



Leven op en voorbij de grenzen van het compromis.

Verlangende romans van David Nolens en Bernard Wesseling

Hans Demeyer

‘Dief!’, zou ik als kleine jongen van acht of tien geantwoord hebben op de vraag wat ik later worden wou. Het is een van die verhalen die zo af en toe nog eens de revue passeren aan de familietafel, waarbij ik niet de neiging heb om me te schamen. Ook vandaag nog winnen The Joker of Darth Vader het in mijn populariteitspoll gemakkelijk van Batman of Luke Skywalker. Die adoratie ten spijt, een dief ben ik ondertussen niet geworden. Maar mogelijk leeft mijn wens voort via het kritische denken? Kan ik mezelf zo alsnog de illegale sfeer binnenloodsen?

In een essay over Bertolt Brechts *Baäl* verbindt de Duitse dichter Ann Cotten deze onderwereldse figuur immers met een onbaatzuchtig, anarchistisch denken dat zijn ‘rechten probeert af te dwingen’ in onze ‘virtuele wereld waar alles door gevoel en statistieken wordt geregeerd, door communicatieve vaardigheden en gebruiksvoorwaarden’. Cotten gebruikt de figuur van Baäl om de leugens en de normen te vernietigen waarmee deze maatschappij ons omringt. Zo verschroeft hij het kapitalistische verzinzel dat slechts ‘de opsmuk van de winst’ deze wereld ‘draaglijk’ kan maken. Baäl roept op tot oprechte getuigenis, tot een ‘reikhalzen naar schoonheid’, tot liefde die in denken is veranderd.¹

Maar zelfs op deze manier schiet mijn illegaliteit waarschijnlijk tekort. Ik ben

immers al te goed onderlegd in wat Cotten het ‘laveren’ noemt: het schipperen tussen kritisch denken en compromisvol handelen – een beweging waarvan ze zichzelf in dit essay wil ontdoen. Is mijn kritische verhouding tot de wereld op papier geen aflossing van de schuldgevoelens die gepaard gaan met elk compromis dat ik sluit in het dagelijkse leven? Tegelijk werk ik aan een instituut waarin het kritische, vrije denken hoogstens voortvloeit uit verantwoordelijkheidsgevoel, niet uit levensnoodzaak. Het denken beperkt zich tot de theorie terwijl de levensstijl enkele kritische randjes heeft, maar al bij al toch eerder gematigd is.

Hier wil ik mij richten op twee recente romans over het dilemma tussen denken en doen, en het kritische potentieel ervan. In *De kunst van het wachten* (2011) van David Nolens is de levensloop van het hoofdpersonage alvast radicaal te noemen: hij wendt zich af van zijn vroegere, comfortabele bestaan en poogt zich een nieuwe plaats te vinden aan de rand van de maatschappij. In *Portret van een onaangepaste* (2010) van Bernard Wesseling lijkt een man volledig verstrikt te zijn in de impasse van het non-conformisme.

De snelheid van het wachten

In het begin van *De kunst van het wachten* dringt het ten volle tot de hoofdfiguur Jack door wat voor leugen hij zichzelf ver-

telt om toch maar een gevoel van vrijheid en geluk te vrijwaren in zijn conventionele en compromisvolle leven:

Hij was inmiddels midden dertig en wat had hij bereikt? Hij was partner in een succesvol reclamebureau. Hij woonde in een mooi en ruim appartement in het centrum van Brussel. Hij was vrijgezel en werd begeerd. Als hij zijn aandeel in het agentschap zou verkopen, zou hij op voorwaarde van een sobere levensstijl kunnen rentenieren. Dit korte lijstje was de mantra waarmee hij zich steeds weer het geluk aanpraatte. Een soort rationeel geluk, louter gebaseerd op de feiten van zijn comfort. (9)

Wanneer hij net de campagne voor een 'push-up slip voor mannen, die een pronte bips beloofde' heeft afgewerkt, lijkt deze mantra zijn effect verloren te hebben. Iets in zijn innerlijke wereld blokkeert, en vanuit een 'onmachtige woede' (10) loopt hij de straat op en slaat daarbij de eerste voorbijganger recht in het gezicht. Prompt krijgt hij een vuistslag terug van zijn slachtoffer. Wanneer Jack opnieuw bij bewustzijn komt, bevindt hij zich in een café met zijn belager Roman, een zwerver zonder geboorte- grond. Om redenen die hijzelf niet lijkt te doorgronden, klampt Jack zich aan deze man vast en wordt zo geïntroduceerd in diens leven dat in het teken staat van 'het probleem' en 'het wachten'. Geen van beide begrippen wordt helder ingevuld: het probleem wordt door Roman enigmatisch als 'de mens' (16) bestempeld, en het wachten lijkt een zekere passieve conditie te behelzen waarin het probleem wordt 'verteerd' (193).

