



Het snijdt. De *cutting edge* van Spit en Sels

Sven Vitse

Is het mogelijk dat de *cutting edge* aan twee kanten snijdt? Twee bijzondere Vlaamse roman-debuten suggereren dat het kan. *Het smelt* van Lize Spit was al een hype nog voor het begin 2016 verscheen en werd alom jubelend ontvangen. *Generator* van Koen Sels viel eind 2015 een soberder onthaal te beurt. Dit verschil in weerklank kan wellicht deels worden verklaard door de vormelijke strategieën die beide auteurs gekozen hebben om hun verhaal te vertellen. Deze technische verschillen overschaduwen ruimschoots de overlappende thematiek: opgroeien in de Vlaamse periferie.

Spit slaagt er met schijnbaar gemak in een klassieke sociaal-realistische schrijftuur te vermengen met de sensationele plot van een mainstream kassucces. Deze hybride combinatie van subtiele ontwikkelingsroman en spectaculair melodrama verraadt een grote technische beheersing van beide genres en maakt het moeilijk deze roman te classificeren. Hoewel ik afknop op de finale – en bijgevolg de plot als geheel niet echt kan smaken – maakt *Het smelt* dankzij talrijke individuele scènes op mij een verrassende, verfrissende en vitale indruk.

Sels kiest evenzeer voor een hybride vorm, maar combineert in tegenstelling tot Spit avant-gardistische schrijfturen uit heden en verleden. De structuur brengt de modernistische ontwikkelingsroman in herinnering: op macroniveau volgen we de *coming of age* van de protagonist, op microniveau verdwalen we in zijn sterk reflectieve bewustzijnsstroom. De thematiek daarentegen is volstrekt eigentijds en plaatst deze roman in de speerpunt van de affectieve wending – ‘beyond postmodernism’ – in het hedendaagse proza.

Cutting edge zijn de romans volgens mij allebei – twee kanten van de contemporaine

literatuurvernieuwing – hoewel de strategieën die beide boeken inzetten nauwelijks met elkaar verenigbaar lijken.

Geen hulp

Een memorabele scène uit *Het smelt*, een hoofdstuk uit de roman dat tevens het beste korte verhaal is dat ik in tijden heb gelezen: ‘De luchtverkopers’. De vertelde tijd is ongeveer een halfuur, maar die korte tijdspanne schetst de verhouding tussen de drie vrouwelijke gezinsleden – Eva, die dan elf is, haar moeder en haar drie jaar jongere zus Tesje – treffender dan het levensverhaal dat de roman als geheel vertelt. ‘Iets na vier uur’ wordt aangebeeld door ‘twee heren in pak’, die Eva vragen of er iemand thuis is. Haar antwoord – “Ik,” zei ik – is precies goed: terwijl haar vader en moeder elk op hun manier verdwijnen in hun verdriet, haar oudere broer Jolan buiten met de lokale fauna en flora in de weer is en Tesje wordt meegezogen door een obsessief-compulsieve stoornis, is Eva inderdaad de enige in het gezin van vijf die thuis is.

De ik-verteller Eva legt in deze scène de nadruk op Tesje en op de moeder, die om beurt hun opwachting maken aan de achterdeur, waar Eva en de heren ze zien verschijnen. Die achterdeur belichaamt Tesjes stoornis, want ze kan die niet passeren zonder de klink schoon te wrijven. De moeder pendelt tussen huis en kippenhok, waar ze haar wijn verbergt en al te frequent controleert of de kippen nog gelegd hebben. De emotionele focus van dit hoofdstuk ligt echter op de figuur waaromheen de ellende zich afspeelt en die deze taferelen met ingehouden mededogen en wanhoop aanschouwt. Hoewel ze het bezoek

van de heren beleeft als een erkenning van de situatie en een belofte van beterschap – ze leest in hun pakken, tegen beter weten in, ‘de macht (...) ergens verandering in te kunnen brengen’ – blijft ze solidair met haar moeders leugen. Ze liegt tegen de heren, ‘al was het eigenlijk niet mijn leugen’. Haar compassie met Tesje blijft subtiel hangen tussen zorg, paniek en medelijden. ‘Wie wil een glas water’, vraagt ze om de aandacht van de mannen af te leiden. De slotregel – ‘Ook vandaag was geen hulp gestuurd’ – vat als understatement de uitzichtloosheid pregnant samen.

