

Een wereld waarin de toekomst niet spookt. Over *Exces* van Persis Bekkering en *Confrontaties* van Simone Atangana Bekono

Sven Vitse

Hoe voelt het om in een impasse te zitten? Een politieke of persoonlijke situatie waarin je op geen enkele manier beweging weet te krijgen? De stemming die een dergelijke impasse genereert, is niet alleen een politieke realiteit, ze is een literair verschijnsel dat in hedendaagse romans verbeeld en vormgegeven wordt. Sianne Ngai introduceerde de term ‘ugly feelings’ (in haar gelijknamige studie) voor de emotionele ervaring van situaties die geen perspectief op verandering bieden. Personages die geen invloed kunnen uitoefenen op een situatie die ze als onwenselijk en beklemmend beleven, voelen zich geïrriteerd, angstig, ongemakkelijk of paranoïde. Dit zijn stemmingen die geen loutering of verlossing bieden; het verdriet werkt niet helend of zuiverend, de boosheid leidt niet tot actie, verandering of een gevoel van autonomie.

In *Exces*, de tweede roman van Persis Bekkering, lijkt de politieke stemming overwegend melancholisch. De hoofdpersoon typeert melancholie als de stemming die gepaard gaat met een onverwerkt verlies, of een verlies dat je weigert te accepteren – in dit geval het verlies van toekomst, van het utopische perspectief en van het gevoel van verbondenheid in een gemeenschap. In vijf delen en evenveel verschillende vertelsituaties traceert *Exces* het volwassen leven (1988-2020) van danseres Nim, met als rode draad de psychedelische ravecultuur die eind jaren 1980 in het Verenigd Koninkrijk ontstaat. Elk hoofdstuk is een momentopname in een historisch beladen tijd en ruimte, zoals Berlijn in de nadagen van de hereniging (1992), New York in 2001 of Londen ten tijde van de bankencrisis (2008). De stemming wisselt per hoofdstuk maar wordt retrospectief overschaduwd door de melancholie van het slotdeel. Hoewel de verteller daarin vijftig is, zou haar gevoelswereld net zo goed die van een wat linksige millennial kunnen zijn. Die dubbele stem is interessant, want de vijftiger heeft een wereld verloren die de millennial nooit heeft gekend, hoewel die laatste erom rouwt. Ze is nostalgisch naar de veronderstelde nostalgie van een oudere generatie. De linkse melancholie van de millennial zweeft als een soort meta-melancholie boven de verhaalwereld van deze roman.

Nims melancholie aan het slot van *Exces* zou wellicht een luxeprobleem zijn in de wereld van *Confrontaties*, het romandebuut van Simone Atangana Bekono. De *second summer of love* heeft hoofdpersoon en verteller Salomé niet meegemaakt; als tiener verdwijnt ze na een geweldsincident in het najaar van 2007 enkele maanden in een jeugdgevangenis. In een gefragmenteerde bewustzijnsstroom aan het einde van de roman herbeleeft de verteller het moment waarop Salomé voor de zoveelste keer door racistische schooljongens belaagd wordt en haar zelfverdediging een klein

beetje escaleert tot vergelding. De jongen verliest een oog, Salomé voelt zich even ‘de wraakgodin’ van haar dorp en komt als dader uit het conflict. Waar de vijf delen van *Exces* de vorm van een tragedie evoceren, alludeert Salomé geregeld aan verhalen uit de Griekse oudheid. Haar gerechtvaardigde boosheid leidt echter niet tot een louterende ontknoping. De structuren zijn tegen je gekeerd, hoort Salomé van haar Kameroense tante, en die structuren worden in hun onverstoorbare narcisme bevestigd door Salomé’s verzet. Haar machteloze woede structureert de verbrokkelde, geagiteerde monoloog, waarin je Salomé tegen een mentale instorting of explosie ziet vechten. Ruimte voor een melancholische terugblik heeft ze niet.