Wel duidelijk is dat een bestaan in het teken van deze termen niet te combineren is met een actief burgermanschap. Enkele weken nadat Jack eerder onbewust zijn 'bestemmingstocht' heeft aangevangen, heeft hij zijn job, zijn appartement en zijn Brusselse leven achtergelaten. Samen met Roman en Klaus, een Groenlander met suïcidale neigingen en een sterke alcoholzucht, verblijft hij in Kopenhagen. Jack doolt er rond

en ontmoet ondertussen steeds meer mensen die in de retoriek van de roman worden omschreven als '[m]ensen zonder papieren, zonder huissleutel, zonder noemenswaardig bezit, maar met doorgaans een trauma of een ongeluk als sleutel tot "het wachten als bestemming"'. (69)

Opmerkelijk bij een roman met deze titel is de snelheid waarmee dit alles verteld wordt. Zou je veeleer een vertraagde weergave van de gebeurtenissen verwachten en paginalange mijmeringen, daar krijg je net versnelde weergaven en een snelle afwisseling tussen gebeurtenissen en gedachten. Dat is slechts op het eerste gezicht een paradox. Meer dan over het wachten, handelt *De kunst van het wachten* in de eerste plaats over hoe een personage zich het wachten en het probleem eigen probeert te maken. De roman schetst Jacks bildung naar een ander type volwassenheid. Ten tweede is er 'het probleem' en 'het wachten' die hier niet als essenties verschijnen, maar als toestanden die zich via de verschillende gebeurtenissen en mijmeringen telkens opnieuw vormen en moeten worden afgetast.

Bildung

De titels van de hoofdstukken van de roman wijzen op een progressieve structuur. Achtereenvolgens gaat het om 'eerste kamer', 'tweede kamer', 'epiloog' en 'derde kamer'. De kamers wijzen op verschillende stadia in de beleving en het proces van het wachten. De derde kamer waar het gezelschap wachtenden uiteindelijk zou aankomen wanneer ze aanmeren in de blinde vlek Groenland blijkt evenzeer blind en onbeschrijfbaar te zijn.

Het streefdoel is een andere vorm van volwassenheid. In de wereld die Jack heeft achtergelaten is het immers onmogelijk om zich als individu ten volle te ontplooiën. Na de schoolbanken blijft de mens immers een 'kind van loon naar werk' (39). Het kind dient in deze roman als beeld voor elke vorm van knechting die de volwassen mens ondergaat tegenover

de maatschappij: 'van identiteitskaart tot domicilie, van het kraam- tot het sterfbed geregistreerd en klein gemaakt' (55).

Jacks job in de reclamewereld illustreert verder het kindse karakter van de zogenaamde volwassen wereld: marketeers leiden de mensen voortdurend binnen in hun verkleedpartij die de mensen zoet houdt en hen ook kneedt. Letterlijk, in het geval van de 'push-upslip': na die enige tijd te hebben uitgeprobeerd, voelt hij voor Jack aan als een luijer. Zelfs nadat hij de slip weer heeft uitgetrokken, blijft dat gevoel hem bekampen. Iets wat uiteindelijk leidt tot zijn initiële woede en de klap in Romans gezicht. Maar ook tijdens zijn 'verblijf' in de eerste kamer, overvalt hem nog verschillende malen het gevoel van de luijer als teken van zijn eigen gebrek aan volgroeiing.