In een hoofdstuk als dit toont Spit haar opmerkelijke talent, waarmee ze vele andere Vlaamse en Nederlandse schrijvers in het realistische genre het nakijken geeft. De scène heeft een grote beeldende kracht, omdat de auteur kleine bewegingen in een op zich banale ruimte toch sterke emotionele betekenis geeft. De waarneming is lucide en de formulering sober en precies. Het resultaat is een klassieke, perfect uitgebalanceerde schrijftuur met bijzondere affectieve zeggingskracht. De sleutel is volgens mij de terughoudende positie van de protagonist, die zichzelf als verteller net zo in de schaduw van haar waarneming plaatst als ze thuis zelf in de schaduw van haar disfunctionele gezin staat. Diep in de roman, in een hoofdstuk uit de eerste verhaallijn, denkt Eva terug aan het moment waarop Tesje werd opgenomen in een pleeggezin, net nadat Eva zelf als student naar Brussel was verhuisd. ‘Ik ging ervan uit dat Tesje de reden was dat ik al die tijd onzichtbaar was gebleven – ik had er alleen voor haar willen zijn.’ Die overweging maakt Spit door haar verteltechniek geregeld invoelbaar.

Deze techniek werkt het beste in de episodes die zich afspelen in Eva’s gezin, bijvoorbeeld in de magnifieke openingsscène van de tweede verhaallijn. Eva, een jaar of veertien, wordt aan het begin van de zomer door haar vader in het werkhuis geroepen, waar die laatste de lus toont die hij ‘in de nok van het dak’ heeft gehangen. Door zijn dochter schijnbaar vertrouwelijk deelgenoot te maken van zijn zelfmoordgedachten, legt hij haar een intimiteit op die haar uitvreet en schuift hij de last van zijn lijden op haar af. ‘Jij bent de enige

die hiervan op de hoogte is. Zelfs je moeder weet van niets. Laten we dat zo houden.’ Dit extreme psychische geweld incasseert Eva met groter mededogen en gevoel voor verantwoordelijkheid, maar ook met meer verzet dan ze kan bevatten en uitdrukken.

Haar inzicht blijkt uit de observatie dat haar vader over haar moeder spreekt als ‘je moeder’, waarmee hij doet ‘alsof ik diegene ben die hen heeft uitgekozen’. Ze verdedigt zich tegen die opgedrongen verantwoordelijkheid wanneer ze de ladder vasthoudt waarop haar vader naar de lus klimt: ‘Ik kan er enkel voor zorgen dat hij niet valt. Ik kan er niet voor zorgen dat hij niet springt.’ Het schouderophalen waarop ze de lus onthaalt, zo beseft Eva, kan onmogelijk de emotionele lading van de situatie dragen – die lading blijft dus het lichaam en de geest gijzelen waarin ze zelf opgesloten zit.

Toch ontsnapt Eva niet aan de zorg die haar vader haar haast sadistisch opdraagt. ‘Van deze man ben ik de oudste dochter dus ik mag nu niet zomaar knikken of een antwoord geven zonder dat ik weet wat hij precies van plan is.’ Het venijn zit in het woordje ‘dus’, dat deze scène tot een uitvergroete illustratie maakt van wat Alice Miller parentificatie noemt: het verschijnsel waarbij een ouder op oneigenlijke wijze de zorg die hij of zij het kind verschuldigd is, zelf van dat kind opeist. Deze scène balanceert op de grens tussen groteske en psychologisch realisme, maar Eva’s subliem meedogende ‘Roken is niet goed voor je’, wanneer haar vader uiteindelijk een sigaret opsteekt, geeft het vertelde – strikt genomen weinig plausibel – een wrang realistisch gewicht.

Alleen al deze twee scènes rechtvaardigen voor mij de aandacht die *Het smelt* genereerde. Lize Spit kan bovendien meer dan frappante episodes uit haar mouw schudden – ik gebruik deze uitdrukking omdat Spit het zo makkelijk doet lijken –, ze kan op macroniveau een roman construeren. *Het smelt* bestaat uit drie verhaallijnen, waarvan de eerste twee zijn opgebouwd uit hoofdstukken met tijdsaanduidingen als titel. Doordat in de eerste lijn in uren wordt geteld en in de tweede in dagen, ontstaat een effect van parallelle en

verdichting. De gebeurtenissen in de tweede lijn beslaan iets meer dan een maand, 4 juli tot 10 augustus 2002; die in de eerste, het verhaalheden, dertien jaar later, beslaan iets minder dan een dag, van 9.00 tot 20.00 u.

Beide verhaallijnen worden in de tegenwoordige tijd verteld, wat de indruk van gelijktijdigheid nog versterkt. Het lijkt alsof Eva in de loop van die ene dag in het verhaal, waarin ze met een blok ijs in de auto terugkeert naar het geboortedorp, de vijf weken uit het verleden herbeleefd. In die zomerperiode raakt ze verwickeld in een destructief spel dat bedacht is door de twee jongens met wie ze optrekt. Deze verhaallijn heeft een thriller-element dat draait rond een raadsel dat Eva voor het spel heeft bedacht en is door de vele sessies van het spel enigszins monotoon.