Vroeger was het niet beter

Een passage in het vijfde en laatste deel van *Exces*, ‘Comedown’, laat zich lezen als een programmatische uitspraak over de politieke betekenis van de roman. Het hoofdstuk is opgezet als een brief van Nim aan Alfa, een ex en tevens de choreograaf waarmee Nim als danseres hoge toppen scheerde – en die ze bleef steunen terwijl hij zich schuldig maakte aan grensoverschrijdend gedrag. Nim mijmert over melancholie als een ‘politieke houding’, geïnspireerd door ideeën van Judith Butler en Mark Fisher. Die laatste zag melancholie

als een politiek motiveerde reactie op onze realiteit: niet als een nostalgisch vroeger-was-alles-beter-gevoel, want vroeger was het niet beter, maar als een verwerping van dit moment zonder utopieën, zonder toekomst; melancholie als een fuck you naar het kapitalistisch realisme dat de gemeenschappen heeft ontbonden, de zekerheden heeft vertrapt, en zich dan nog voordoet als het enige alternatief.

Melancholie als een vorm van antikapitalistisch verzet, het affect van de hopeloze die zich geen verzet meer kan voorstellen maar weigert zich bij die hopeloosheid neer te leggen – dat is een heel eigentijds gevoel, dat in dit hoofdstuk wordt toegeschreven aan een vijftigjarige vrouw. De politieke inbedding van dit gevoel is ingewikkeld, want Nim erkent dat zij zelf – en het ‘wij’ waaronder ze zich schaart – veeleer de status-quo belichaamt dan een politieke tegenkracht. ‘Onze grote idealen vervaagden, onze hoogdravende veroordeling van de wereld verstomde, ons onvermoeibaar strijden voor een betere wereld verloor elan’.

Tot dat ‘wij’ lijkt ze ook Alfa te rekenen, die zijn vooruitstrevende elan al rond de eeuwwisseling verloor, en tegelijkertijd wijst ze de solidariteit met Alfa af wanneer die hedendaagse vormen van activisme wegzet als slachtofferpolitiek. Precies dát activisme van onderdrukte groepen dat ontstond in ‘het afgelopen decennium’ waarin ook Nim haar politieke energie verloor. Ze adresseert Alfa in deze context nadrukkelijk als ‘jij’ – ‘Jij verzet je tegen een minderheid die ook een tegenbeweging is’ – zonder zich echter te identificeren met de generatie die vandaag in opstand komt. ‘Wie nu opgroeit leeft in een permanente grenservaring waar ze nooit ja op heeft gezegd’. Nims melancholie is in dit opzicht politiek en historisch gesitueerd: het is het gevoel van diegene die beseft dat eventuele vooruitgang niet van haar positie zal uitgaan – een gevoel dat ervaren wordt als een totale afwezigheid van toekomst.

Van deze melancholie en de bijbehorende tijdsbeleving – terugblikkend, nostalgisch, vastgeklemd in een heden zonder toekomst – is in de eerste delen van de roman nog geen sprake. Het eerste deel is dan wel getiteld ‘Geen alternatief’ maar het is het enige waarin (sommige) personages hoopvol naar de toekomst kijken. Het speelt zich af in Amsterdam in 1988 en plaatst de neoliberale revolutie van Thatcher en Reagan tegenover de *second summer of love* die vanuit het Verenigd Koninkrijk

het continent bereikte. Het perspectief kaatst heen en weer tussen twee mannen die elk een van beide posities vertegenwoordigen. Alfa's vader Schöne is de goed boerende zakenman van middelbare leeftijd die de cynische boutades van Thatcher als 'een verademing' ervaart en zich als cultureel en artistiek progressief profileert. Zijn Amsterdam transformeert zich van tegencultuurruïne in het vastgoedparadijs dat het vandaag is. 'Hij is vijftig', even oud als Nim in het laatste deel, en ziet overal 'kansen, mogelijkheden'. De Zwart, twintig jaar jonger, ziet de toekomst schemeren in de synthetische utopie van xtc en acid house. In de psychedelische danscultuur van illegale raves 'is [iedereen] je beste vriend'. 'Mensen met allerlei achtergronden in unieke saamhorigheid, verbonden in extase'.

