

Anatomie van de onverschilligheid. Over *Monster van Roderik Six*

Lars Bernaerts

Bijna honderd jaar geleden introduceerde de Engelse romancier E.M. Forster op onsterfelijke wijze het onderscheid tussen een verhaal en een plot: “‘The king died and then the queen died’ is a story. ‘The king died and then the queen died of grief’ is a plot.’ Een chronologische opeenvolging van gebeurtenissen is een verhaal, terwijl er van een plot pas sprake is als er oorzakelijke en psychologische verbanden aan toegevoegd worden. De lezer vult dergelijke verbanden graag en gretig in als ze ontbreken, wat een verstrekkende achtergrond heeft: de mens is ertoe geneigd om aan de wereld en het leven een zin op te leggen die ze niet zomaar bezitten.

De korte ambitieuze roman *Monster van Roderik Six* licht de psychologische samenhang uit zijn hengsels. Vanaf de eerste zin overheerst de chronologische volgorde van het verhaal, terwijl de psychologie van de plot duister blijft: ‘Vandaag is mijn vrouw overleden. Of misschien gisteren. Ik weet het niet meer.’ De persoonlijke ervaring van tijd doorkruist hier de kloktijd, maar draagt weinig inzicht in zijn denkwereld aan. Dat de verteller verslagen zou zijn, verdrietig of wanhopig, staat er niet, ook al lezen sommigen die motieven er meteen in. Wie dat doet, zou *Monster* als volgt kunnen samenvatten. Een man rouwt om de dood van zijn vrouw Véronique, die in een auto-ongeluk is omgekomen. Zijn rouw neemt hem aanvankelijk volledig in beslag. Hij verwaarloost zichzelf, zijn huis en zijn contacten. Dat verandert wanneer hij de zangeres Ulrike, een vriendin van Véronique, opnieuw ontmoet. Na een escapade met haar vindt hij een nieuwe regelmaat in zijn leven en stopt hij met roken en drinken. Maar nog steeds gekweld door het verlies neemt hij na een onthullende roeservaring wraak op de oudere man die Véronique aanreed. Hij krijgt levenslang voor de moord die hij pleegt en berust in zijn lot.

De vraag is maar of zo'n samenvatting adequaat is. Rouw, wraak, kwelling en de psychologische mechaniekjes die van punt a naar punt b voeren, zitten per slot van rekening niet in de roman. Sterker nog, wat de roman interessant en belangwekkend maakt, is dat ze ontbreken. Hoe dicht we de verteller ook op de huid zitten, we weten niet wat hem drijft. Dat vergt een specifieke, door Six volgehouden beheersing van de romantiek. De man die van begin tot einde aan het woord is, trekt ons zijn beklemmende leefwereld binnen door in de tegenwoordige tijd zijn handelingen, waarnemingen en gedachten te presenteren. Die zijn gericht op het heden, op de chronologie van de dagen, en vaak ook op het alledaagse: eten, drinken, slapen, dromen. Van het verleden krijgen we merkwaardig weinig te zien. In korte zinnen zonder duiding volgen we vooral de momentane ervaringen van de man. Zijn ingeving om daags na de dood van zijn vrouw haar kleren in vlammen op te laten gaan, dient zich bijvoorbeeld als volgt aan:

Iets heeft me gewekt. Een vermoeden. Scherpste eist me op.

Als een roofdier spied ik van onder de mufte lakens de kamer rond. Nog steeds hetzelfde grijs. Ergens loert gevaar.

Ik knip het licht aan, spring uit bed en open het raam.

Dat hij zich hier voorneemt om de kleren en daarna ook Véroniques contrabas te verbranden, is pas duidelijk wanneer hij het daadwerkelijk doet. Hoe dicht de vertelstijl ons ook bij de man brengt – door de keuze voor een ik-verteller, de tegenwoordige tijd, de inkijk in zijn binnenwereld –, we weten niet precies waarom hij dit doet. We komen evenmin te weten waarom hij ontslag neemt, waarom hij op een dag opnieuw kan lachen en de berg lege bierblikjes begint op te ruimen, waarom het contact met Ulrike afbreekt na het concert en de seks met haar, hoe hij zich verhoudt tot Véroniques andere vriendin Anna, enzovoort.