Na de ontknoping van de tweede verhaallijn komt in het verhaalheden ruimte voor reflectie op dat gebeuren en op de verwerking van het trauma: 'dát het gebeurd was, dat het me getekend had, bleef onmiskenbaar en werd dag na dag wranger'. Verteltechnisch roept het slot van de eerste verhaallijn, tevens het slot van de roman, een interessante vraag op: hoe eindigt het verhaal? Eva staat even na achten op het ijsblok met een strop om haar hals, maar heeft eerder aangegeven dat 'het niet [zal] gaan dooien vannacht'. Op het moment dat de vertelling afbreekt, is het dus helemaal niet zeker dat ze zal sterven. Eigenlijk, zo suggereert de fraaie slotzin, is die vraag niet zo belangrijk: 'dat ik hier gestaan heb' is het enige wat ertoe doet.

De derde verhaallijn, ten slotte, is minder duidelijk in de tijd gesitueerd: Eva blikt in thematische hoofdstukken terug, in de verleden tijd, op episoden uit haar kindertijd voorafgaand aan de gebeurtenissen in 2002. Deze verhaallijn bevat enkele prachtige hoofdstukken, zoals 'Windows 95' of 'Geweten' (over juffrouw Emma), die zich vrij kunnen bewegen van de tikkende klok van de plot in de andere verhaallagen.

Boven een plas water

Ik moet toegeven dat individuele hoofdstukken meer indruk op me maken dan de roman als geheel, die naar mijn gevoel ontsierd wordt

door zijn plotgerichtheid. De episoden rond het spel en het clichématige microfascisme van de jongens die het spelen, missen de wrange karakter- en situatieschetsen die de hierboven genoemde hoofdstukken zo treffend maken. Zo verfijnd als de psychologische schets van het gezin is, zo eendimensionaal is ze in de ontknoping van de plot. (Maar misschien zijn puberjongens ook gewoon zo plat als een dubbeltje.) Doordat de plot in de loop van de roman doel op zich wordt, doet hij veeleer afbreuk aan de trefzekerheid van individuele scènes dan dat hij die voor het voetlicht brengt. Lezers kunnen in het slot van de roman gruwelend getuige zijn van het seksuele geweld, maar wat drukt deze aangekondigde verkrachting uit, anders dan de gruwel zelf?

De ellenlange verkrachtingsscène doet me denken aan *Max Havelaar*, meer bepaald de passage waarin Stern zijn leermeester Walter Scott typeert als 'de grote romanschrijver die liever boeide door kunstige rangschikking van kleuren dan door grofheid van kleur'. Meesterschap schuilt volgens Stern in de verkleining van wat in de realiteit groot is: 'één stip aanwijzen in de poel van vuil'. Deze metafictionele uitweiding bereidt de lezer voor op het verhaal over Saidjah en Adinda, dat door Stern bij voorbaat gekapitteld wordt als een flagrante overtreding van zijn esthetische principes. De gruwel van Adinda's verminkte lichaam diende echter, als knieval voor het publiek, een politiek doel en ontleende daaraan zijn bestaansrecht.

Ik wil met deze vergelijking niet suggereren dat soberheid het ultieme esthetische doel is. Het voorbeeld van Hugo Claus toont dat de fijnste schakeringen op het microniveau van taalgebruik, psychologie en sociale relaties met groot esthetisch en politiek effect gecombineerd kunnen worden met groteske humor. De scène in *Het smelt* waarin de dronken moeder in een kruiwagen naar huis gereden wordt, put succesvol uit die carnavaleske traditie en is als cultuurhistorische schets veel efficiënter dan de gruwel die Eva ondergaat. De 'kunstige rangschikking van kleuren' is een talent dat Spit zeker bezit. De verkrachting is volgens mij echter grof geschut dat weinig bijdraagt aan de

maatschappelijke analyse die haar esthetisch zou kunnen verantwoorden. Het gevoel bekruipt me echter dat mijn argumentatie uit een andere wereld stamt dan dit boek.

Toch getuigt de plot van vakmanschap. Op de verkrachting wordt bijvoorbeeld vrij vroeg in de eerste verhaallijn geanticipeerd, in het hoofdstuk '10.15 uur', dat begint met deze omineuze zin: 'De precieze afbraaktijd van een slipje stond nergens vermeld.' Nauwelijks twee pagina's lang toont dit hoofdstuk beide gezichten van Spits schrijverschap. De subtiliteit en precisie van haar schrijftuur blijkt uit de even nuchtere als ambigue formulering van deze herinnering: 'Aan de voet van deze bomen, verloor ik in de zomer van 2002 mijn slipje. (...) Het gebeurde niet onopgemerkt maar eigenlijk ook niet met mijn volle medeweten.' De laatste zin evoceert een scala aan scenario's zonder een ervan uit te tekenen. Hoe vaag ze ook is wat betreft het gesuggereerde verhaalverloop, ze is uiterst precies in de beschrijving van de gemoedstoestand waarin het personage haar slipje verloor.