De gemeenschapsutopie van de ravecultuur wordt hier geïntroduceerd als een toekomstbeeld – 'Het is de toekomst. De jaren tweeduizend', aldus De Zwart. In de volgende hoofdstukken verandert de temporele verhouding ertoe: in het tweede hoofdstuk beleeft Nim haar als het heden, in het Berlijn van 1992, en vanaf het derde hoofdstuk verschijnt ze nog slechts als herinnering. Nim wordt in deze rave-utopie ingewijd door De Zwart, die haar filtert door zijn patriarchale kunstopvatting en ambities. De extatische beats en vocale samples van de acid house prikkelen De Zwarts verlangen om zijn model Nim te bevrijden in zijn portret: door haar te schilderen hoopt hij 'kleur' en 'intensiteit' aan haar toe te voegen en 'haar identiteit [te] geven'. Die paternalistische verhouding zet zich door wanneer ze – inmiddels een stel – in 1992 in Berlijn de 'laatste utopie' beleven. Hij maakt grote sier met foto's van de Berlijnse ravecultuur – 'Een woordeloze echo van de utopie' – en beschouwt haar volgens de economische 'logica van overdag' als zijn muze, zijn 'gouden ei': 'Geld, roem... Dankzij haar... Inspiratie...'

Het temporele karakter van de utopie zelf blijft in de roman evengoed veranderlijk, als negatie van de dominante temporaliteit van het heden. Nims Berlijnse wereld in 1992 is in de ban van vooruitgang en sleept haar mee in een 'lineair [leven], met een nogal selectief herinnerd verleden en een veelbelovende toekomst – volle kracht vooruit'. De Zwart bouwt aan zijn carrière, Alfa verkast naar New York, Schöne begint een nieuw leven met een jonge vrouw – en Nim blijft achter als de weggetrapte ladder die ze beklommen. 'Iedereen leeft door. Nim, het middel tot, is niet meer nodig'. Haar langjarige affaire met Schöne houdt haar dan weer opgesloten in een statische tijd, 'stationair, volgens regels die in steen gebeiteld zijn', en pint haar vast in het verleden, 'in de tijd bevroren' als de afhankelijke tiener die ze ooit was.

In die context biedt de rave haar de utopie van excessieve herhaling die het moment doet vluchten uit de keten van verleden, heden en toekomst. Nim verlangt niet meer naar de verhalen en plots van de opera en verruilt ze voor de mechanische herhaling van de house: 'de korte schokken van hoge intensiteit, (...) de perfecte herhaling van de machine. Zonder tekst, hooguit één rondtollend vers dat zich nooit verdiept en nooit aan betekenis wint'. In haar ontmoetingen met Schöne zoekt ze dezelfde machinale herhaling: 'dit moment, opnieuw, en opnieuw, en opnieuw. Een overdaad van dit. Herhaling'. Utopie en apocalyps zijn slechts een haarbreed van elkaar verwijderd, de bevrijdende ontwrichting van de tijd nauwelijks te onderscheiden van de terreur van het tijdloze zombiëbestaan. De hele nacht draait en keert de kameel genoeglijk in het oog van de naald, tegen de ochtend betreedt hij het rijk van de 'halfdoden, iedereen een eiland. Het aangekondigde vertrek heeft de massa die eerst nog als één groots lichaam voelde opgebroken in stuurloos bewegende ledematen'. Terug thuis kan Nim slechts verdwijnen 'in een gedachte die zich steeds herhaalt. Vallen in steeds weer hetzelfde gat'.

In Berlijn beleeft Nim '[a]cute nostalgie' naar de dansvloer zodra ze die verlaat. Een kleine tien jaar later, in New York in 2001, is de nostalgie wat chronischer geworden. 'Bevroren in het moment van verdwijnen' is Nim niet meer, de vlucht uit de tijd heeft zich als herinnering genesteld in de chronologie van een leven. Wel zit Nim nog steeds klem in de tijdsbeleving van anderen. De geprivilegieerde melancholie van het einde van de geschiedenis, die Alfa gemakzuchtig cultiveert: 'Wat verwachten we van de toekomst? Wat kan er nu nog vooruitgaan?' Het is de bitterheid van het nieuwe millennium, van zij die 'zich bekocht [voelen], door de tijd en zijn grandioze beloften. Wakker worden en stationair draaien'. Maar bij blakende types als Alfa is er geen melancholie in de politieke betekenis van het woord; er is immers geen verloren object, slechts de permanente welvaart van het heden. Voor Alfa is het 'gewoon geil' om 'melancholisch te doen'.

