



# Sokken en schoenen op Sandy

Bart Vervaeck

Op 23 april 2013 maakt de ik-verteller van Peter Verhelsts nieuwe roman een zwaar auto-ongeval mee. Hij had dood moeten zijn, maar door een of ander toeval (misschien geholpen door de stevigheid van zijn Volvo) overleeft hij de crash. Tijdens het ongeval, terwijl hij in zijn auto rondtolde, was hij nergens en overal. Achteraf lijkt hij die extatische ervaring (extatisch in de zin van 'buiten zichzelf') en die luttele seconden kwijt te zijn, al komen ze via allerlei echo's zijn 'nieuwe' leven binnensijpe-len. De driehonderd bladzijden van *De kunst van het crashen* proberen die verloren ervaring enigszins weer te geven om op die manier een antwoord te geven op vraag: 'Waar was ik in dat minieme stukje tijdverlies?' Zo concreet geformuleerd en zo direct verbonden met een auto-ongeval, lijkt de vraag nieuw in het werk van Verhelst. Maar ze sluit perfect aan bij zijn zoektocht naar stilte en stilstand die zijn recente werk kenmerkt. Het ogenblik waarop het leven even stil lijkt te vallen, terwijl het zich tegelijkertijd naar alle kanten ontplooit, staat bijvoorbeeld centraal in Verhelsts bundel *Wij totale vlam* (2014), waarin de vlam het moment aanduidt dat tegelijkertijd een breuk is (daarna zal het nooit meer zijn als voorheen) en een vereniging, een wij dat de kloof tussen ik en jij opheft. Maar de roman gaat een stap verder in de verkenning van het verdwenen ogenblik.

Hoe krijgt het verloren moment vorm in *De kunst van het crashen*? Het antwoord ligt in de structuur van de roman en die steunt op twee centrale principes: de explosie en de verspringing. Het eerste principe zie je vooral in de relatie tussen het voorwoord en de zes hoofdstukken; het tweede zie je overwegend in en tussen die hoofdstukken aan het werk.

*De structuur van de crash 1: de explosie*  
In het voorwoord legt een ik-verteller nuchter, zakelijk en kort uit wat er gebeurde toen zijn auto met een snelheid van 120 km per uur drie keer over kop ging. Als hij uit het wrak kruipt, ziet hij overal stukken en brokken, alsof de auto ontploft was. Dat principe hanteert de verteller in de rest van het verhaal: alle elementen die in het korte voorwoord aan bod komen (de stilte, het wit van de airbag, een wolkje, glasscherven, bloeddruppels, pijn in de linkerschouder, condensatie van de tijd) keren als splinters terug in de zes hoofdstukken. Het is alsof het voorwoord ontploft is en in brokstukken neerdaalt over de hoofdstukken. Is het voorwoord realistisch, dan zijn de eerste vijf hoofdstukken nadrukkelijk fictioneel: ze spelen zich af in verzonnen omgevingen en rond verzonnen figuren. De realiteit is een ongeval dat als een splinterbom vorm krijgt in de fictie. Het zesde hoofdstuk gaat voort op het voorwoord. Het laat zien wat er gebeurt met de chauffeur na de crash. De toon is niet meer zo droog als in het voorwoord; de angst en ontredde die in de luttele seconden geen kans kregen, komen hier wel aan bod, gekleurd door de vijf verhalen die het verloren moment proberen te vatten.

De vijf verhalen zijn broertjes van elkaar. In het eerste hoofdstuk zien we Raoul, die tekenlessen volgt in een totalitaire staat en terecht komt in een netwerk van verzetslieden dat door een verrader, meneer Herbert, kapotgemaakt wordt. Het netwerk heet 'Eerste kat van Istanbul', de leden komen samen in het paviljoen van de katachtigen. Raoul zorgt voor vervalste paspoorten om mensen

aan de staatsterreur te laten ontsnappen. Hij wordt opgepakt en opgesloten in een gebouw vol springstoffen. Het einde suggereert dat dit gebouw, met Raoul erin, opgeblazen is. Het explosieve moment van het auto-ongeval krijgt hier een fictionele variant, waarin de angst – onderdrukt tijdens het ongeval – uitvergroot wordt tot de terreur van de onderdrukking. Raoul, de kat, heeft een ‘stiefbroertje’, de ‘Eerste Hond van Afrika’ en die blijkt later de hoofdfiguur van de volgende hoofdstukken.