In de eerste kamer voelt het wachten aan als verveling. Die ontstaat doordat de wachtenden zich op een andere manier tot de tijd verhouden. Niet langer beleven zij de tijd, maar de tijd beleeft hen: de tijd moest 'door hen [...] gaan' (25). Hetzelfde geldt voor de ervaring van de wereld: ze moeten het 'buiten eenvoudig [laten] inwerken, in een continue maalstroom van diversen. Geen splinterbomen maar een langzaam insijpelen van gedachten en beelden, uitgekleed. Op de assen van tijd en ruimte, die elkaar kruisten: de wandel van mensen'. (76)

De verveling brengt met zich mee dat Jack nog steeds actie en identiteit wil, terwijl het wachten en het probleem veeleer het omgekeerde lijken te vragen. In de eerste kamer bevindt Jack zich in een voortdurende schommelbeweging waarbij hij steeds bezig is zijn positie te hertekenen nadat het denken en handelen van de achtergelaten wereld zich weer hebben gemanifesteerd. Enerzijds moet hij zichzelf afstrippen van alle betekenislagen: 'een verdomde slingerbeweging tussen iets en niets, met een voorkeur voor iets. Hij zou nooit worden: het afwezige' (82); anderzijds moet hij zich pogen te ontdoen van 'een

misplaatste dadendrang, die [...] was toe te schrijven aan de hectische carrousel van het dagelijkse leven daarbuiten' (117).

Zo doet hij zich in eerste instantie tegoed aan de romantisch-hedonistische clichés van een leven aan de rand, maar zweert de drank en drugs uiteindelijk af omdat die geen 'eerlijke relatie tot het probleem' (48) tot stand brachten, maar slechts een bemiddeling via de roes en de kater. Wanneer Jack later terugkeert naar Brussel om zijn appartement te verkopen, moet hij tot zijn eigen stomme verbazing vaststellen dat hij zich heeft ingeschreven in het luxehotel Metropole dat als toonbeeld van overdadig en verspilzuchtig materialisme kan gelden. Hoewel Jack zich telkens bewust lijkt van zijn 'oude reflexen van een bourgeois bohemien' (81), slaagt hij er niet altijd in die af te weren.

In het licht van deze schommelbeweging is het ook volstrekt te begrijpen dat Jack zich verschillende malen herboren voelt. Voelt hij zich eerst een 'onvrijwillige leerling' (19) van Roman, dan voelt het later alsof Roman bezit van hem heeft genomen. Jack kijkt daarbij 'naar zichzelf als naar een kind dat hij had gebaard, met die specifieke verwondering en nieuwsgierigheid' (24). Ook in de armen van zijn geliefde, en later vrouw, Aamu, een libertaire protestantse dominee in opleiding, voelt hij zich herboren. Telkens opnieuw blijkt dat die hergeboorte geen *one way ticket* tot een hernieuwde volwassenheid is, maar dat er telkens een luijerfase in vevat zit.

Zijn doorgang naar de tweede kamer, het moment waarop de luijer definitief oplost (119), is wanneer de cyclus van een mensenleven voor Jack zijn betekenis verliest. Hij ziet niet langer het verschil tussen leven en dood, en voelt zich volkomen onverschillig wanneer Klaus zijn eerste zelfmoordpoging heeft ondernomen. Zo lijkt ook de laatste, zich nog manifesterende dadendrang uitgeschakeld te worden: het verlangen om te moorden als 'de uiterste grensgedachte

van de verveling' (118). De tijd kenmerkt zich nu ook niet langer door 'verveling', maar als 'eindeloos' (116).

Voortdurende aftasting

In de eerste kamer verruilde Jack zijn gerichte, directe blik – een 'overspannen tunnelvisie' (70) – in voor de diffuse blik van het 'totaalbeeld' (70). De omgeving toont zich niet langer als scherp omlijnd waardoor het zien eerder een tasten wordt: 'Waden in de werkelijkheid, op de tast, nu, het deksel lichten. Aamu zag hij naderen ... als de vorm die ze was en de trillingen die die vorm teweegbracht; deiningen die ook de voorbijgangers rondom haar leken aan te raken.' (70)

