms lijkt het alsof Van Rooij zich ten doel heeft gesteld het postmodernismebegrip van Thomas Vaessens en Jos Joosten, zoals uitgewerkt in *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2003), als mal te gebruiken in het creatieve proces. Alle ingrediënten zijn aanwezig: het subject is zo lek als een mandje; het gedicht is principieel polyfoon en intertekstueel (flarf); de grens tussen fictie en werkelijkheid valt niet te trekken; er is geen sluitende interpretatie mogelijk bij gebrek aan innerlijke samenhang op een hoger abstractieniveau. De kritiek lijkt dan ook voor het rapen te liggen: men zou Van Rooij kunnen verwijten dat hij een louter conceptueel dichter is, wiens ontmaskering van de talige conventies een zoveelste bevestiging is van wat voorgangers van Duinker tot

Wijnberg en van Oosterhoff tot Schaffer al tig keer hebben gedaan. Redeneren volgens een dergelijke avant-gardeloga is echter een dooddoener voor een bundel als deze, waarin de idee van authenticiteit structureel ter discussie wordt gesteld door de voortdurende incorporatie van websiteteksten. Bovendien kan het conceptuele aspect van *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* niet worden los gedacht van de samenleving waaruit de bundel voortkomt: Van Rooij mag dan elk sluitend narratief blokkeren en elke historische kern ontkennen, maar paradoxaal genoeg is zijn bundel wel een vrij treffende representatie van de (digitale) krachtenvelden waaraan de eenentwintigste-eeuwse mens wordt blootgesteld.

3. *Lieu de mémoire*

De Amerikaanse dichter Charles Bernstein scheef in zijn opstel 'Thought's Measure' (1986):

[T]he mapping of the free-associative 'thinking' process, the *ordering* internal to the movements of the mind/perception, provides a model for writing in sharp contrast to common expository and representational modes by focusing in on other types of movements from one thing to the next, allowing for writing to be put together in continuously 'new' ways – how various shapes and modes and syntaxes create not alternate paraphrases of the same things but different entities entirely.

In Bernsteins optiek is 'writing in sharp contrast to common expository and representational modes' een principieel geëngageerde bezigheid, omdat die manier van schrijven zich onttrekt aan de sociale, culturele en economische krachten die dagelijks taalgebruik dicteren. Van Rooijs werk is een van de krachtigste illustraties bij die stelling die ik in lange tijd zag in de Nederlandstalige poëzie, omdat het die krachten zowel ondermijnt als blootlegt. De verregaande polyfonie in *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* is immers zowel een ontmaskering van alledaagse vormen van representatie als een min of meer representatieve voorstelling van de chaos die ons dagelijks in digitale

vorm overspoelt. De gespletenheid van het subject in deze poëzie is bovendien méér dan wederom een postmoderne uitholling van het 'zelf'. In het virtuele panopticum van de eenentwintigste eeuw is elke mens immers een 'Boy with the Leaking Boot': verspreid over de sociale media heeft zijn beeltenis tal van kopieën en varianten, maar de persoon *achter* die foto's wordt er niet grijpbaarder op. Het meest sprekende motief uit Van Rooijs bundel is wat dat betreft de figuur Henrietta Lacks (1920–1951), wier baarmoederhalskankercellen – zonder dat Lacks het zelf wist – aan de basis liggen van de zogenaamde HeLa-celijn: een kweek van in principe oneindig delende cellen die een belangrijk onderzoeksobject vormt op het terrein van de celbiologie. Lacks is misschien wel dé personificatie van het probleem waarvoor de online cultuur ons stelt: haar DNA blijft maar circuleren, daarbij gemanipuleerd door krachten waar het zelf geen vat op heeft, terwijl de bron van dat DNA radicaal van de talloze kopieën verwijderd is (niet voor niets duidt Van Rooij haar in het slotgedicht van 'Niemand had er enig idee van' aan als 'Henrietta Lakes').

In een maatschappij waarin aldus kopie op kopie wordt verspreid in een voortdurend uitdijende digitale databank waar geen privacywetgeving grip op krijgt, doet een dichter die principieel zijn gezicht verbergt een relevante oproep. Van Rooij lijkt zelfs tot het uiterste te willen gaan om die eindeloze horde 'ikken' te temmen: in *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* worden polsen afgehakt, scherven in kelen gestoken, handen verbrijzeld. Er blijken echter te veel gezichten in omloop om al die afsplitsingen uit te roeien. Dat wordt nog wel het sterkst duidelijk uit 'Wat er aan de hand was', zoals gezegd een paginalange opsomming van zinnen beginnend met 'Ik herinner me'. Een dergelijke sequentie suggereert dat er sprake is van één ik-figuur die een reeks (al dan niet samenhangende) herinneringen ophaalt, maar ook hier is er ontegenzeggelijk sprake van een meervoudig subject: 'Ik herinner me dat ik als klein meisje altijd een grote strik droeg' strookt bijvoorbeeld niet met 'Ik herinner me Ursula en mijn stijve lul'.

(Persoonlijke noot: in één van de herinneringen kwam ik enkele van mijn oud-docenten op de middelbare school tegen: 'Ik herinner me Piet Slits, Bert Creemers, Anita Vasterd, Irene Nagel en Stoffels'. Conclusie: een van de ikken is Willem Bongers-Dek.)

De laatste regel van 'Wat er aan de hand was' luidt: 'Ik herinner me ons gesprek. Dus ik haalde adem en dacht: "Nou, daar gaat ie dan."' Wie aldus het eind van de bundel bereikt, komt ogenblikkelijk weer bij het begin terecht. Met een rond circuit heeft de lezer *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was* echter nooit te maken: in Van Rooijs poëzie is allesbehalve sprake van een coherent parcours langs de *lieux de mémoire* uit het leven van de dichter en het verleden waarvan hij het product is. Met zijn kritische ondermijning van de heersende ideologie richt Van Rooij intussen wel een alternatieve *lieu de mémoire* van de jaren 2010 op. Wie die *lieu*, zoals Pierre Nora, met een schelp zou moeten vergelijken, kiest het best voor een scheermesje.

Bibliografie

Jeroen van Rooij, *Niemand had er enig idee van wat er aan de hand was*. De Bezige Bij Antwerpen, 2014.