Die karige stijl van de verteller maakt hem onbetrouwbaar. De ogenschijnlijke toegang tot zijn denken zit namelijk vol gaten die bedrieglijk vragen om invulling. Overigens gaat het ook letterlijk om lege plekken. De veel voorkomende witregels, eenzinsalinea's en eenzinsparagrafen, roepen de zwaarte van een gehavende ziel op door een grote hoeveelheid bladwit. Hoewel die aanpak op het randje van effectbejag balanceert, behoedt de roman zich voor sentimentaliteit en laat hij de lezer tegelijk meeleven en gissen. Zo eindigt de begrafenisscène als volgt:

Ik sta alleen voor het graf.

Ik wring de ring van mijn vinger en gooi hem in de kuil.

En dat is dat.

De stijl verraadt geen bewogenheid, terwijl het gebaar theateraal en uiteraard hoogst symbolisch is. Maar als het dumpen van de ring sentimenteel zou zijn, wordt dat meteen teniet gedaan door de zin die erop volgt.

Een belangrijke rol is in Six' roman weggelegd voor dromen, die het pad van de versluisde innerlijkheid mooi voortzetten. Op het eerste gezicht zijn de dromen een directe toegang tot de binnenwereld van de man, maar die toegang zinkt weg in droomsymboliek. In de loop van de roman vormen de dromen overigens een continuüm met andere vormen van geestesverblindings: visioen, dronkenschap, roes. Het zijn vluchtheuvels in de toestand van de man.

Het grootste vraagteken is de moord op de oudere man, die als een verrassing moet komen voor de lezer en evenzeer registrerend gepresenteerd wordt:

Het lemmet glijdt met verbazend gemak het lichaam binnen. Het vlees is zacht en biedt nauwelijks weerstand. Er weerklinkt een soort kuchje, meer niet. Hij zet nog aarzelend een laatste stapje en valt dan stil, alsof hij zich net een vergetelheid herinnert.

De ik-figuur neemt waar: hij wordt gewaar, hoort, ziet. Van enige emotie of beweegreden vernemen we niets. De premisse doet denken aan de recente magnifieke roman van Huub Beurskens, *De straffeloze* (2020), waarin het hoofdpersonage een moord beraamt die geen aanwijsbare reden heeft. Voor hem zal de veroordeling alleen maar een bevestiging zijn van iets wat hij reeds wist, namelijk dat de mens altijd al schuldig is. *Monster* en *De straffeloze* hebben dat existentiële, absurde karakter gemeen en zijn elkaars tegenhanger: bij Six is de moord eveneens onduidelijk gemotiveerd en heeft de veroordeling aan het einde een impliciete noodzakelijkheid, maar de moord komt hier voor de lezer vrijwel onaangekondigd.

Is er in Six' romanwereld dan geen uitleg of begrip mogelijk? Toch wel, een en ander valt grotendeels aan de rouw toe te schrijven. De plot is dan een doorzichtige

opeenvolging van fasen in de rouw met een wat minder vanzelfsprekend slotakkoord. Na de degeneratie volgt de regeneratie. Eerst verliest de man alle drang tot leven en handelen, omdat zijn geliefde er niet meer is. Hij slaapt, kijkt tv, sluit zich af voor bezoekers, rookt en drinkt bier: ‘Zo verstrijkt de tijd. Met melk en beesten en bier. Voor ik het in de gaten heb, lig ik alweer te slapen’. Na een telefoontje van Ulrike neemt de regeneratie een aanvang: hij wast en scheert zich, spreekt met haar af, vindt nadien een nieuwe regelmaat in zijn leven en knapt op. Na de rechtszaak, waarin de oudere man veroordeeld wordt, ziet hij Anna terug, die hem met een kruidendrankje Véronique laat zien. Het visioen en zijn herwonnen *agency* drijven hem tot wraak op de man. De plot benadert zo een conventioneel rouwverloop. Zelfs de zuinige stijl kan verklaard worden als een psychologisch aannemelijke respons op het verlies. Immers: ‘Dood is waar de taal faalt.’