Nu Jack zich in de tweede kamer bevindt, lijkt hij identiteit, betekenis en actie van elke essentie te ontdoen. Was het wachten in de eerste kamer nog een wachten op iets, dan zijn de bewoners van de tweede kamer 'voorbij het wachten. We wachten nergens meer op.' (111) Toch voelt hij zich voor het eerst 'werkelijk een mens en niet langer slechts de doordruk van anderen' (134). Wat voor iemand hij dan is, kan hij echter moeilijk bepalen. Het is alvast geen essentie, noch is het een 'verlichting' (134): een van alles bevrijdende leegte. Wel is het een 'naakt bestaan' (146): 'de wil om zich niet te kleden in wat heerste; de wil om zich niet elke dag te tonen; de wil om het probleem en alle mogelijke variaties op het probleem te denken, te overdenken, te verteren, weer tot zich te nemen, te denken' (178-79). Doordat het probleem 'altijd van moment tot moment doorgegeven' wordt (146), betekent dit dat zijn identiteit een voortdurende beweging is die zich van heden tot heden vormt. Daarbij valt het onderscheid en de hiërarchie tussen ideeën weg: 'Geen schaduw. Geen schermen.' (110)

Dit alles wordt treffend uitgedrukt in het beeld van het hart: in het wachten is 'een enorme uitdeinende en telkens weer inkrimpende beweging gaande [...], die van een reusachtige hartspier' (139). Het

hart pompt bloed rond, neemt vreemde elementen op om die te verwerken. Tegelijk suggereert dit beeld dat het leven als wachten een zaak is van leven en dood: het zich op deze manier blootgeven, en zich telkens laten opnemen in de beweging moet gebeuren zonder zichzelf daarbij uit te wissen. Het volgende fragment schuift dat aspect naar voren en herneemt daarbij enkele genoemde elementen:

Jack zag nu het koor voor zich van mensen die andere betekenissen vonden in een mensenleven: randfiguren. De uitdaging was om in dit schimmenspel toch te blijven bestaan en niet op te lossen, in theorie een helse opgave maar in de praktijk een angstige vreugde, die een minutieuze moed vergde, letterlijk: een moed die van minuut tot minuut duurde. Een caleidoscopische werkelijkheid die zich als een steeds verder uitdiepende trompe-l'oeil ontvouwde. (133)

Hoe mooi dit allemaal moge klinken, in de roman lijkt Nolens dit niet volledig waar te kunnen maken. De angstige vreugde heb ik als lezer niet ervaren, en tevens is het probleem als concept net iets te vaag. Dit maakt dat in het eerste deel de spankracht in Jacks schommelingen niet overal even sterk is, en dat het tweede deel toch voornamelijk lijkt voort te kabbelen en vooral te weinig materiaal biedt (behalve een reis naar Marokko en de ontmoeting met de wachtende La Barba aldaar gebeurt er niet veel) om het probleem tastbaar te maken.²

Verzet?

Zoals bij Cotten hebben we dus te maken met mensen die zich voorbij de grenzen van het compromis hebben geplaatst. Ze hebben de angst om alles te verliezen ingeruild voor het 'paradoxe gevoel van uit wanhoop blij te zijn' (142). De randbewoners dragen geen verheerlijking of romantisering van het leven aan de rand uit, maar in tegenstelling tot Cotten gaat er van hen geen actief verzet uit. Zij zijn naakt, en weigeren een duidelijke tegenpositie in te nemen.

Toch beseft Jack dat ze daaraan in de perceptie niet kunnen ontsnappen. Ze blijven 'vastgeklonken aan een verzet, een dichotomie, aan de nu nog puberale en problematische zoektocht naar betekenis, die slechts bestond bij gratie van het wrede, heersende klimaat' (172). Dat klimaat bestaat uit een samenleving die 'overschakelde naar een steeds hogere versnelling' (166) waarin 'dag en nacht, lichten branden in kantoren' (167). Iedereen moet meewerken aan de actieve welvaartstaat. De 'gevallen mens die geen aansluiting vond' (173) omdat het leven te harde eisen aan hem stelde, moet worden gereactiveerd. Humane gevoelens lijken het voorgoed te moeten afleggen tegen economische wetmatigheden.