Tegenover deze geveinsde en politiek onklaar gemaakte melancholie staat 'het air van eeuwigheid dat rond Dune hangt'. Dune, telg van een oud en gegoed geslacht, belichaamt in Nims ogen de onverstoorbare continuïteit van tradities, waarbij de toekomst een logische voortzetting is van het verleden. Hoezeer ze zich tegen haar milieu afzet, ze ontleent er haar geloof in politiek handelen aan, haar vertrouwen in een zich ontplooiende geschiedenis. In de confrontatie met Dunes progressieve politiek lijkt Nims utopie van de dansvloer voor het eerst een expliciet politieke legitimering te krijgen. In de rave ontstaat een collectief dat zich niet tot voorhoede van een klassiek linkse politiek laat bombarderen. Het is een 'wij' dat even toevallig als inert is, even ongrijpbaar als onverzettelijk. 'Wij zijn de menigte, en wij produceren niets. Wij loungen. Wij komen bij elkaar. Wij dansen. We hebben geen agenda, geen actiepunten. En we hebben geen geld. Juist dat is gevaarlijk. Het gevaarlijke is dat we een wij zijn'.

In het vierde deel van de roman – Londen, 2008 – wordt de utopie van de dansvloer in de mond gelegd van een gelegenhedverteller, een toiletbediende in een club die Nim geregeld bezoekt. '[A]l bijna twintig jaar' observeert deze verteller het feestgedruis en vroeger was toch echt alles beter: 'De ziel is eruit. De waanzin. De verrukking en hoop zijn eruit. De saamhorigheid'. Het valt op dat ze in de huidige clubcultuur de temporele inbedding mist – 'er is geen ontwikkeling meer, geen verankering in de tijd, geen bestemming. (...) [D]e tijd is eruit gestapt' – terwijl de vlucht uit de tijd ooit de kern van Nims utopie vormde. Verder is de politieke retoriek verwant aan die van Nim in het vorige hoofdstuk: 'dat was de echte utopie, al geloofden we niet per se ergens in, we schreeuwden geen leuzen en hadden het niet over de wereld van overdag, die bestond niet, en juist dat was het revolutionaire'. Maar de nostalgie zuivert het verleden van de ambivalentie die Nims Berlijnse utopie eigen was. Het rijk van de halfdoden, 'waarin de bewegingen mechanischer werden en (...) achter de opengesperde ogen (...) geen persoon meer te zien [was]', ziet deze anonieme verteller in de eerste plaats als symptoom van het zielsverlies in de hedendaagse danscultuur. Op de piek van de financiële crisis, tevens een piek in het toekomstverlies voor de millennials, krijgt de rave-utopie retrospectief een temporele dimensie geïnjecteerd. En zo tonen zich in deze roman de contouren van een recente cultuurgeschiedenis, gebroken door het prisma van de rave.

Tegelijk laat de roman andere ontwikkelingen zien. In de vertelwijze, bijvoorbeeld, die in elk hoofdstuk anders is. Het is verleidelijk om in de opeenvolgende vertelwijzen een proces van emancipatie te zien. In het eerste deel wisselen de mannelijke personages elkaar als centrum van waarneming af terwijl Nim de hele tijd object (van focalisatie) blijft. In deel twee focaliseert Nim maar komen De Zwart en (vooral) Schöne uitvoerig aan het woord. De drie

daaropvolgende gedeeltes zijn monologen: een indirecte innerlijke monoloog van Nim (in de derde persoon), vervolgens een (gesproken) monoloog in de eerste persoon van een anonieme verteller, en ten slotte een (geschreven) monoloog van Nim in de eerste persoon. In narratieve zin zien we Nim in de loop van deze hoofdstukken een (vertel)stem krijgen, van gefocaliseerd object tot focalisator tot verteller. Parallel daaraan ontwikkelt de karikaturale *femme fatale*, de 'beeldschone vogelverschrikker' in wier nabijheid mannen in hun even karikaturale oedipale strijd dood neervallen, zich tot een complex en volwaardig personage – met een opmerkelijke terugval in het vierde deel, waarin het cliché van mannenvernietigende vrouwelijke ambitie even helemaal terug is. Niet toevallig heeft het laatste deel de vorm van een aanspreking en wordt het doorsneden door de stem van Nims partner Dune, waardoor de monoloog een relationeel karakter krijgt.

