



## Een groot verhaal en een klein. Nieuwe romans van Peter Terrin en Frank Albers

Sven Vitse

Een confrontatie waaruit beide partijen als winnaar tevoorschijn komen, dat is het nobele doel van de hiernavolgende paragrafen. De romans *Monte Carlo* (2014) van Peter Terrin en *Caravantis* (2014) van Frank Albers hebben heel verschillende kwaliteiten. Waar de eerste, zoals we van zijn auteur gewoon zijn, uitblinkt door de zorgvuldige formulering, charmeert de tweede door zijn franke engagement.

Terrin houdt het verhaal in *Monte Carlo* opvallend klein: grote cultuurhistorische ontwikkelingen verschijnen door de lens van Jack Preston, een Britse automechanicus die in de late jaren zestig werkt voor een prominent Formule 1-team. Een incident op het circuit van Monte Carlo, waarbij hij het leven redt van een jonge actrice maar zelf zware brandwonden oploopt, verandert – zoals dat heet – zijn leven. Meer dan zijn lichaam raakt de ongelukkige ontmoeting met de filmster zijn fantasie aan. De psychische impact van de media- en consumptierevolutie van de jaren zestig lijkt me de (niet geëxpliciteerde) inzet van dit kleine verhaal.

Albers kiest voor een grovere borstel en plaatst zijn roman in de traditie van de utopische en dystopische fictie. *Caravantis* is een groot verhaal over kleine mensen en een volkje dat zijn geschiedenis in eigen handen wenste te nemen door een nieuwe republiek te stichten. De roman laat zich lezen als een weldadige satire op de politieke mythe waaronder het vaderland van zijn auteur al enkele jaren gebukt gaat. Met deze creatieve herschrijving van het utopische genre slaagt Albers erin de ideologie van N-VA in haar neoliberale en populistische hart te treffen.

### *Het beslissende moment*

Het is moeilijk om niet gecharmeerd te raken van het beknopte eerste deel van Terrins roman, getiteld 'Monte Carlo'. In vijftien korte hoofdstukken, vaak niet meer dan snapshots van een scène, construeert Terrin een esthetisch volmaakte fictionele wereld. Centraal staat één moment, dat in de eerste zin van de roman benoemd wordt: 'Het vuur is nog geen vuur.' Het is het moment net voor de gelekte brandstof vuur vat, het moment waarop de olie 'geen vloeistof meer' is en toch 'nog geen vuur'. Het eerste hoofdstuk, een halve pagina lang, zet de tijd stil op dit *moment décisif*, zoals een foto dat volgens Henri Cartier-Bresson kan, het moment waarop een beweging onomkeerbaar in gang is gezet maar zich nog niet heeft voltrokken. De laatste zin van dit hoofdstuk varieert op de eerste: 'Het vuur dat nog geen vuur is.'

Hoofdstuk vijftien van het eerste deel herneemt dit moment, deels in identieke bewoordingen. Formuleren als 'het vuur nog geen vuur, een wolk van hitte' echoën nadrukkelijk de openingspagina, met dat verschil dat het beeld in deze scène niet stil staat. Het *moment décisif* uit de opening is hier geïntegreerd in een verhaalverloop gestoffeerd met personages. De anonieme 'hem' is ondertussen geïdentificeerd als de Britse automechanicus Jack Preston; zijn tegenspeelster is de jonge actrice Deedee, de vrouw die Jack met zijn lichaam afschermt van de vuurbal. In de tribune drukt een toeschouwer net '[o]p dat precieze moment' af, zodat de indruk bevestigd wordt dat het openingsshot niet meer dan een foto-opname is.

In de tussenliggende hoofdstukken legt Terrin een reeks puzzelstukjes die een onvolledig beeld creëren dat niettemin helder is. De ruimtelijke metaforiek van de puzzel wordt gerechtvaardigd door het statische karakter van deze dertien hoofdstukken, die evenzovele momentopnamen bieden van de aanloop naar dat ene moment. Maar misschien zijn het veeleer stippellijnen die de auteur hier uitzet, lijnen met verschillende snelheden: afwisselend schetst hij de voor-geschiedenis van Jack Preston, fragmenten uit een periode die een halve eeuw omspant, en de minuten onmiddellijk voorafgaand aan het ongeval op het circuit van Monte Carlo. In die tweede lijn zien we de prins, in spanning de start van de race en de aankomst van Deedee afwachend, en deze Deedee zelf, een 'jonge actrice die furore maakte' met een 'duet met de geniale chansonnier' – en waarin de lezer de actrice en zangeres Jane Birkin zou kunnen herkennen, tevens partner en moeder van de beroemde Gainsbourgs. Drie hoofdstukken anticiperen op de foto: een vrouw in het publiek zoekt 'het juiste ogenblik' om af te drukken en maakt toevallig 'een foto die men onmogelijk bewust kan maken'.