Helaas gebruikt Spit die spanning tussen precisie en suggestie als een retorisch middel om suspensie te creëren, waardoor de subtiele stijl moet wijken voor een kitscherige cliffhanger. 'Maar zolang ik ontkende dat het van mij was, was het alsof de zomer die eraan voorafging niet had plaatsgevonden.' In deze slotzin van het hoofdstuk verschijnt het andere gezicht van Spit: de schrijver van een spectaculair melodrama. Deze vooruitwijzingen worden in het hoofdstuk dat voorafgaat aan de ontknopning schaamteloos uitgebuit. Drie keer op één pagina laat Spit de donkere wolken boven het hoofd van haar protagonist donderen: 'Mensen zullen zich afvragen (...) hoe het zover heeft kunnen komen'; 'Wat er aan het einde van de zomer gebeurde (...);' (...) dat ze heus wel wist waartoe haar zoon in staat was geweest'. Met dergelijke gemakzuchtige *overkill* markeert Spit de wissel waarop haar roman knarsend van het ene in het andere spoor schuift.

In de afwikkeling van dat melodrama toont Spit zich alleszins een goede leerling van Tsjechov: alle motieven worden geïntegreerd

in de plot. Zo komt de strop die Eva's vader aan het begin van de tweede verhaallijn plaatste terug in de horrorontknoping een vijftal weken later. Tijdens de fatale slotsessie van het spel, in het werkhuis, ziet Eva de lus hangen: 'De zoveelste onafgewerkte klus.' Ook dit spel, begrijpt de lezer, is een onafgewerkte klus die al enkele weken op haar apotheose wacht en die Eva uiteindelijk in de spreekwoordelijk strik doet lopen die ze heeft helpen spannen voor een ander.

In de juxtapositie van haar vaders 'onafgewerkte klus' en het geweld dat haar wordt aangedaan schuilt niettemin een zekere psychologische finesse: het lijkt alsof Eva alsnog moet boeten voor de schuld die haar vader haar met zijn valse vertrouwelijkheid in de schoenen schoof. Alsof Eva door haar medeplichtigheid aan het spel een straf over zich afroept die in verhouding staat tot haar verantwoordelijkheid – niet voor dat spel, maar voor haar vaders nooit voltrokken zelfmoord. Toch voel ik me als lezer in deze wending een beetje beroofd, omdat de verfijning van die vroege scène wordt opgeofferd aan de plot.

Dat gevoel wordt nog sterker wanneer op de volgende pagina het raadsel onthuld wordt, dat Eva in alle eerdere sessies weliswaar aan de deelnemers had voorgelegd maar als verteller niet met de lezer had gedeeld. 'Een man wordt gevonden in een kamer, opgehangen, een strop rond zijn nek, boven een plas water, dood.' Enkele losse eindjes komen hier samen en bij nader inzien krijgen de vragen die de opeenvolgende deelnemers stelden betekenis. 'Heeft de man gepist, komt die plas water daar zo?' En uiteraard wijst de onthulling van het raadsel vooruit naar het einde van die eerste verhaallijn – wat is Eva met dat ijsblok van plan?

In mijn eigen leeservaring was het aha-effect even heel sterk – nou, dat is knap gedaan, dacht ik – maar het voelde snel alsof ik al die tijd geen roman had zitten lezen maar naar een goochelact had gekeken. Retroactief komen alle episodes die tot deze ontknoping hebben geleid bloot te liggen als bouwstenen van een thriller en verliezen daardoor in dezelfde beweging goedgevoelde de potentie aan betekenis die ze tijdens het lezen nog hadden.

Bijna geen hij meer

Eén zekerheid: aan trucs doet Koen Sels niet, en sensationeler dan het leven van een doorsnee jongen met meer woorden dan talenten wordt de verhaalinhoud in *Generator* niet. De inhoud van deze roman is even realistisch als zijn schriftuur geavanceerd is. De protagonist Koen, die slechts sporadisch bij naam wordt genoemd en die bij nader inzien een groot deel van de roman over zichzelf vertelt in de derde persoon, groeit op in een verkavelingswijk in Turnhout. Elk hoofdstuk vertelt een episode uit zijn leven, van kleuter tot jongvolwassene. Een *coming-of-age*-roman, inderdaad, maar dan net een beetje anders.