Ook het titelmotief – het exces – lijkt gaandeweg van betekenis te veranderen. Was Nims hang naar exces aanvankelijk een reactie op jeugdig gebrek - 'Ze kan er niet aan wennen, aan meer dan genoeg hebben' – al snel krijgt het een explicieter subversief karakter. In het exces bevrijdt ze zich van de bevoogding door mannen en probeert ze zich 'te wurmen [uit dat model] van eigendom en schaarste'. Wanneer ze zich losmaakt van de mannen in haar leven beleeft ze het exces als een vorm van zelfkritiek, een verlangen om haar eigen economische ratio te overstijgen: 'ze wil dat er dingen zijn die zinloos zijn, die gebeuren zonder dat zij daar beter van wordt. Daarin ligt het overschot, het ware exces'. Deze zelfreflectie verbreedt zich tot een levensfilosofie in het slothoofdstuk: het exces is 'het punt waarop de noodzaak en het nut uit beeld verdwijnen', wat er overblijft wanneer we alle economische motieven van het bestaan afpellen.

Très sec

Twee langere citaten uit de romans van Bekkering en Atangana Bekono. Het eerste komt uit het derde hoofdstuk van *Exces*, waarin Nim in 2001 door de straten van New York dwaalt. In 'een gat in de aarde' ziet ze wegenwerkers:

In een schuldige flits ziet Nim de roodverbrande onderarmen, brede polsen en stevige handen van de werker, handen die ze om haar borsten wil tot het pijn doet; ze ziet de grimas van de man in de grond, het kuiltje in de kin waar haar duim in past; de serveerster op het terras ernaast die vooroverbuigt om een weggewaaid servetje op te rapen, waarbij haar shirt van achteren losschiet uit haar schort en een heel klein, heel zacht stukje huid laat zien. Het hoofd uit het gat roept naar zijn collega en geeft hem iets aan, het is zwaar, en de blote onderarm zwaait met een wilde maai naar een kleine hijskraan, waarvan de haak zich schokkerig in beweging zet en naar hen toe kruipt.

Deze modernistisch aandoende innerlijke monoloog toont een bewustzijn dat helemaal open staat naar de wereld, een bewustzijn als een knooppunt waarin verbindingen ontstaan tussen uiteenlopende, toevallige zintuiglijke indrukken, verlangens, fantasieën en lichamelijke sensaties. In de termen van *Exces* zou je dit een moment van intensiteit kunnen noemen, van vervloeiing en overdaad, waarin de wereld beleefd wordt als een stroom van singuliere, momentane ervaringen.

De volgende passage citeer ik uit *Confrontaties*. Salomé is opgesloten in jeugddetentie en tracht te begrijpen hoe haar leven ontspoorde na een bezoek aan familie in Kameroen.

Het probleem was een luistercursus Frans op cd-rom. Het probleem was très sec. Het was een man die bij het hek van het azc stond in een gewatteerde winterjas. Een man naar wie met muntjes was gegooid. Het werd zo groot als een dorp. Het kwam op tv. Het zei aap. Ik doe jou na. Het schreeuwde en had korte witte tanden, lange scheve, gele. Het had een bloeddorstige, furieuze mond. Het had mijn naam nog nooit goed uitgesproken. Het werd groot en gemeen en riep soms zelfs vanuit een auto naar mij. Het deed zelfs Miriam verschrikt opkijken. Greep haar naar de hals. Het lag met korting in een krat. Het was een beetje flauw gemonteerd.