Lijkt het verhaal van Raoul op *Tongkat* (1999), dan doet het tweede hoofdstuk aan *Zwerm* (2005) denken. Hoofdfiguur is een naamloze soldaat in een jungle aan een kust (misschien in Zuid-Afrika) die geleidelijk één wordt met de natuur. Hij wordt een dier en een ding. Het lijkt alsof hij stilvalt. Onderstreept het verhaal van Raoul acties en gebeurtenissen (de explosieve kant van de crash), dan schenkt dit hoofdstuk aandacht aan de stilte en de onbeweeglijkheid die ook bij de crash hoorden. De stijl van Verhelst verandert: snel, dreigend en flitsend bij Raoul, traag, sensueel en extreem beschrijvend hier. De hij-verteller van het actieverhaal maakt plaats voor een beschouwende jij-verteller. Een kort voorbeeld:

De lucht is verzadigd van geuren, uitgeademd door met avondnevel doordrenkte boomkruinen, grassen, struikjes en aarde en jij ademt die door de avondbries meegedragen flarden tijm en mos in, vermengd met iets wietachtigs, harsachtigs, de urinegeur van smeulend loof, lichamelijk, seksueel.

Maar net wanneer het verhaal dreigt stil te vallen, ontdekt de hoofdfiguur ‘het wezen’, dat hem achtervolgt en bedreigt. Het lijkt een monsterlijk dier en er komen er steeds meer van, tot het een kudde wordt die de hoofdfiguur een grot indrijft. Als lezer denk je dat hem hetzelfde lot wacht als Raoul: de dood. Maar in het derde hoofdstuk blijkt dat deze man erin slaagt de kudde te verschalken en te ontsnappen aan de dood. De meditatieve jij-vertelling gaat weer over in een spannend hij-verhaal vol actie.

Het vierde verhaal lijkt aan het begin iets totaal nieuws. Een vliegtuig op weg naar Zuid-Afrika stort neer. De enige overlevende zoekt de brokstukken van zijn leven bij elkaar en heeft de indruk dat hij in twee gesneden is. Hij is losgekomen van zijn schaduw, zijn verleden, zijn bestaan. In hoofdstuk zes zal blijken dat dat ook de ervaring was van de ik-verteller toen die de crash overleefde. De omgeving waarin de overlevende zich beweegt, lijkt sterk op die van hoofdstukken twee en drie: er is opnieuw de jungle aan de kust, er is weer het bedreigende ‘wezen’, er is een kudde dieren, in dit geval bavianen, en ook nu vlucht de hoofdfiguur in een rots. Er is bovendien een directe link met het eerste hoofdstuk, want de hoofdfiguur blijkt de stiefbroer van Raoul. Om Raoul te wreken heeft de stiefbroer Herbert gedood. In de jungle vindt hij een man, die blijkt de hoofdfiguur te zijn van het verhaal uit hoofdstukken twee en drie. Hij spreekt die man aan als ‘Jij. Mens van me.’ Het gaat meer bepaald om zijn schaduw, die vanuit een helikopter neergeschoten wordt en voor de voeten van de hoofdfiguur neerzigt: ‘Eindelijk. Heb ik weer mijn schaduw.’ Met de helikopter vliegt de hoofdfiguur weg, ‘een nieuw leven in’.

Dat blijkt het leven van het vijfde en langste hoofdstuk uit de roman. In het begin denk je dat je in een wazige *after life fantasy* bent terechtgekomen. In een reusachtige witte kamer, stil, groot en grenzeloos als een eiland in de wolken, voeren schimmige figuren (onder hen Raoul maar ook Sandor, de zogenaamde auteur van dit boek) vreemde rituelen op die de tijd letterlijk doden. Door het ritueel brengen ze herinneringen tot leven en ontdekken ze hoe ze aan hun eind gekomen zijn, of beter: hoe ze op dat moment in de echte wereld aan het sterven zijn. De hoofdfiguur ontdekt dat hij in een auto rondtoelt; zijn gekwetste alter ego – de gewonde chauffeur, met de glasscherven en de pijnlijke schouder – wordt ritueel geboetseerd als was het een golem en dan kan de hoofdfiguur terug naar het echte leven, ‘je nieuwe leven’.