Deze zin, in het hoofdstuk 'Landloper', heb ik ervaren als het kantelmoment: 'Zijn bestaan heeft consequenties gehad, ook voor dat van haar.' De verteller, op dat moment 'net afgestudeerd als meester in de beeldende kunst', zit 'in het stadspark van Antwerpen te wachten op zijn vriendin'. De tijd die in het eerste tiental pagina's van dit hoofdstuk verstrikt is minimaal, de dwangmatige innerlijke monoloog van de verteller vertraagt de seconden die zijn vriendin nodig heeft om 'twintig meter' af te leggen tot 'een gat in de tijd, waarin zijn verbeelding (...) zich onverwacht samenbalt'. Het naderen van de vriendin verschijnt in die verbeelding als een 'raamvertelling' – wat het op het niveau van het hoofdstuk 'Landloper' in *Generator* ook is geworden – waarin zijn overdenkingen zich kunnen ordenen. Zelf beseft de verteller dat dit 'een zelfgenoegzame, hatelijke gedachte' is, omdat ze de vriendin reduceert tot instrument, tot retorisch middel, in zijn solipsistische imaginaire wereld.

Zodra de twintig meter overbrugd zijn, maakt hij een einde aan de relatie, waarna hij in haar gekwetste blik voor het eerst een mens ziet. 'Het is alsof hij nu pas voor het eerst beseft dat ook zij reële gevoelens en verlangens heeft.' Voor die plotse empathie schrikt hij meteen terug: 'Zijn inlevingsvermogen beangstigt hem.' Toch is er in dat ene moment iets onomkeerbaars gebeurd, want de destructieve impact op de ander geeft hem met terugwerkende kracht

zelf een identiteit – 'ook hij [heeft] al die tijd werkelijk bestaan'. Aan het einde van het hoofdstuk verschuift de vertelsituatie: niet langer vertelt de protagonist in de derde persoon over zichzelf. De consequentie van de gebeurtenis – het kwetsen van de ander – is een transformatie van 'hij' in 'ik'. De zinnen beginnen vanaf nu met 'ik': 'eindelijk dat woord in de mond te mogen nemen (...) bijna geen hij meer'. De vriendin heeft haar rol gespeeld, ze heeft het gat gevuld: 'dat gat in de tijd, die afwezigheid die hij denkt te zijn'.

Bij herlezing vallen me enkele parallellen op tussen 'Landloper' en het hoofdstuk 'Petit mal', uit het begin van de roman. De 'aanval' die de verteller als twintiger 'voor het eerst sinds zijn kindertijd' vreest te krijgen, overkomt hem als bijna-twaalfjarige ('twee weken na zijn 'plechtige communie') daadwerkelijk, tijdens een wandeling in de omgeving van zijn huis. De aanleiding beschrijft de verteller als een soort epifanie, een subliem inzicht in de virtuele complexiteit die woekert in de herkenbare gestalten van weide, wolkenlucht en horizon. Dat moment geeft hem 'een niet parafraseerbaar genot' en een mystieke ervaring 'van het woord alles'. Vergeefs tracht de jongen zichzelf tegen dit overweldigende inzicht te beschermen, in een poging 'de punten te verbinden tot een figuratief geheel'.

De volgende dag viert hij zijn twaalfde verjaardag in het besef de wereld van de kinderlijke epifanie te moeten verlaten en toe te treden tot 'een grotere en abstractere wereld'. In die volwassen wereld zal het 'gedaan moeten zijn met zijn aanvallen' en zal hij 'immer present' moeten zijn. Volgens de wrange ironie van de normaliteit impliceert die presentie echter dat de verteller zichzelf afwezig maakt en dat het ik verdwijnt. Het kind dat zichzelf de weerloze speelbal voelt van een machine die groter is dan hijzelf, moet om zich in de normaliteit staande te houden zelf veranderen in een machine 'die de wereld ordent volgens een systeem dat die machine zelf niet kan vatten'. Als zelfverklaard centrum van die machine kan de verteller zelf geen deel meer uitmaken van de wereld die hij als machine ordent. Op een basaal niveau ervaart de jongen deze

dynamiek op zijn verjaardagsfeestje: omdat hij in 'het middelpunt' staat, 'kan hij niet zichzelf zijn' en is hij niettemin 'in zekere zin zichzelf: afwezig'.

De cyclus die in 'Landloper' wordt afgesloten, lijkt in 'Petit mal' een aanvang te nemen – 'alsof dit een einde is', denkt de prille tiener – en niet toevallig gaat ook die eerste overgang gepaard met het pijnigen van de ander, in dit geval het klasgenootje Wim. Deze cyclus van een tiental jaar ben ik geneigd als de eenentwintigste-eeuwse verlengde puberteit te interpreteren. De klasieke puberteit, zoals verbeeld in het hoofdstuk 'Eclips', lijkt ook voor de verteller te worden beheerst door het verlangen om het gat van het afwezige ik te dichten door een permanente afwisseling van identificatie en desidentificatie met een eindeloze reeks opeenvolgende groepen, bewegingen en modes. Presentie, zo leerde hij immers op zijn twaalfde verjaardag, is een plicht: 'een persoonlijkheid is een zet, een locatie, je kan simpelweg niet nergens staan'. Presentie blijkt in de puberteit vooral pretentie te zijn: doen alsof je iemand bent, uit de vage angst dat je helemaal niemand bent. De verteller heeft 'het gevoel dat hij zichzelf niet kan zien zoals hij is' en veel verder dan 'een onhandige imitatie van de tiener die hij denkt te zijn' komt hij dan ook niet.