Ondertussen vormen de wachtenden hun 'openheid naar de stad' om 'naar een openheid binnen de geslotenheid van hun eigen groep' (172). Ze vormen een nieuwe aristocratie, een 'adeldom van de geest' (172) die geen plaats heeft in deze maatschappij. Ze vluchten met de boot naar Groenland, waar op het einde nog een zekere Janus aan boord klimt. Huishoudelijk geweld heeft van hem een gevallene gemaakt, maar opgeraapt door welzijnscentra werkt hij nu zelf als welzijnswerker om de achterblijvenden in deze maatschappij te reactiveren. Dat hij echter vlucht omdat de oorzaak van zijn trauma (zijn vader) weer vrijkomt, toont aan hoe de verzorgingssector zijn 'probleem' niet heeft opgelost. De enige mogelijkheid die de sector lijkt te bieden is een maatschappelijke functie. Roman smijt Janus overboord zodat deze zijn mensonterende mechaniek niet in stelling kan brengen aan boord van de boot. Net als deze bezwerende en intrigerende roman begint met het geweld van een vuistslag, eindigt hij met een drieste duw. Voorbij het compromis en de cyclus van leven en dood.

Verveeld, maar nog niet verloren

In de retoriek van Nolens' roman speelt *Portret van een onaangepaste* zich volledig af in de eerste kamer. In Wesselings roman bereiken de personages namelijk nergens een positie voorbij de grens van het verlangen om iets te zijn of te doen. Daarvan getuigt bijvoorbeeld deze dialoog tussen de twee anonieme hoofdfiguren:

Zodat er weinig anders overblijft dan ieder voor zich wat voor je uit te staren in die roes van het denken aan het nog niet zolang voorbijje...

Maar het wil je nooit echt lukken, dat zitten en wachten. Wat jou betreft moet er altijd weer wat.

'Die clownerie in, zeker weer,' zegt hij.

Je wilt gewoon niet achterblijven, beken je.

Want je weet dat je toch wel benieuwd bent naar wat de anderen van jullie denken als ze je bijvoorbeeld aan 't lachen zien. (18-19)

In deze passage zitten drie cruciale motieven vervat: de anderen, het non-conformisme en de interne tegenstelling in de je-figuur tussen aangepast en onaangepast.

Als een je-figuur spreekt de ik-figuur zijn jongere zelf aan. In retrospectief belicht hij enkele scènes uit zijn tienerjaren en zijn adolescentie die beide niet verstoken zijn van groeipijnen. Meerdere malen spreekt de verteller zijn jongere ik berispensend aan. Hij is namelijk 'in het bezit geraakt van nogal wat wereldkennis' (139), is getrouwd en in blijde verwachting van een zoon. Vanuit die positie kleineert hij de vroegere, met pathos beleden non-conformistische verlangens: 'En jij? Wat vond jij hier allemaal van? Geen moer natuurlijk. Jij zat hier weer eens bij het vooravondlijke kampvuur van de revolutie te zappen alsof je leven ervan afhing.' (99)

Diegene die dit padvindervuur aanwakkert, de hoogte en de kracht ervan bepaalt, is de onaangepaste uit de titel. 'Verveeld [...] maar nog niet verpest' (9) loopt de je-figuur hem in het begin van de roman en ergens in zijn zoekende adolescentiejaren tegen

het lijf. Hij is verwonderd over deze figuur, laat zich door hem op sleeptouw nemen, en komt nu net als een groepje 'rariteiten' (29) geregeld bij hem over de vloer. Is het non-conformisme van de meeste van die kwibussen van een bedenkelijke aard, dan is dat van de onaangepaste wel degelijk oprecht, maar evenzeer naïef en misplaatst. Alles wat 'dwars' (87), authentiek of 'onvervalst' (100) is, draagt immers zijn goedkeuren. Dat die dwarsheid telkens gepaard gaat met positieve zelfprofilering, lijkt de onaangepaste in zijn naïviteit niet te beseffen. Net met die retoriek steekt de verteller de draak in de volgende passage:

En hij zet nog eens een plaat op, vast iets wat zo onbedorven is dat je wel een eersterangs schlemiel moet zijn wil het je niet meteen in je mieter raken, of juist iets waar alleen de fijnst afgestemde geest, huizend in het 't fijnst bedrade brein iets van begrijpt. (33)