Dat is het leven van het laatste hoofdstuk, waarin alle draadjes van het geëxplodeerde verhaal samengenomen worden. Het eiland

Sandy, dat aan het eind van de negentiende eeuw ontdekt werd, maar dat uiteindelijk een illusie bleek, wordt hier als voorbeeld genomen voor een mogelijke wereld waarin de mens even niet bestaat. Het decor van het vorige hoofdstuk – de eilandachtige witte kamer – is daarmee verklaard. Ook de verhaalelementen die in het voorwoord werden geïntroduceerd en die als losse draden door de verschillende hoofdstukken zweefden, worden hier samengenomen. Daardoor wordt de structuur een textuur, een weefsel: de explosie plooit, als in een omgekeerde film, op zichzelf terug. Wat gescheiden leek, komt bij elkaar; wat uiteenspatte, valt weer ineen. Verhelst gebruikt talrijke beelden om die structuur te verwoorden: evenwijdige rechten die elkaar snijden in de oneindigheid, spiegelscherven die in elkaar vloeien, sluiers en slierten die rondtollen en kristalliseren, wolken en nevels die zich binnenste-buiten keren. De ‘Woordenlijst’ die de roman afsluit, is ook zo’n verzameling slierten, die elementen uit de verschillende hoofdstukken bij elkaar brengt en die in de toelichtingen van termen niet nalaat bepaalde thema’s en overeenkomsten te onderstrepen. Zo wordt bij het lemma ‘Geelhoutboom’ gesproken over papegaaien die zich ‘als zoemende bijenzwermen van boom tot boom’ verplaatsten, waardoor de link met *Zwerm* én de bewegelijke structuur van de roman tegelijkertijd verhelderd worden.

#### *De structuur van de crash 2: de schok*

Het zesde gedeelte van de roman is een beschouwend stuk dat dicht komt bij het poëtische essay dat Verhelst (afgezien van enkele fragmenten) nooit heeft willen schrijven. De schrijver-hoofdfiguur stelt zichzelf voor als een mislukte schilder in de traditie van Bacon. Minstens vier kenmerken van Bacon zijn hier van cruciaal belang. Ten eerste gebruikt Bacon de materie – de verf, de klodders – als basis, textuur en zelfs als onderwerp van zijn schilderijen. Zo ook wil Verhelst het materiële – het lijfelijke – als basis, textuur en onderwerp van zijn taal hanteren. Hij wil:

[...] schrijven naar levend model. [...] Waar ik van droomde was met mijn woorden een lichaam te verkrijgen [...]: elk woord dat het lichaam meer tot leven lijkt te brengen.

Ten tweede is dat proces een vorm van passiviteit: de kunstenaar onderwerpt zich aan de materie en pas daardoor kan hij die omvormen tot kunstwerk. Raoul kijkt naar schilderijen, hij ondergaat ze en pas dan is hij in staat zelf iets te scheppen:

hij liet het schilderij naar hém kijken. Tot uit zijn rechterarm een onzichtbare rechterhand omhoogkwam met tussen de wijsvinger, middelvinger en duim een onzichtbaar rood krijtje waarmee hij op een niet-bestaand papier de eerste aanzetten aanbracht.

In vele versies komt die onderwerping terug in *De kunst van het crashen*: de overgave aan de kudde, aan de geliefde, aan de persoon die je bekijkt, maar natuurlijk ook aan de crash die je overkomt en die je in een vreemde rust ondergaat.

Net door die ontvankelijke houding valt het kunstwerk de artiest in de schoot. Bacon zegt over het schilderij *Painting*: ‘It came to me as an accident’, waarmee meteen de poëtische betekenis van de crash in deze roman aangegeven is. Bacon dacht dat hij een chimpansee aan het schilderen was, maar het werd een roofvogel – de materie dicteerde dat – en uiteindelijk een man met een paraplu. Kunst is op die manier eindeloze metamorfose, en dat is het derde kenmerk van de kunst à la Bacon. Dat is ook het geval voor de verhalen in *De kunst van het crashen*: Raouls verhaal (hoofdstuk 1) wordt omgevormd tot dat van de schaduw (hoofdstukken 2 en 3) van zijn stiefbroer (hoofdstuk 4), die omgevormd wordt (in hoofdstuk 5) tot de ik-verteller van het boek (voorwoord en hoofdstuk 6).