De twee snelheden duiden twee werelden aan, elk met hun eigen tijdsbeleving: een landelijke wereld met een lange en trage geschiedenis staat tegenover een mondaine wereld die leeft van het moment. Tegenover het momentane karakter van het ongeval in Monte Carlo – belichaamd door de foto – staat de langzame doorwerking van de dood in de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog. Met de eerste dertig pagina's van deze roman levert Peter Terrin een meesterproef van technisch kunnen af, en voor mij had hij het verhaal van Jack Preston tot deze gebalde novelle mogen beperken.

Niet dat de rest van de roman onaangename lectuur biedt, het fraaie proza van Terrin is altijd een plezier om te lezen. Compositorisch lijkt er echter iets te wringen. Het perfect gebalanceerde moment van het eerste deel wordt in de twee daaropvolgende delen opgerekt tot een verhaal, waarin de spannende compactheid van de opening langzaam oplost. In het licht van de twee

snelheden uit het eerste deel valt deze keuze niettemin te verantwoorden: het lange tweede deel, getiteld 'Aldstead', beschrijft de even langgerekte naweeën van het gebeuren in het leven van de Britse automechanicus. Terwijl de herinnering traag en diep doordringt in Jacks bestaan, vonkt het ongeluk in de sensatiebeluste Franse media even hoog op om vervolgens snel weer uit te doven. Die media herschrijven bovendien de geschiedenis door een lijfwacht – een figuur uit Deedees wereld – tot held ervan uit te roepen. Levend in een andere tijdrekening dan Deedee blijft Jack wachten op een teken van erkenning, een teken uit die andere tijd, die hem even heeft aangeraakt en meteen weer is vergeten.

Terrin doet hard zijn best om Aldstead als een andere wereld neer te zetten. Ruimtelijk is het dorp afgescheiden van de rest van de wereld door een rivier met een tolbrug en de 'steile wand' van een plateau, die het dorp als een klankkast omvat. 'Vrijwel elke wagen die over de tolbrug reed, was voor Aldstead bestemd en kondigde met het denderende geratel van de dwarsplanken zijn komst aan.' Die tolbrug vormt niet alleen een ruimtelijke maar ook een cultuurhistorische barrière, een cocon waarin de stilstande wereld van Aldstead veilig bewaard ligt. Niettemin zijn er barsten zichtbaar in de wand: in het dorp dringt de wereld van Deedee door in de gedaante van minirokjes. Daarin ziet Jack 'een invasie. De voorbode althans van een troepenmacht, gelegerd aan de overzijde van de tolbrug'. Zijn vrouw Maureen lijkt de troepenmacht te omarmen, want zij heeft het rokje van een meisje uit het dorp genaaid – Jack ziet er alleen een slappe afspiegeling in van Deedee.

Hoewel de schets van het Engelse platteland zorgvuldig en met oog voor het sprekkende detail geschreven is, blijft het geheel aanvoelen als een stijloefening, een landschap dat meer lijkt op het atelier waarin het is geschilderd dan op de omgeving die ervoor model stond. Zo plaatst Terrin zijn protagonist op het plateau, in de koude ochtendmist, oog in oog met 'een sneeuwwit schaap' dat uit de nevelen opdoemt. Tot het decor behoren eeuwenoude '[h]eininkjes van gestapelde

stenen' die het landschap een haast mythisch karakter verlenen. Maureen krijgt een soortgelijke scène, waarin ze – ook in de mist – langs de kust fietst, zich haar hele lichaam bewust wordt, en in een epifanie 'de stille massa van het slapende water' voelt, 'als een onmetelijk deel van haar eigen geluk'. Het zijn sfeerbeelden als gestileerde prentkaarten, die beide echtgenoten als zielsverwanten in een romantisch landschap plaatsen en tegelijk de kloof laten zien die Deedee tussen hen geslagen heeft.