De onaangepastheid van de geportretteerde is veeleer sentimenteel dan ideologisch gemotiveerd. Kenmerkend voor zijn antimaatschappelijke houding is de enorme bekeringsdrang waarin hij die sentimenten onreflecteerd op eenieder afvuurt. Een even grappig als triest en irriterend hoogtepunt daarvan is de 'Gemeenschap Ter Bevordering Van Het Huilen Voor Mannen' die de onaangepaste uit de grond stampt. Na 'wat ie voor 't gemak de nacht van 't inzicht noemt' (57) is hij er immers van overtuigd geraakt dat mannen 'verstopt' zitten: 'de' maatschappij heeft ervoor gezorgd dat zij niet langer mogen huilen. Hij trommelt al zijn bevriende 'rariteiten' samen, en wil hen ervan overtuigen dat ze 'verstoken zitten van een belangrijke manier om ons eigen te uiten' (73), en 'dat huilen net zo gewoon is als lachen' (71). De onaangepaste krijgt de aanwezigen zelfs zover om bij de tweede samenkomst een jurk van hun moeder mee te brengen. Haar aanwezigheid moeten ze immers oproepen, want bij haar hadden ze waarschijnlijk voor het

laatst echt gehuild. De stilistische compactheid, de afwisseling tussen absolute wolligheid, de net dat ietsje misplaatste opmerkingen van de onaangepaste enerzijds en de licht komische terzijdes van de verteller anderzijds zorgen ervoor dat Wesseling deze scènes volledig *over the top* kan laten gaan, zonder daarbij aan overtuigingskracht te verliezen en de ambivalentie van de ik-figuur (zowel toen als nu) te overstemmen.

Anekdotiek versus actie

Zoals het pleidooi voor het huilen aantoonde, is het engagement van de onaangepaste naast sentimenteel ook anekdotisch en retorisch. Dit vormt het innerlijke twistpunt in de bejegening van de onaangepaste door de je-figuur: 'Hij ook altijd met z'n afkeer van actie. Met z'n eeuwige anek-do-tiek over dingen die met 'm gebeurd zijn en maar nooit gebeuren.' (102) Wanneer dit dispuut tot een openlijke confrontatie komt, hebben ze het 'minst succesvolle tweegevecht ooit' (102) dat zich net als elke actie of ieder manifest van de onaangepaste laat omschrijven als theatraal. Niet veel later lijkt de hoofdfiguur er finaal genoeg van te hebben, en verlaat hij definitief het hol van de onaangepaste.

Deze bevrijding van de 'hogere padvinderij' (118), zoals de je-figuur het doen en laten van de onaangepaste en zijn entourage treffend noemt, helpt hem echter niet vooruit. Meer dan ooit lijkt hij voor zichzelf geen plaats te vinden, en gaat zich dan maar 'zoals iedere treurling die geen ambacht in z'n klauwen heeft en studeren net zo goed vluchten vindt' aanmelden bij de Rietveld (118). Daar krijgt hij een relatie met een enorm knappe kunststudente die hij echter zelf verbreekt. Daarna wordt hij 'zo moe als de wereld' (125), vindt hij zichzelf bovenaan de Zuidertoren voor een sprong die hij niet zal maken en weet zich uiteindelijk 'uitgeleverd aan het bedrijfsleven' (133).

Dat hij de sprong in de diepte niet waagt, is tekenend voor het gedrag van

de hoofdfiguur in deze periode. Net als de onaangepaste voor hem, onderneemt hij immers geen actie en dreigt hij iemand te worden die zijn onaangepastheid preekt en 'met geleende autoriteit spreekt, zonder de eigen leer in de praktijk te brengen' (132). Ook bezondigt hij zich daarbij aan een zekere theatraliteit:

Hoe minder je weet hoe je je voelen moet, hoe meer je uiterlijk ertoe doet: een lange zwartleren jas spaar je bij elkaar en een paar leren puntlaarzen van neppython afkomstig van 't Waterloo; want 't is een fraaie afvallige die je neer probeert te zetten, en een heel hippe doodbidder ook [...]. Maar eigenlijk wil je natuurlijk gereed blijven om het hele circus af te blazen, garderobe en entourage en al. (127)

Deze laatste zin wijst er niet op dat er onder zijn verzet een wens sluimert om zich te conformeren, maar dat hij voorbij het theatrale en de retoriek wil. Hij wil actie, maar kan daar blijkbaar niet zelf toe beslissen.