Er is ook een symbolisch-allegorische lectuur mogelijk, die in beeld komt met de twee vriendinnen van Véronique: Ulrike en Anna. Tijdens de begrafenis zitten ze samen met de man op de eerste rij. Na de begrafenis zegt hij: ‘De vriendinnen van Véronique staan nu op mijn naam’ – een geheimzinnige bewering van iemand wiens naam we niet kennen. Beide vrouwen zijn een katalysator in zijn leven na Véronique, lokken een revelerende droom uit, maar ze zijn ook elkaars tegenbeeld. De succesvolle zangeres Ulrike is tijdens de begrafenis glamoereus in het zwart gekleed, Anna in het wit. Ulrike is aards, lijfelijk en vurig, terwijl Anna met lucht en wind geassocieerd wordt: ze staat ‘vol in de wind’, ‘raakt de aarde niet’ of is als een ‘verdwaalde heliumballon’. Ze staat voor de spiritualiteit en het esoterische contact met de dode geliefde. Noch de psychologiserende noch de allegoriserende lectuur zijn echter bevredigend, omdat ze de vaagheid van de vertelling en de verbrokkeling van psychologische verbanden niet erkennen voor wat ze zijn. Wat zijn ze dan? Een anatomie van de onverschilligheid.

Het monster als vreemdeling

De sinistere toon, de grimmige sfeer en de onbetrouwbare, zelfgenoegzame verteller zijn geen nieuwigheden in het werk van Roderik Six. Ze werden zijn handelsmerk in *Vloed* (2012), *Val* (2015) en *Volt* (2019), drie romans waarin ondergang, walging en wrange humor nooit veraf zijn. *Vloed* en *Volt* doen aan als apocalyptische, dystopische verhalen over onze tijd. De vertellers van Six hebben iets afzijdigs en onbewogens. In de opening van *Vloed* zitten bijvoorbeeld herneming en chronologie

zoals in de eerste zinnen van *Monster*: ‘Het regent altijd. Alleen de manier waarop het water uit de hemel valt, varieert. Vandaag motregent het. Misschien miezert het morgen. Wie weet.’ De eentonigheid, de afstompende regelmaat en de onzekerheid over de tijd zitten in beide romans.

In *Monster* is de inzet van die stijl, die nadrukkelijk minimalistischer is dan in de vorige romans, echter prangender en pakkender. De stijl roept de levenshouding op die de roman fascinerend maakt. Wie de blik richt daarop richt, ziet dat de ontwikkeling van de protagonist schijn is. En omgekeerd: wie allerlei psychologische drijfveren toeschrijft aan de man, ziet niet dat zijn toestand wezenlijk dezelfde blijft: onverschillig. De hamerende eenzinsparagraaf die dat *par excellence* uitdrukt – ‘En dat is dat’ – komt dan ook vier keer voor, netjes gespreid over de roman. Hij maakt op strategische plaatsen duidelijk dat de potentieel roerigste en meest angstwekkende momenten hem blijven afstompen: de begrafenis van Véronique, de afwijzing van Ulrike, de moord op de oude man, zijn eigen veroordeling. Aanvankelijk valt die onverschilligheid toe te schrijven aan het trauma van het verlies: niets kan de man nog schelen omdat Véronique niet meer in zijn leven is. Bij de condoleances ziet hij de anderen als huichelaars. De afscheidsdienst is een ‘charade’ en een ‘circus’, uiterlijk vertoon zonder corresponderende innerlijkheid.