Waar Maureen meer dan ooit in het landschap en in haar eigen lichamelijkeheid lijkt op te gaan, raakt Jack bij zijn terugkeer in Aldstead van zijn vertrouwde omgeving vervreemd. Op het plateau staat Jack niet enkel in ruimtelijk opzicht met een been buiten de wereld van het dorp, ook mentaal bevindt hij zich in een tussenwereld: in Aldstead heeft hij 'het gevoel op vakantie te zijn' en in het eeuwenoude landschap ervaart hij een weldadig gevoel van 'tijdelijkheid' – 'die zekerheid van verandering' en 'de zegen van het voorlopige' die hem uit het hier en nu tillen. Het lijkt alsof Deedee hem uit de stabiele, in het landschap verankerde tijd van Aldstead heeft gelicht en hem in de rusteloze, door verlangens voortgestuwde tijd van de media- en consumptiecultuur heeft gedropt. In zijn oude leven lijkt alles, 'hoewel identiek, veranderd' en steeds meer ziet hij dat leven in het licht van een imaginaire toekomst, 'die blinde bocht' die hij 'vol gas' wil aansnijden.

In een poging de beeldspraak letterlijk te maken, scheurt hij in zijn jarenlang gepassioneerde onderhouden sportwagen over de lege wegen rond het dorp. Anders dan de fiets voor Maureen is de wagen voor Jack een vehikel van de fantasie. In zijn verbeelding transporteert deze sportwagen hem moeiteloos van de reële wereld naar de fictionele wereld van de televisieserie waarin hij Deedee ziet optreden. De grens tussen fictie en werkelijkheid vervaagt naarmate Jack langer wacht op het verlangde teken van Deedee: afwisselend stelt hij zich voor dat hij haar wagen saboteert en verbeeldt hij zich dat ze hem signalen stuurt via de televisie. 'Ze vertrouwde hem iets toe. Iets aan hem alleen.' Jacks mild para-

noïde fantasie strandt wanneer ze werkelijkheid wordt en Deedee sterft in een verdacht auto-ongeval.

Terwijl haar echtgenoot steeds verder afdrijft in het imaginaire lijkt Maureen zich meer dan ooit vertrouwd te voelen in haar lichaam. Op een wat vervelende manier bevestigt de roman zo de stereotiepe identificatie van de man met de geest (en het imaginaire) en de vrouw met het lichaam (en de aardse werkelijkheid). Voor Jack 'lichtte God op' in zijn sportwagen, zijn veerpont naar de fantasiewereld. Maureen, daarentegen, beleeft transcendentie via het landschap en voortaan ook via de seksualiteit, die haar na Jacks terugkeer 'in een onmetelijke ruimte' verheft. Hoe meer Maureen verlangt naar het lichamelijke samenzijn met Jack, hoe verder hij in zijn imaginaire wereld afdwaalt naar Deedee. De tweespalt gezaaid door de fantasiewereld van Monte Carlo leidt tot een kortsluiting wanneer Deedee sterft en Jack de lichamelijkeheid van Maureen niet langer verdraagt.

Al bij al vertelt Terrin in *Monte Carlo* een treurig verhaal, over de psychische ravage die de televisiecultuur van de jaren 1960 in eenvoudige huishoudens aanricht. Hij vertelt het verhaal sober, trefzeker en doordacht, in een stijl die meer laat zien dan uitlegt. En toch komen de psychologische schetsen in het omvangrijke tweede deel van de roman tijdens mijn lectuur niet helemaal tot leven, waardoor ik een beetje op mijn honger blijf zitten. Hoezeer ik ook van fraaie stijloefeningen houd, het is gemakkelijker ze te bewonderen dan erdoor ontroerd te raken.

*Een Vlaams-nationalistische utopie Caravantis* is in vele opzichten de tegenpool van *Monte Carlo*: zo ingehouden en geciseleerd als de roman van Terrin is, zo programmatisch en wijdlopig is het boek van Albers. Dat programmatische karakter maakt de roman belangwekkend, al is het tegelijk zijn achilleshiel, zoals dat bij dystopische fictie wel vaker het geval is. De inhoudelijke premisse is in elk geval interessant: een utopie gebaseerd op radicaal pragmatisme. De rector van de universiteit van Caravantis duidt het utopische perspectief, het verlangen naar

een vervolmaakte wereld, aan als de grootste hinderpaal voor geluk en maatschappelijk welzijn. De utopie van Caravantis ontstaat enigszins paradoxaal door de consequente afwijzing van utopisch denken, dat wil zeggen door de ondubbelzinnige aanvaarding van de status-quo als beste der mogelijke werelden. 'Wij wensen de werkelijkheid niet alleen te accepteren zoals zij is, wij beschouwen haar ook als superieur aan alle maquettes en blauwdrukken van een betere wereld.' Dit uitgangspunt leidt tot allerhande prikkelende vragen over de huidige politieke situatie in België.