De anderen

Net als in het citaat waarmee ik de bespreking van deze roman opende, hecht de hoofdfiguur veel belang aan de manier waarop hij door anderen wordt gepercipieerd. Steeds stelt hij zich afhankelijk op; ook in de relatie met de onaangepaste is hij 'slaafs' (9) en 'kwispelend' (19). Net die onderdanige relatie tot de omgeving wordt hem door de geportretteerde verweten: 'hoe je ze maar naar de mond wilt praten, de mensen, want zo is het toch? Dacht je soms dat hij 't niet wist? En wat het voorfukssseek waard is om een beetje aardig gevonden te worden als 't op hun voorwaarden alleen moet.' (101) Die kritiek lijkt de hoofdfiguur geïncorporeerd te hebben, want de breuk met de kunststudente lijkt daar zijn oorzaak te kennen: haar 'ogen die vol zijn van allerlei mogelijkheden, en tegelijk weet je dat 't alleen haar mogelijkheden zijn die je ziet' (122).

Dat hij de massa waarvan hij in zekere zin afhankelijk is tegelijk veracht, en hen 'een giftige blik' wil 'toewerpen' om hen

'een gevoel van doem [...] in te prenten' (128), is slechts op het eerste gezicht een paradox. Sowieso lijkt hij niet meer in de 'goeie bedoelingen' van de mensen te geloven sinds

je over dat ongeluk hebt gehoord van die vrouw die overstak en werd aangerezen, niet omdat ze van zichzelf te traag was, maar omdat er een gek vanaf de stoep 'Kijk uit!' riep en daarmee d'r gang had onderbroken. Daarna zie je alleen nog maar de legio dooie slachtoffers voor je, de slachtoffers van het goedbedoelde 'Kijk uit!' sinds het allereerste Begin Der Moderne Tijden. (128)

In zijn knappe recensie van deze roman brengt Johan Sonnenschein deze passage in verband met een gedicht over Icarus uit Wesselings poëziebundel *Focus*. Voor Wesseling ligt de oorzaak van Icarus' val niet in zijn hoogmoed maar, zo schrijft Sonnenschein, bij 'passanten, de stuurlui op de stoep, die de dapperen die de grote oversteek wagen met hun waarschuwingen ten val brengen'. Daarin ligt de verachting van de je-figuur, maar ook de reden voor zijn afhankelijkheid: al wat de gehate groep doet, mag hij met zijn dwarse hoofd immers niet doen. Daarin ligt volgens Sonnenschein dan ook de aantrekkingskracht van het onaangepaste bestaan omdat de 'beoordeling van het eigen leven zo wordt uitbesteed aan "de anderen"'.

Die conclusie is terecht, maar op een andere manier legt Wesseling hier ook de volledige impasse bloot van de hoofdfiguur en van de wereld waarin hij rondloopt. De hoofdfiguur wil actie, maar is ook daarin afhankelijk van de anderen. Hij zou immers niets liever willen dan dat iemand een 'grote overtreding' op hem beging zodat hij eindelijk 'in actie' kan 'komen tegen die con-for-mis-ten' (128). Al eerder maakte hij de opmerking dat hij moet denken 'aan een wereld met genoeg gevaar voor een jongen en zijn broer om niet doodziek te hoeven zijn in deze' (49). Deze wil tot geweld en gevaar past nog bij de uitbestede beoordeling: eerst moeten de anderen in actie komen.

Anders wordt het wanneer de verteller zich verbeeldt zo'n treurling zoals hij vroeger was wakker te schudden: 'leg je helden om, Benjamin! [...] Vuurrr, Benjamin! Vuuuuurrr! [...] Vuur de aarde rond en voel de kogels in eigen rug terug! En - je mag weer kijken Benjamin - moet je zien: de enig overgeblevene ben je zelf, ongenadig, rokend' (83-4). De gewelddadige beeldspraak doet de verteller echter terugschrikken: 'Maar zoiets zeg je niet tegen een wildvreemde - niet als je niet in een dwangbuis wilt eindigen tenminste.' (84) Ook de kritiek op de onaangepaste lijkt dus onaangepast.