Wie de roman leest, herkent in deze gedachtestroom scènes, frasen en beelden uit Salomé's vertelling tot dusver, die in een anaforische opsomming ('Het probleem was... Het was... Het werd...') aan elkaar verknoopt zijn. Tante Céleste die Salomé's haar 'très sec' noemt, het beeld van de Furiën of wraakgodinnen waarover Salomé in Oudheidkunde leerde, het racistische televisieprogramma waaraan Salomé's therapeut in de jeugdgevangenis deelnam – al deze uitspraken en herinneringen schieten tegelijkertijd door Salomé's hoofd. Salomé percipieert deze gedachtestroom als een exces dat zich niet tot een zinvol geheel laat integreren: 'het gevoel alsof de raarste beelden aan elkaar verbonden raakten, beelden die niks met elkaar te maken leken te hebben'. De verwevenheid van dit alles beleeft ze als desintegratie en als dreigende waanzin. De montagevorm – ook hier een modernistisch aandoend vertelprocedé – evoceert de intensiteit van deze panische agitatie en bestaansonzekerheid.

Salomé zoekt en verlangt het exces niet, dat is immers haar realiteit, haar permanente onderdrukking en vernietiging. Liever wil ze orde en structuur om de debiliserende montage in haar hoofd te kanaliseren. Herhaaldelijk uit ze haar frustratie omdat niets nog lijkt te kloppen, ze geen betekenis meer kan geven aan de gebeurtenissen in haar leven, ze niet meer begrijpt wat ze ooit wel meende te begrijpen. De onhandige formulering bekrachtigt het gevoel van onmacht dat deze terugkerende gedachten begeleidt:

Dingen blijken meestal groter dan je in de eerste plaats dacht. Ze passen na een tijdje niet meer in de ruimte waar het eerst in zat. Elke keer weer de confrontatie met het feit dat de dingen niet zijn zoals jij ze had begrepen. Dat is de schok: dat het niet meer op de oude plekken past, dat is het gevoel van angst.

Ze zoekt naar een narratieve vorm waarin de dingen passend gemaakt kunnen worden en die vindt ze niet in de abstracte lessen van tante Céleste over 'het kolonialisme en het patriarchaat'. Céleste's terminologie daalt vooralsnog niet neer in Salomé's dagelijkse realiteit: de tante '[heeft] het de hele tijd over feminisme en kolonialisme, alsof het goden zijn'. Haar bezwerende zin 'de structuren zijn tegen je gekeerd' blijft niettemin terugkeren in Salomé's gedachtestroom. In de talrijke romans die ze leest, vindt ze evenmin een genre dat haar gemoed kan stileren. Haar moeder voert haar '[v]ertalingen van Franse schrijvers en boeken over verdrietige vrouwen uit de vorige eeuw'. Harry Potter en 'dat kutboek van Willem Frederik Hermans' gooit Salomé na een gewelddadig voorval woedend tegen de muur van haar kamer; een bundel van Vasalis pakt ze in de bibliotheek even op om er ongeconcentreerd in te bladeren.

Iets meer heeft Salomé aan Camus' *De vreemdeling*, waarin de hoofdpersoon 'weigert toe te geven dat er een reden is waarom hij de Arabier heeft vermoord'.

Diens zinloze moord heeft met de daad waarvoor Salomé vastzit gemeen dat ze ‘niets [heeft] veranderd’ – ‘dat is waarom ik gek word, hier’. Bovendien heeft ze net als Camus’ moordenaar ‘geen spijt’. Deze affectieve analogie weegt in haar hechting aan de roman zwaarder dan de dubieuze koloniale subtekst van het verhaal, waarin de moord op een anonieme Arabier slechts een aanloopje is naar een filosofische mijmering over gratuit handelen en berouw. Salomé heeft niet de mentale ruimte voor een postkoloniale ideologiekritiek zoals tante Céleste haar die influistert; ze leest om te overleven, ook als haar bondgenoten soms van twijfelachtig allooi zijn.