De meervoudige personale vertelsituatie laat Albers toe om narratieve conventies uit de utopische en de dystopische fictie te combineren. Geheel in de lijn van de literaire utopie is *Caravantis* ten dele een reisverhaal: het personage Jarvik, een journalist van *The Wyoming Times*, verblijft enkele maanden in de republiek Caravantis om verslag uit te brengen voor zijn krant. Deze trotse republiek heeft zich recentelijk afgescheurd van 'het koninkrijk' en wil haar succesverhaal graag met de wereld delen. Een andere verhaallijn focust op het personage Suzanne, een burger van Caravantis die als gids optreedt voor Jarvik, en haar echtgenoot Cyrille. Dit perspectief van binnenuit is kenmerkend voor veel literaire dystopieën, omdat het de psychologische impact van het samenlevingsmodel op de inwoners laat zien. Weer een andere verhaallijn volgt een toeristische busreis door de republiek. De verteller hier is de gids Sybille, die in een monoloog zonder leestekens de bezoekers onderhoudt over de geschiedenis en organisatie van haar land.

De grap bestaat erin dat Caravantis nogal lijkt op West-Vlaanderen en de verzuchtingen van haar stichters heel dicht bij die van de Vlaams-nationalistische partij N-VA liggen. De 'voormalige zeeprovincie' heeft zich afgescheurd van 'het oude koninkrijk' na de zogeheten Schildpadrevolutie. Deze opstand vloeide voort uit het protest tegen 'een idiote nepschildpad' die bestuurders uit het oude koninkrijk 'op de zeedijk' hadden neergezet – een doorzichtige verwijzing naar een kunstwerk van Jan Fabre, *Searching for utopia*,

dat een tijdlang op de zeedijk in Nieuwpoort te bewonderen was. Terwijl stichtingsmythes vaak kunstwerken als inspiratiebron opvoeren – denk maar aan België en *De stomme van Portici* – was in Caravantis de gedeelde afkeer van een kunstwerk de aanleiding tot de revolutie. De schildpad fungeert immers als 'symbool van de geldverkwisting en de pretentie die zo typisch was voor vele zogenaamde kunstenaars die in het oude rijk de meest nutteloze dingen maakten met het geld van belastingbetalers'. Achter deze populistische afkeer van (gesubsidieerde) kunst gaan diepere politieke grieven schuil: het gevoel 'als tweederangsburgers' te worden behandeld, 'als gastarbeiders in eigen land'. Subtiliteit in de presentatie van deze onafhankelijke republiek was voor Albers geen prioriteit.

Naast de stichtingsmythe heeft Caravantis nog enkele typisch dystopische kenmerken. De politiek is er afgeschafte en vervangen door een totalitaire consensus die zich legitimeert als een zuiver rationeel en pragmatisch bestuur. Caravantis is een postideologische staat, aldus Sybille, waarin de discussies tussen links en rechts hun relevantie hebben verloren: 'in Caravantis hebben wij ervoor gekozen de problemen te laten oplossen door mensen die van die problemen verstand hebben'. Ook dit kenmerk blijft dicht bij de politieke realiteit van vandaag, waarin het een beproefde ideologische strategie is om het eigen programma als niet-ideologisch en zelfs niet-politiek voor te stellen.

Maar de dystopische fictie moet het natuurlijk van de uitvergroting hebben, en deze is zoals gebruikelijk in dit genre te vinden in de welzijnszorg. Jarvik verneemt via Cyrille, die toevallig in een bejaardentehuis werkt, hoe Caravantis omgaat met het levenseinde: 'Wij doen aan begeleid sterven'. De dystopie perverteert het utilitaire beginsel dat comfort het hoogste streefdoel van de samenleving is. 'Wij screenen onze mensen iedere dag. (...) En als we zien dat iemand werkelijk begint te deterioreren, grijpen we in.' Volgens dezelfde utilitaristische logica heeft Caravantis haar kathedraal omgebouwd tot een 'drive-thru' medische scanner. Geluk put de burger van Caravantis niet uit geloof

maar uit volmaakte medische kennis. De totalitaire administratie van de volksgezondheid vervangt in de dystopie elke andere vorm van zingeving.