Zo blijkt het onmogelijk te zijn om de ander terecht te wijzen. De breuk tussen de je-figuur en de onaangepaste gebeurde immers ook stilzwijgend. Anders gezegd: het blijkt moeilijk te zijn om een schuldige aan te wijzen: 'Niks, niks, niks, was ooit hun schuld, of wel?' (131) Dat blijkt ook uit de passages waarin de ik-figuur in het heden aan het woord komt, en zijn eigen spreken ondermijnt. Hij hekelt de 'betweterigheid' waarmee hij heeft gesproken: 'zo hoont ie [zijn stem, HD], in feite akelig onzeker van zichzelf' (139). De naïeve kritiek van de onaangepaste en de niet te overwinnen twijfel van de verteller tonen aan dat er niet enkel een impasse van het handelen is, maar ook een van de kritiek. Het lezen van deze gebalde, maar ambivalente en betekenisgeconcentreerde roman laat je dan ook verlamd achter.

En verder ...

'We leven zo ongeveer in het gewenste Utopia, waar het veilige en het mogelijke samenvallen, en het vriendelijke en het goede één zijn', schrijft Cotten. En nog: 'Blanken zijn zo deerniswekkend, niet omdat we toevallig in geprivilegieerde omstandigheden zijn geboren maar omdat we bang zijn ze te verliezen.' Net die angst en die opgedrongen utopische visie lijken de kritiek onmogelijk te maken bij Wesseling, en lijken redenen te zijn waarom de burgers bij Nolens geen verzet plegen tegen de verhoogde versnelling waarmee de maatschappij hen

activeert en inzet om het kapitaal te laten draaien.

Waarom het in beide romans finaal ontbreekt is de wil tot keuze. De je-figuur bij Wesseling schuift de keuze door naar zijn zoon, en de wachtenden kiezen niet zozeer hun bestaan aan de zelfkant, maar zijn erin gevallen. Ook zij schuiven de beslissing, de hoop, het actieve verzet uiteindelijk door naar een volgende generatie:

Ooit, maar niet in dit tijdsbestek, zouden ze een front kunnen vormen of, op zijn minst, hun invloed laten gelden [...]. Misschien dat hun kinderen de oversteek zouden kunnen maken naar een nieuwe wereld, die dan wel geen plaatsbepaling zou kennen, maar zich zou laten voorstaan op een idee, en niet slechts vanuit de ontkenning zou worden bepaald. (172)

Noten

1. Het volledige citaat is: 'Liefde die in denken is veranderd is communisme.' Met communisme bedoelt Cotten: 'de gloed van de jeugd, het overwicht van ideeën boven plichtsgevoel, loyaliteit en dankbaarheid die vaak weggedrukt worden door regels en die baarlijke gewoontes verhullen; de wetenschap – die ik inschat als wereldwijsheid – dat dingen makkelijker heel anders kunnen worden dan ze zijn, zowel beter als slechter.' Net als Baäl gebruikt Cotten het communisme eerder als beeld dan als reëel bestaande constellatie. De aantrekkingskracht ervan bestaat in zijn taboekarakter. Het communisme gaat immers volledig in tegen het heersende discours, maar wie zich onbekommerd een communist noemt, leeft zonder angst om door datzelfde discours uitgesloten te worden. Daarin zit het bevrijdende effect van het communisme waardoor het een motor kan zijn tot 'een zinnige hervorming van de inrichting van de wereldmarkt'.
2. Zie ook de bespreking van Nolens' roman door Sven Vitse in *De Leeswolf*. Nolens lijkt zich ook zelf bewust te zijn van dit gebrek aan actie wanneer hij Jack laat opmerken: 'Was dit dan de tweede kamer? Jack had er nu even genoeg van, alsof hij zichzelf las en beseftte dat hij op weg was vervelende lectuur te worden, dat nu een zekere handeling op zijn plaats zou zijn.' (146)

Bibliografie

- Ann Cotten, 'Een korte toespraak over Brechts *Baäl*.' In: *nY* 11 (2011).
- David Nolens, *De kunst van het wachten*. De Bezige Bij Antwerpen, Antwerpen, 2011.
- Johan Sonnenschein, 'Een wankele Icarus.' In: *De Reactor*, 12 november 2010.
- Sven Vitse, 'Het wachten als bestemming.' In: *De Leeswolf* 5 (2011).
- Bernard Wesseling, *Portret van een onaangepaste*. Nieuw Amsterdam, Amsterdam, 2010.