Die metamorfose is slechts in schijn ononderbroken. In werkelijkheid verloopt ze schoksgewijs, zoals de lezer van deze roman zich herhaaldelijk met een schok realiseert dat die schijnbaar onbekende hoofdfiguur van een bepaald verhaal toch een verwante is van de personages uit de andere verhalen.

Dat schokkende van de overgang is het vierde kenmerk van Bacons kunst en het is het tweede structuurprincipe van de roman. Ik vermeldde het aan het begin met de gebrekkige term ‘verspringing’ en heb het lang opzij laten liggen, maar met Bacon treedt het onhoudbaar op de voorgrond. Bacon schilderde vaak triptieken die schoksgewijs, met drie horten en stoten, een verhaal vertellen waarin personages omgevormd worden tot hun schaduwen.

Op de triptieken die Bacon schilderde [...] vormen pikzwarte schaduwen, eerder nog dan de afgebeelde man, het echte hart van de schilderijen. Zwarte plassen, zwarte gaten? Memoriaal voor een afwezigheid, dat zwarte gat dat niemand kan zien.

Zo’n memoriaal is ook *De kunst van het crashen*. De roman herdenkt het verdwenen ogenblik door een structuur als die van Bacons triptiek. Elk hoofdstuk is als een deel van een (dubbel) drieluik; tussen elk hoofdstuk zit een kader, zoals de goot bij het stripverhaal of zoals de witte fotorand die de bewegende mensen en dieren in de fotoreeksen van Eadweard Muybridge met elkaar verbindt én van elkaar scheidt.

Nog nadrukkelijker dan Bacon is Muybridge een inspiratie voor de schoksgewijze opbouw van de verhalen in Verhelsts roman. Hoofdstukken twee en drie verwijzen niet alleen in de titel naar fotoreeksen van Muybridge, maar bevatten ook een interludium, een essayistische slotbeschouwing waarin de zwarte jungleman (hij heeft zich volgesmeerd met as) verbonden wordt met het zwarte mannetje (het fotografische silhouet) van Muybridge. In het vijfde hoofdstuk vormt het derde en laatste interludium via een vliegende roofvogel van Muybridge de overgang naar het nieuwe leven van de gecrashte ik-verteller.

De loper van Muybridge lijkt ‘ondanks al dat rennen, geen centimeter dichterbij een doel te komen – doordat hij ter plaatse rende.’ De beweging wordt opgedeeld in tientallen foto’s die, wanneer ze na elkaar geprojecteerd worden, zorgen voor een houderige versie van die beweging. Dat lijkt misschien een tekort –

er ontbreekt immers een verbinding die het geheel vloeiend maakt – maar het is ook een pluspunt, want het is net wat de verteller met deze roman wil doen: hij wil het hebben over het ontbrekende moment, de scheur in het verhaal, de witte rand tussen de foto’s. Hij is ‘een man die uit een auto stapt, schokkerig, als frames uit een fotoreeks van Muybridge’.

Bacon (die fotoreeksen van Muybridge in zijn atelier had) en Muybridge zijn onmisbaar om de titel van Verhelsts roman waar te maken. Het gaat in dit boek niet om een sensationeel verslag van een auto-ongeval. Het gaat om de kunst die niet alleen de crash probeert te vatten, maar die *zélf* ook een vorm van crash is – een explosie en een verspringing. Bacon en Muybridge verpersoonlijken de kunstopvatting die in het kapotte moment de artistieke creatie zoekt. De twee heren maken deze roman ook tot een soort studie. Dat woord valt trouwens herhaaldelijk. *De kunst van het crashen* is ‘een studie van mogelijke landschappen’, gaande van jungles tot onbestaande eilanden; het is een studie van de beweging die stilvalt, de schreeuw die ongehoord vereeuwigd wordt (als in Bacons schilderijen), de explosie van stilte. Het boek is ook een studie van de schaduw, de dubbeltanger die zich plots losmaakt van het zelf. Bovenal is het een onderzoek van het zwarte gat, het moment waarop het leven stilvalt, de beweging bevriest.