Tussen de tiener van 'Eclips' en de achttienjarige van het daaropvolgende hoofdstuk 'Zuidwaarts' tekent zich weinig ontwikkeling af. Ook het leven van de wettelijk-volwassene wordt geregisseerd door 'een identiteitscrisis die een veelvoud aan identificaties genereert', al krijgen deze identificaties een iets wereldser karakter. In Koens omgeving, vooral in het hoofd van de niet echt serieus genomen activist Guy, lijken de 'diverse sociale en politieke wantoestanden' die de jaren 1990 teisteren stilaan belangrijker te worden dan de vraag – zo fundamenteel voor de puber – of Nirvana al dan niet de *grunge* heeft uitverkocht. Toch is het conflict tussen 'neocommunisten en neonazi's' dat de straten van Turnhout onveilig maakt meer een kwestie van lifestyle dan van ideologie.

Het valt me op dat in de puberhoofdstukken, zowel wat betreft de beschreven ervaring als de vertelwijze, een zekere vereenvoudiging optreedt. Die reductie tekent zich in 'Eclips' al af in enkele verhalende scènes (ijs eten met een meisje, marihuana roken met de jongens), maar ook in de simplificatie die eigen lijkt aan het puberbrein. De verteller is 'woedend op zijn ouders' en is 'zo veel dingen belachelijk [...] gaan vinden'. Deze puber is nog steeds vatbaar voor de epifanieën die hij als kind onderging, maar de formulering suggereert dat de ervaring aan complexiteit en intensiteit inboet. Tweemaal kort na elkaar bedenkt hij dat er iets is 'dat te groot is', later voelt hij iets dat hij 'niet kan uitdrukken' en denkt hij iets 'dat zich amper laat denken'.

Zo onbeholpen als de formulering, zo afgestompt lijkt de ervaring zelf te zijn. Hoezeer de ervaring is verarmd blijkt uit de analogie die de verteller verzint om het ongrijpbare van kunst te kunnen bevatten: 'Er is vast en zeker een connectie met bijna te veel gedronken te hebben, de afstand tot de volledige bewusteloosheid bijna gedicht, tot in het oneindige gehalveerd.' Niettemin blijft het verlangen om te ontsnappen aan de begrenzingen van het hier en nu prominent aanwezig in Koens belevingswereld. Het hoofdstuk 'Eclips' eindigt er immers mee: 'Hij meent dat hij het chloor van het openluchtwembad kan ruiken, een onvatbaar nu, onvatbaar omdat hij het met het woord *nu* benoemt.'

Merkwaardig genoeg is Koens ervaringswereld het platst op zijn achttiende, al dan niet toevallig de periode waarin zijn leven het sterkst door homosociale contacten beheerst wordt. Anders gezegd: de horror van de jongensclubjes bereikt hier een climax. De wereld wordt er eensklaps eenvoudiger van, de epifanie gereduceerd tot dronkenmanssentiment. 'Daar, dronken, openbaart zich iets, een eigen stem, iets dat ze echt menen.' Waar de tiener in 'Eclips' het sublieme nog slechts vergeleek met dronkenschap, heeft voor de achttienjarige de intoxicatie de plaats van het sublieme ingenomen. 'Ze zijn net dronken genoeg. (...) Tussen hen in ligt iets gigantisch,

een alles omvattend, eeuwigdurend heden.’ De spreekwoordelijke bewusteloosheid van de epifanie is hier verworden tot comazuipen: ‘Niemand weet nog hoe deze avond anders kan eindigen dan met een diepe bewusteloosheid.’

Helemaal in de lijn van deze zelfvernietiging door roesmiddelen ligt dan ook de slotscène van het hoofdstuk, waarin Koen op straat in elkaar geslagen wordt. Waar hij als kind en adolescent zijn identiteit vormt door de ander geweld aan te doen, ervaart de puber zijn ik het beste wanneer hij zelf vernietigd wordt: ‘Hij zou pijn moeten voelen, bedenkt hij, maar hij voelt alleen euforie, heldendom, martelaarschap.’ In zijn uiterst begrensde wereld kan de puber alleen zelf de klappen opvangen. Ik vind het een wonderlijk effect van *Generator* dat ik de sensibiliteit en het spectrum aan ervaringen van de verteller kan zien krimpen in de tekst.