Energie put Salomé vooral uit de Griekse mythen en tragedies die ze zich uit de lessen oudheidkunde herinnert. De klassieke Griekse cultuur is het domein van ‘andere Salomé’, het stukje identiteit dat zich van de Salomé in detentie heeft afgesplitst en onverstoord verder gaat met ‘tienen [halen] voor proefvertalingen Grieks’. Deze ‘andere Salomé’ identificeert zich met het Nederlandse schoolsysteem dat bevolkt wordt door racistische kinderen en paternalistische pedagogen. Salomé gebruikt de bronnen die dit systeem haar aanreikt om betekenis te geven aan haar ervaringen. Aan de hand van de mythe van Narcissus tracht ze haar therapeut Frits aan het verstand te brengen hoe wit privilege werkt – dat hij net als Narcissus niet in staat is om zichzelf te zien, zijn eigen positie te erkennen, te begrijpen hoe anderen hem zien. ‘Ik bedoel maar te zeggen’, aldus Salomé, ‘dat jij niet weet hoe je er voor mij uitziet’. Waarop Frits voorspelbaar reageert dat dit ‘niet de les [is] die je leert uit dat verhaal’. Zelf voelt ze zich meer verwant met de mythe van Prometheus, ‘waarin een vent verdoemd is omdat hij de goden iets had geflikt’. Enigszins pompeus identificeert ze zich met diens marteling: ‘De adelaar komt elke dag terug om aan mijn lever te pikken’.

Misschien zijn het de grootse gebaren en gevoelens die haar in deze verhalen aantrekken: het streven naar kennis en licht, de extreme, eeuwigdurende kwelling, de kinderlijke wispelturigheid waarmee de goden deze kwellingen aanrichten en opheffen, en het excessieve karakter van wraak, straf en vergelding. Het is ontroerend om te lezen hoe ‘andere Salomé’, de belezen Salomé die uitblinkt op school en zich uitput in gehoorzaamheid en discipline – hard werken, niet zeuren is haar mantra – de opgesloten Salomé te hulp schiet met inzichten over de Griekse tragedie die zin moeten geven aan de vernietiging van haar leven. ‘Want als het zo is, als het zo had moeten lopen zoals bij de Griekse tragedies, (...) dan is dat toch op basis van het idee dat ik uiteindelijk begrijp, ook als het te laat is, dat het moet eindigen met straf?’ Heeft Salomé gestraft of wordt ze gestraft? Haar wereld is er niet een van louterende vergelding, zoals ‘de wrok van Peleus’ zoon Achilles’. Het is een wereld van permanente irritaties en pesterijen, van langzaam oplopende spanning en woede, waarin de wraak van de onderdrukte bestraft wordt met de verhulde agressie van hulpverleners die je willen ‘re-ha-bi-li-te-ren’ in de structuren waartegen je je hebt verzet.

Misschien hecht Salomé zich aan de temporele dimensie van de Griekse verhalen, het noodlot dat zijn onstuitbare beweging vooruit stuwt zonder om te kijken. ‘Het is altijd dit plus dit plus dit, als een golf, als een stroming, hele generaties die gevangen zijn in noodlotten, vervloekt’. Salomé is gefascineerd door de vervloekte ‘bloedlijn’ van Agamemnon met zijn lineaire opeenvolging van moorden zonder ontwikkeling of voortschrijdend inzicht. Daarin herkent ze meer haar eigen blind voortrazende tijd dan in de therapeutische praatjes die haar voorhouden dat ze kan rehabiliteren – een ‘belachelijk woord’ volgens Salomé. ‘Alsof er zo iets bestaat als de mogelijkheid “terug te keren naar een vroegere toestand”. (...) Alsof de tijd dat toelaat, alsof de tijd pauzeert en op je gaat zitten wachten, terwijl jij je shit op orde krijgt’. De omkeerbare tijd van de therapie is die van het ‘begrijpen’, waarin Salomé

haar woede leert begrijpen als een misverstand en het Nederlandse racisme als door haar verkeerd geïnterpreteerd onschuldig gedrag. De therapeutische tijd is die waarin ze ‘weer moet zeggen: goed, ik doe mee, ik kijk wel naar de klok en wacht, en dan zeggen we samen, naderhand, als het voorbij is, dat ik het goed heb gedaan en lief ben geweest’.