### *De moraal van het verhaal*

Twee centrale dimensies in dat onderzoek zijn de tijd en de waarheid. Tijdens het crashen lijkt de tijd even op te houden, maar net daardoor wordt die ontdaan van zijn vanzelfsprekendheid. De tijd is niet langer een onveranderlijk en continu gegeven, maar wordt gecomprimeerd, opgesplitst, en dijt uit naar alle kanten, zoals de slierten van het verhaal. In het verloren ogenblik is de ik-verteller tegelijkertijd Raoul, diens stiefbroer en schaduw, het jongetje in het naaiatelier van zijn grootvader, de kapitein van het schip die Sandy Island ‘ontdekt’. De tijd wordt samengedrukt en misschien is dat de waarheid van de mens: dat hij overal en nergens is, van alle tijden maar evenzeer van

geen enkele tijd, dat wil zeggen even vluchtig als het ogenblik dat door zijn handen glipt. In die zin is *De kunst van het crashen* een studie van het gemis. Maar:

Misschien is 'missen' verkeerd uitgedrukt. Het heeft te maken met 'aanwezigheid', maar niet op nostalgische wijze. Het gemis verwijst niet naar iets wat verloren werd, maar wel naar een niet te stelpen, ontroostbaar verlangen naar aanwezigheid.

Het gaat hier niet om een vorm van manifestatiedrang, maar om een verlangen naar de ander, die onmisbaar is om je aanwezigheid te bevestigen. Dat geldt niet alleen in de abstracte, haast filosofische zin van de onderwerping aan het andere waarover we het eerder hadden (de kudde, het kunstwerk) maar ook in de concrete, lijfelijke zin van de vereniging met de geliefde. De terugkeer naar het leven van de bijna gestorven ik-verteller wordt in het vijfde hoofdstuk bezegeld door de lijfelijke vereniging met Amelia. Het ik verliest zichzelf, wordt één met de ander en pas dan leeft het – wordt het een aanwezigheid. De waarheid van het zelf is de ander, zoals blijkt uit het vijfde hoofdstuk, waar de personages zich in de andere wereld van het Sandy-eiland bevinden:

Onmogelijk te leven met dat gapende gat in de tijd. Daardoor bevinden we ons hier, om dat gat in het weefsel van de tijd al op voorhand te herstellen, ook al weten we dat zoiets onmogelijk is. Misschien omdat het verzet al voldoende is om het minstens denkbaar te maken: dat iemand ons op een dag uit het gat van de tijd tilt om ons naar onze geliefden te dragen. Meer waarheid is er niet, onze geliefden.

Als deze roman het verloren moment wil reconstrueren, is dat dus geen nostalgische koestering van het voorbije zelf, maar een verlangen naar een mogelijke toekomst met, door en misschien zelfs als een ander. Dat is ook de betekenis van het nieuwe leven na de crash. Zo beschouwd is deze roman niet alleen een briljant gestructureerd, spannend en onuitputtelijk rijk verhaal maar ook

een poëticaal statement en een levensvisie. Die combinatie is wellicht de moraal van het verhaal:

We moeten de wereld blijven afzoeken, alle hoeken en kanten, onder elke steen, in elke holle ruimte. Niet noodzakelijk om ooit de sokken terug te vinden, en zelfs niet de dodo's, maar om altijd opnieuw verhalen te vinden over het eiland Sandy. Zolang we dat doen, blijft het eiland Sandy onbestaand, maar is het er en kunnen de dodo's en de mammoet [...], de vermisten, de vergeters [...] en zij die vergeten zijn, de verliezers, de verlorenen, zij die verloren gewaand zijn [...], kunnen zij met onze sokken en schoenen onze voetstappen op het eiland Sandy achterlaten.

Het gebruik van de wij-vorm is hier geen toeval. Veel meer dan in het vroegere werk van Verhelst gaan zijn personages op zoek naar een wij dat de anderen niet uitsluit maar insluit: zij lopen met onze sokken en schoenen op het imaginaire eiland. Het gaat in *De kunst van het crashen* dan ook niet om een ik-verhaal of een autobiografie. Het eigen leven wordt dat van vele anderen, dankzij de fictie (de verhalen over personages als Raoul en zijn stiefbroer), de intertekstualiteit (de verwijzingen naar eigen werk als *Zwerm* en naar het werk van anderen als Bacon en Muybridge) en de combinatie van het unieke verhaal met de veralgemenende aard van een studie. Het is een explosieve cocktail, die zorgt voor een indrukwekkende roman, de beste die Verhelst sinds *Zwerm* heeft gepubliceerd en een van de beste Nederlandstalige romans van de laatste tien jaar.

Bibliografie  
Peter Verhelst, *De kunst van het crashen*.  
Prometheus, Amsterdam, 2015.