Gaandeweg kunnen we de psychologische verklaring laten vallen. De onverschilligheid is existentieel en onvoorwaardelijk. Wanneer hij tijdens een rechtszaak de man ziet die verantwoordelijk is voor de dood van zijn vrouw, voelt hij niets. En wanneer hij zelf in de beklagdenbank zit, zegt een agent over hem ‘*Het leek hem niks te doen. Alsof we tegen een muur praatten.*’ De onverschilligheid doordrenkt het gedrag, de schaarse dialogen en de vertelstijl, onder andere in rake beelden, cynisme en zwarte humor. Een terugblik naar de extra kilootjes die Véronique aankomt tijdens hun relatie mondt al gauw uit in een wrang beeld van haar dode lichaam: ‘De wormen vullen hun buikjes met onze liefde.’

Het woord ‘onverschillig’ is ondertussen al een paar keer gevallen. Het heeft hier onmiskenbaar ook een intertekstuele lading. Dat we het over Camus zouden moeten hebben, was al duidelijk bij de eerste romanzinnen: ‘Vandaag is mijn vrouw overleden. Of misschien gisteren. Ik weet het niet meer.’ Albert Camus’ *De vreemdeling* (1942) opent met de woorden ‘Vandaag is moeder gestorven. Of misschien gisteren, ik weet het niet’. Zoals de verteller van Six is Camus’ Meursault een apathische, in wezen zwijgzame verteller, die om onduidelijke redenen een

moord pleegt en zich in de rechtszaak nauwelijks verdedigt. De onverwachte maar *schijnbaar* gemotiveerde moord in *Monster* is de tegenhanger van de ongemotiveerde moord in *De vreemdeling*.

Andere gelijkenissen nu maar even buiten beschouwing gelaten is het zonneklaar: de onverschilligheid van de verteller is een hedendaagse interpretatie van Meursaults attitude. Die houdt het besef in dat het leven zelf absurd is. Zo bezien is de preoccupatie met regelmaat in *Monster* een echo van de Sisyphus-arbeid. Wanneer de verteller zich bewust nieuwe routines heeft eigen gemaakt, zegt hij: 'Nu ben ik verslaafd aan zinloze herhaling, even dwingend en smakeloos.' Wat de dood van Véronique teweegbrengt, is een erkenning van de absurditeit, een confrontatie met de intrinsieke zinloosheid van de wereld. De onverschilligheid is daar een logisch antwoord op; het gebrek aan duiding vloeit eruit voort. In zijn beroemde essay over *De vreemdeling* schrijft Sartre in dat verband: 'L'Étranger n'est pas un livre qui explique: l'homme absurde n'explique pas, il décrit; ce n'est pas non plus un livre qui prouve. M. Camus propose seulement et ne s'inquiète pas de justifier qui est, par principe, injustifiable.' Een dergelijke afweerreactie is ook tekenend voor *Monster*.

Tegenover het routineuze leven, dat in *Monster* op de voorgrond treedt, staat in Camus' visie het ontwakende bewustzijn. In *De mythe van Sisyphus* (1942) spreekt Camus van het moment waarop 'het decor instort', wanneer de mens beseft dat de dagelijkse routine zinloos is. Die intrede van het absurde is een moment van ontwaking, stelt Camus, waardoor het leven paradoxaal genoeg opnieuw waarde krijgt, want 'alles begint met het bewustzijn, en slechts door het bewustzijn heeft iets waarde'. Het ziet er dus naar uit dat de dood van Véronique het decor doet instorten voor Six' personage. Dat het leven zinloos is, kan hij niet meer negeren of ontkennen, dus begint hij het te belichamen in lusteloze regelmaat en uiteindelijk in de moord en de gevangenschap. In een elegant gebaar van structurele ironie zoals de roman er wel meer bevat, lijkt ook Ulrike tot een dergelijk bewustzijn te komen wanneer ze uit haar rol valt tijdens het proces van de verteller: 'Ulrike barst in tranen uit. Het is de eerste keer dat ik haar zie huilen. Nu kan je de scheur in haar bestaan zien'.