Uiteraard leidt een en ander tot excessen en waanzin, maar in de beschrijving hiervan verliest Albers behoorlijk de pedalen. Dat heeft vooral te maken met de eendimensionale karakterisering van de personages, die ofwel louter functioneel worden ingezet (bijvoorbeeld als gids of als bezoeker), ofwel bordkartonnen personificaties zijn. Een voorbeeld van dat laatste is Cyrille, die op volstrekt eenduidige wijze de filosofie van Caravantis belichaamt. 'Cyrille Claes houdt van rust en feiten en droomt alleen maar van wat werkelijk is', en daarmee is eigenlijk alles gezegd. Hij heeft geen verbeelding en leeft op perfect voorspelbare, mechanisch geadmistrateerde wijze. Deze Cyrille raakt in paniek wanneer hij gedumpt afval bij zijn huis aantreft, want sluikstorten kwam sinds de onafhankelijkheid niet meer voor. Door het bezoek van Jarvik gaat hij vervolgens helemaal door het lint. Deze psychologische ontwikkeling – inclusief paranoïde innerlijke monoloog – blijft volstrekt karikaturaal, aangezien ze berust op een karikaturaal uitgangspunt. Hoewel de literaire dystopie per definitie geen psychologisch realistisch genre is, staat of valt haar overtuigingskracht met de aannemelijkheid van de psychologische perversies in de dystopische samenleving.

Andere excessen worden zelfs narratief niet geïntegreerd. Zo wordt Caravantis opgeschrikt door een terroristische aanslag: 'de Kerstman houdt een machinegeweer vast waarmee hij de uitgelaten menigte mitrailleert'. Deze aanslag wordt 'een keerpunt in de nog jonge geschiedenis van de republiek Caravantis' genoemd, maar wordt op geen enkele manier gemotiveerd en heeft verder ook geen consequenties voor het verhaal. Hetzelfde geldt voor het grote seksschandaal waarop de roman van bij het begin zinspeelt. Suzanne toont Jarvik 'de paardenstallingen van het kasteel', waarin onuitspreekbare seksuele handelingen plaatsvinden waar bij machtige mensen betrokken zijn en die geleid hebben tot het eerste geval van

zelfmoord in de onafhankelijke republiek. Het blijft onduidelijk hoe dit systeem precies werkt en hoe de vrouw die uiteindelijk zelfmoord pleegde hierin verwickeld is geraakt. Dat is jammer, omdat de inzichtelijkheid van de dystopie niet schuilt in de perverse handeling op zich maar in de ontleding van de drijfveren en de sociale mechanismen die haar mogelijk maken. Met die ene metafictionele opmerking van Jarvik – 'Het is alsof Suzanne me een handvol scherven heeft toegestopt die ik nu zelf moet samenvoegen tot een beeld' – lijkt de auteur zich er wel erg gemakkelijk van af te maken.

De meest amusante verhaallijn heb ik vooralsnog onbesproken gelaten. In enkele hoofdstukken die nauwelijks in de geschiedenis van Caravantis zijn geïntegreerd spreekt een zekere Benjamin Faust, een wonderkind gecreëerd door professoren van Harvard. Dit vuilgebekte en politiek hoogst incorrecte wezen vertolkt een klassiek aspect van het utopische denken: het universalisme. Als fantasie van de moderniteit heeft de utopie immers doorgaans universele pretenties. Faust maakt zich vrolijk over 'de romantische clichés' waarmee een Kroatische schrijfster hem tracht te overtuigen van 'het taalimperialisme van de Anglo-Amerikanen' en 'de rijkdom van meertaligheid'. Zelf gelooft hij in de wenselijkheid van een universele taal en bedenkt hij een wondermiddel dat mensen automatisch kennis van het Engels bijbrengt.

Merkwaardig genoeg verspreidt Caravantis dit middel via 'het leidingwater' en 'de poedermelk voor zuigelingen' onder haar bevolking. Het universalisme van Faust lijkt nochtans op gespannen voet te staan met de particularistische ideologie van Caravantis. De stichters van de republiek verlangden immers naar een land 'waarin onze mensen zich eindelijk thuis konden voelen en hun eigen leven leiden zonder de bemoeienissen van de mensen die wij de Anderen noemen'. De leider van de revolutie eist 'respect voor onze taal en onze gewoonten' – de traditionele eisen van nationalistische en particularistische bewegingen. Dit particularisme van Caravantis combineert de 'romantische clichés' over culturele en linguïstische vari-

atie met het universalistische streven om binnen de eigen grenzen alle verschillen uit te wissen. In *Caravantis*, aldus Sybille, 'hebben wij besloten om aan al dat gesukkel met die verschillende culturen een einde maken'. Niettemin gaat Caravantis er prat op deel uit te maken van het verenigde Europa. Door de verhaallijnen over Caravantis aan te vullen met de monoloog van Benjamin Faust creëert Albers een contrapunt dat de intellectuele contradictie van de nationalistische utopie handig blootlegt.

Een voorkeur voor een van beide boeken heb ik niet. Maar ik hou me aanbevolen voor elke roman die de kwaliteiten van beide in één koft weet te verenigen.

#### Bibliografie

Peter Terrin, *Monte Carlo*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2014.

Frank Albers, *Caravantis*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2014.