Deze omkeerbare tijd is voor Salomé echter geen optie, haar tijd is er een die ‘het slechte met elke fucking seconde oprekte’ en waarin de klok zich nooit ‘weer zoals eerder gedroeg’. Met name na haar bezoek aan Kameroen raakte de tijd in het ongerede en laat ze geen weg terug meer toe: ‘hoe kan ik teruggaan naar Nederland, nadat ik dit heb gezien?’ In detentie blijft Salomé nadenken over de tijd. Die beleeft ze vaak als ‘heel langzaam, trillend slijm, zo traag’, als ‘de constante dreiging van een explosie’ die nooit tot een oplossing of verandering leidt. Ze filosofeert over een ‘tijdvenster (...) een interval tussen twee momenten’ en vraagt zich af of tijd ooit een opening biedt, een interval waarin de gebeurtenissen anders hadden kunnen verlopen. ‘Hoeveel tijd tussen iemand van de fiets duwen en dat die persoon een tak pakt, begint te rammen?’ Ze blijft verlangen naar een moment van synthese en harmonie, een ‘eindpunt’ waarop alles ‘klopt’ en alles zinvol blijkt te zijn geweest. Het slot van de roman suggereert echter dat Salomé kiest voor de vlucht vooruit, liever dan zich te laten inkapselen in de bevoogdende tijd van de rehabilitatie. ‘Als de tijd niet vanzelf anders gaat tikken, dan sla ik de wijzers eigenhandig kapot’. Ze zoekt de jongen die ze verwondde op in diens eigen huis en claimt daar haar positie en identiteit: ‘Salomé Henriette Constance Atabong. Dat ben ik’. Dat zijn de laatste woorden van de roman.

In het artikel ‘What is hauntology’ schrijft Mark Fisher over het toekomstverlies in de 21e eeuw: de verdwijning van de toekomst als een virtuele aanwezigheid in het heden, die de verbeelding stimuleert en richting geeft aan het handelen. ‘The future is always experienced as a haunting: as a virtuality that already impinges on the present, conditioning expectations and motivating cultural production. What hauntological music mourns is less the failure of a future to transpire – the future as actuality – than the disappearance of this effective virtuality’. De elektronische muziek van de Britse producer Burial evoceert volgens Fisher de verlaten en desolate ruimtes waar ooit raves gehouden werden. *Exces* laat zich als een literaire variant van deze ‘hauntological music’ lezen. Het verleden waarin de toekomst nog spookte, blijft spoken in het heden waaruit de toekomst als virtualiteit verdwenen is. Deze melancholie wordt gecompliceerd door het emancipatieproces dat de roman tegelijk verbeeldt: in het heden van de roman zit de hoofdpersoon niet langer in een maatschappelijke positie van waaruit de toekomst bevochten wordt. Verandering zal niet uitgaan van Nim, daarvoor is ze te zeer het product van de patriarchale strijd tussen vaders en zonen, en hun oedipale ‘esthetiek van de transgressie’, waarvan ze zich heeft geëmancipeerd. *Exces* drukt een gevoel van nostalgie uit naar het utopische moment dat aan Nims generatie wordt toegedicht, maar ik lees er tegelijk een voorzichtig verwijt in, aan het adres van diegenen die hun politieke activiteit tot een moment van collectieve extase op de dansvloer hebben beperkt. Een meer daadkrachtig activisme is – misschien – eerder weggelegd voor de protagonist van *Confrontaties*. Voor haar is het heden te precair om ruimte te laten voor een blik vooruit of achteruit – geen melancholie maar evenmin toekomst. Het creëert niettemin een urgente noodzaak om in actie te komen. Het advies van haar tante Céleste om haar woede ‘in plaats van destructief productief te maken, zodat je kunt vechten voor de goede zaak’, is nauwelijks realiseerbaar of zelfs voorstelbaar in de situatie waarin Salomé zich bevindt. Maar waar het verleden Salomé weinig te bieden

heeft, openen de abstracte woorden van haar tante een opening naar het niet-gerealiseerde wat nog komen zal.

BIBLIOGRAFIE

Persis Bekkering, *Exces*. Prometheus, Amsterdam, 2021.

Simone Atangana Bekono, *Confrontaties*. Lebowski, Amsterdam, 2020.