Als een ander je aanraakt

In ‘Hoogtevrees’, waarin de jongvolwassen verteller het einde van zijn puberteit nadert, komt de ander in beeld en met die ander het probleem van de communicatie en de taal. De puberale affectieve verarming raakt in conflict met een ontluikende, herboren ervaringswereld die inbeukt op het verkokerde brein van de student. Het lijkt die student dan ook in de eerste plaats aan uitdrukkingmiddelen te ontbreken: ‘geen taal [lijkt] geschikt’ om ‘de schoonheid van dat moment’ te vatten; voor de liefde bestaat alleen de ‘onvertaalbare taal van het [...] brein’.

Het verlangen naar oprechte communicatie verleidt de geliefden tot een onhandige mix van pathos – ‘We gaan voor elkaar zorgen’; ‘eindelijk iemand te ontmoeten die echt was’ – en onvoldragen verwoordingen van de epifanie: de wereld als ‘ruimte van reflecties en oogopslagen zonder midden’. Die dialectiek van vereenvoudiging en complexiteit bepaalt de dynamiek van het hele hoofdstuk. In de auto verdwaalt de verteller in een gedachte over zijn ik als ‘een gat in zijn hart waarlangs alle persoonlijkheid wegsijpelt’, waarna hij aan zijn vriendin toch maar ‘iets simpels over zichzelf’ vertelt. Waar

de groeiende affectieve verfijning botst op de onvolgroeide taal van de puber, krijgt de basale lichamelijke een sterkere affectieve lading en wordt ze ‘de onhandigste en belangrijkste seks ooit’.

Na het kantelmoment in ‘Landloper’ volgt een fase van ontzuivering, niet toevallig in het hoofdstuk getiteld ‘De feiten’. De feiten zijn: ‘Ik ben 27’ en ‘Je bent mijn ex’. Na een time-out van enkele maanden is Koen weer in Antwerpen en aanschouwt hij zijn leven als een aaneenschakeling van vergeefse sollicitaties en vermoeid uitgesproken, opgeblazen monologen. Het hoofdstuk is opgezet als een dialoog met de ex-vriendin en vormt in narratief opzicht dus de tegenhanger van de innerlijke monoloog in ‘Landloper’. De dialoog met de ex-vriendin functioneert tegelijk als tegenwicht voor de interviews die de verteller als initiatieriten voor de arbeidsmarkt ondergaat. De interviewster vertegenwoordigt voor Koen de macht van de symbolische orde – ‘het volwassen leven, een moraal’ –, een sadistische fuik waarin hij zich klemrijdt: ‘ze laat me mezelf rustig vastpraten’.

Tegenover de macht van de normaliteit kan de protagonist vooralsnog alleen een verbale claim op autonomie plaatsen. De dialogische vorm accentueert het krachteloze, clichématige karakter van zijn verzet: ‘ik bepaal zelf mijn eigen condities, praat het allemaal omver, of uit elkaar, hun holle normaliteit’. Met zijn retoriek lijkt hij noch zijn ex noch zichzelf te overtuigen. Zijn spreken legt vooral de schrijnende asymmetrie bloot tussen zijn kunststopvatting en de context waartegen hij die inzet: ‘een tekst als een zichzelf verterend bewustzijn’ blijft een hopeloze abstractie in het licht van de ‘onzichtbare, regulerende normaliteit’ van de samenleving. Een ‘ander elan’ dat zijn woorden kracht zou bijzetten vindt hij niet. De confrontatie tussen dialoog en vertellerstekst in dit hoofdstuk suggereert echter dat de focus van het gesprek niet op de inhoud maar op het contact ligt. Liever dan te overtuigen lijkt de verteller te willen voelen, liever dan een gedachtewisseling wil hij een aanraking. ‘Het is anders als een ander je aanraakt’, denkt hij tussen twee replieken door.

Wat de verteller in 'De feiten' omver praat is dan ook vooral zijn eigen gepraat – in dat opzicht is de tekst inderdaad 'een zichzelf verterend bewustzijn'. In het voorlaatste hoofdstuk, 'De wolken', is de verteller opnieuw alleen op pad in de stad, maar de ander is in deze fase structureel geïntegreerd in zijn wereld. Het solipsisme van de puber is wel degelijk opgelost in de confrontatie met de (ex-)vriendin: 'kijk naar mij, zie een mens staan en geen paar in mijn ogen gereflecteerde eigen ogen'. De innerlijke monoloog tijdens de wandeling in Antwerpen is het verslag van een crisis 'in onze ziel', maar het is een regeneratieve crisis, een crisis die de mogelijkheid van het contact met de ander herstelt. In het bewustzijn is plaats geruimd 'voor die complexe, niet parafraseerbare wilkeur van de allerbanaalste werkelijkheid' – de banaliteit die zoveel meer met de werkelijkheid te maken heeft dan het pompeuze geklets van de would-be kunstenaar die Koen als overjaarse puber was.