De onverschillige mens is verwant met het niet-menselijke dier. De roman vergelijkt er de personages dan ook graag mee, tot tegenstaans toe. Kan de mens al huichelend nog ontsnappen aan de onverschilligheid, voor het dier is de morele onverschilligheid een zijnstoestand. Wanneer de verteller aangeeft dat hij van dierenprogramma's op tv houdt, zegt hij 'Dieren zijn zo oprecht. Dat is geen gave, of

een opgave; ze weten gewoon niet beter.’ Bovendien: ‘Een dierendood is ook nooit wreed en komt telkens op tijd. De onze is zinloos en altijd te vroeg.’ Het is duidelijk dat de vergelijking met dieren het existentiële thema dient. De verteller ziet zich onder andere als een ‘bromvlieg op een bol vanille-ijs’, ‘een gekooid dier’, een kat, een ‘vreemde vogel’ een ‘praatgrage hagedis’, een ‘gekortwiekte vogel’, een ‘verveelde kip die haar snavel stuk pikt op beton’ een ‘opgerold gordeldier’.

Wie al die dieren bij wijze van spreken assembleert in één beeld, ziet inderdaad een monster, dat wil zeggen een gedrocht dat niet meer menselijk is; omgekeerd hebben de monsters in onze culturele verbeelding doorgaans dierlijke eigenschappen. Voor de hand liggend – hoewel ook dat niet in de roman staat – is de interpretatie dat de man een monster is omdat hij de oudere man koelbloedig van het leven berooft. In *De vreemdeling* komt de kwalificatie voor wanneer de officier van justitie zich vernietigend uitlaat over Meursault: ‘Het ging hier om een beestachtig drama van het laagste allooi, nog verergerd door het feit dat men met een zedelijk monster te maken had.’ Het monster is dus een moreel verwerpelijk wezen in de ogen van een institutie die morele grenzen bewaakt.

Tegelijk is een monster ook een staal en in die zin een exemplarische voorstelling van het al te menselijke. In de dialoog met Camus levert deze roman ons inderdaad ook een staaltje van onthechting, die we als een hedendaagse conditie kunnen lezen. Hans Demeyer en Sven Vitse beschrijven in hun studie *Affectieve crisis, literair herstel* allerlei vormen van onthechting en de zoektocht naar hechting als kenmerken voor de eenentwintigste-eeuwse roman. De onthechting is een veeg teken van een sociologische en politieke problematiek. Met Six’ roman in de hand kunnen we stellen dat de onthechte conditie ook teruggrijpt naar het existentialistische denken, of wat er onder die noemer begrepen wordt. Op een manier die we vandaag nog niet helemaal vatten werkt die filosofie onloochenbaar door in de eenentwintigste-eeuwse roman. Als actuele respons op Camus en ook als een anatomie van de onverschilligheid is Six’ roman dus fascinerend en belangwekkend. Maar wie *Monster* leest als rouwrelaas, blijft achter met een mager verhaal. Die leeswijze zou het verhaal onschadelijk schrijnend maken. Het komt erop aan van het monster geen mens te maken, en van de mens geen monster.

BIBLIOGRAFIE

Huub Beurskens, *De straffeloze*. Koppertnik, Amsterdam, 2020.

Albert Camus, *De vreemdeling*. Vertaling A. Morriën. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004.

Albert Camus, *De mythe van Sisyphus. Een essay over het absurde*. IJzer, Utrecht, 2013.

Hans Demeyer & Sven Vitse, *Affectieve crisis, literair herstel. De romans van de millennialgeneratie*. AUP, Amsterdam, 2021.

Jean-Paul Sartre, 'Explication de *L'Étranger*', *Situations I*. NRF, Paris, 1947, 99-121.

Roderik Six, *Monster*. Prometheus, Amsterdam, 2021.