Opeenvolgende alinea's in dit hoofdstuk beginnen met de woorden 'De wolken', waarna het hoofdstuk eindigt met de sensatie van het zonlicht dat door het wolkendek breekt en een grens van licht trekt op de Schelde. Het wateroppervlak wordt verdeeld in een duistere strook en een zone van 'flikkering' die de sensitiviteit van de verteller reageert: 'ooit moeten de reflecties een zoekende realist op de rand van de absolute twijfel hebben gebracht'. Volgens een dialectische ontwikkeling komt Koen uiteindelijk weer bij zijn kinderlijke sensibiliteit uit. In de kindertijd van 'Petit mal' verbeelden de wolken immers de onvatbare 'eenheid van een wereld'. Tussen de wolken en de aarde ontstaat in de verbeelding van het kind een spiegeling waarin hier en daar, nu en ooit, waarin de werelden aan deze en gene kant van de grens, aan deze en gene kant van het bewustzijn elkaar ontmoeten. De epifanie van het kind is 'het gevoel dat er een nu en daar is, een aanzwellende wereld en een tijd waarin je je kan begeven'.

In 'De wolken' is Koen klaar voor een recapitulatie – 'Ik ben bijvoorbeeld ook de oudste van zes kinderen, geboren in 1982' – en voor een heroriëntatie op de grenzen van zijn

leefwereld, een nieuwe cartografie van zijn omgeving en zijn bestaan. Na de grenzeloze beleving van het kind en het strak begrensde kokerbrein van de puber, is de wereld van de volwassen verteller een ruimte waarin de grenzen als structurerend principe zijn geïntegreerd. Het nieuw gevonden evenwicht blijft wankel: 'Vandaag heeft geen enkele beslissing nog een echt fundament, maar ik voel mijn voeten.' Vergelijk deze gedachte echter met de ervaring van de voeten in 'De feiten': het 'koude arduin' van het portiek van een uitzendbureau dringt door tot zijn 'naakte voet' en doet zijn 'tenen krullen'. De grond onder de voeten ervaart Koen als bodemloosheid en als val, hij denkt 'als vanzelf: alles valt, Bas Jan Ader'.

Aan de oever van de Schelde, in 'De wolken', overwint Koen het verlangen om uit angst voor de val dan maar zelf te springen. Hij is daar op dat moment, in de woorden van de populaire psychologie, dicht bij zichzelf, bij zijn gevoel en bij zijn gemis. Dicht bij de banaliteit van de pornografische beelden in zijn hoofd, maar evengoed bij de epifanie, die aan het einde van de roman een nadrukkelijk affectieve invulling krijgt. De eenheid van de wereld is de eenheid waarin alles raakt aan alles: 'Op moleculair niveau bestaat er geen echte aanraking, is alles aanraking.'

In het slot- en tegelijk titelhoofdstuk 'Generator' zijn de grenzen geïnternaliseerd tot uitkijkpunten, perspectieven op de wereld voorbij de grens. In de 'behorizonte wereld' van de protagonist genereert elke horizon 'vergezichten' en het verlangen naar een wereld voorbij de horizon. Nog steeds is de verteller bij wijlen 'een narcist in een spiegelpaleis', voor wie het bewustzijn de ervaring onmogelijk maakt. Typerend voor dat narcisme is een gedachte als deze: 'de gedachte aan geluk creëert afstand tot geluk, en die afstand maakt geluk onmogelijk'. Maar zijn vergezichten schetsen een ruimte voorbij het narcisme, een ruimte waarin de veilige afstand van het overzicht wordt verruild voor deelname en verbondenheid, en waarin de gedachte de ervaring niet doodmaakt maar verruimt. 'Kunnen we het niet gewoon even over alles hebben?'

Het talent van beide auteurs is onmiskenbaar en het literaire belang van beide debuten lijkt me zonneklaar. Toch hebben *Het smelt* en *Generator* hele verschillende verdiensten. Spit vindt een meesterlijke succesformule en weet die literair op te waarderen met stilistische finesse en precisie. (Ach, Tesje, het meest ontroerende personage dat ik in tijden op papier zag verschijnen ...) Het is echter vooral die succesformule die het boek in mijn ogen vernieuwend maakt, veel meer dan de – al bij al conventionele – inhoud. Sels construeert een geheel eigentijds bewustzijn, zij het van een klein segment van de bevolking: de hoogopgeleide jongeman in de creatieve sector – zijn eigen bewustzijn, welbeschouwd. Hij registreert de ontwikkelingen in die sensibiliteit echter zo nauwkeurig, zo genadeloos en vaak gênant openhartig, dat het resultaat van de analyse een inzicht in de tijdgeest biedt dat ik niet anders dan wezenlijk kan noemen.

Bibliografie

Lize Spit, *Het smelt*. Das Mag Uitgeverij, 2016.
Koen Sels, *Generator*. het balanseer, Aalst, 2015.