



Pinokkio blijft pop. Over *De hemelse kamer* van Huub Beurskens

Lars Bernaerts

In het laatste deel van *De hemelse kamer*, de nieuwe roman van Huub Beurskens, zit het hoofdpersonage er als een slappe pop bij: hij beweegt nauwelijks, reageert niet op zijn omgeving, gesprekken dringen niet tot hem door. Zo te zien is Lino Nomellini op dat moment voorgoed verdoofd door de gebeurtenissen die voorafgegaan zijn. Nochtans begint de roman met een actieve, euforische Lino en een ontmoeting die veel voorspoed belooft. Wanneer hij als tiener met zijn klas een bezoek brengt aan de Amsterdamse dierentuin, komt hij in het reptielenhuis Inés Conde Torres tegen. De oudere Lino, die het verhaal vertelt, laat er geen twijfel over bestaan dat hun kennismaking, bij het terrarium van een rotshagedis, zijn leven verandert. Met de ‘uniseks’ rotshagedis, *darevskia unisexualis*, kondigt de vruchtbare versmelting van de twee seksen zich al aan. De twee worden razend verliefd en doen elkaar meteen beloftes voor de eeuwigheid. Maar onopgeloste oedipus- en elektracomplexen strooien roet in het eten, zo lijkt het. Zowel Lino’s moeder als Inés’ vader verzetten zich tegen de relatie. Uiteindelijk vertrekt het gezin van Inés onaangekondigd naar Spanje. Nomellini hoort niets meer van haar, maar blijft vanaf dat moment – de vroege jaren 1980 – op zoek naar zijn eerste geliefde.

Begin 2010, enkele maanden voordat Lino zijn verhaal begint te schrijven, brengt het toeval hem opnieuw in extase. Als professionele hobospeler heeft hij ondertussen zijn intrek genomen in een

appartement in Parijs. Op een dag ziet hij op het internet een fotomodel dat sprekend op de jonge Inés lijkt. Hij staat perplex: ‘de betoverende, begoochelende mannequin was mijn lang geleden verloren geliefde, dat, dit, die daar was mijn Inés! Het duplicaat van hoe ik haar altijd voor me had gezien, exact zoals ze zou zijn geworden ...’ (106) Voordat het toeval ontmaskerd wordt als een fictie, wordt de spanning die het veroorzaakt verder opgedreven: op de Pont Mirabeau ziet Lino het model. Haar naam is Yasmín. Zoals Lino’s gedrag en de stijl van de ik-verteller op dat punt suggereren, raakt hij zo mogelijk nog meer in de wolken dan bij de eerste ontmoeting met Inés. Ook al is het model ‘onwerkelijker [...] dan de digitale verschijningen’ (146) die hij eerder had gezien, het derivaat overweldigt hem meer dan de oorspronkelijke ervaring. “O, help”, roept hij uit, “Jezus, Mohammed, Jupiter, Samael, wat of wie dan ook! Wat overkwam me?” (118)

De ‘hemelse kamer’ uit de titel is even later de setting voor de eerste nacht met Yasmín. Bij de ontmoeting tussen Lino en Inés werd de hemelse kamer al aangekondigd door de terugkerende verwijzing naar *Il cielo in una stanza*, een Italiaans popliedje uit 1960. Maar de komst van Yasmín, de ‘imitatie’ van Inés, haalt de hemelse kamer uit de soundtrack de verhaalwereld binnen. Later ontdekt Lino dat hij het hemelse avontuur met Yasmín niet geheel toevallig beleeft. Yasmín biecht op dat ze de dochter van Inés is en legt aan

Lino uit dat Inés zijn halfzus is. Bijgevolg moet hij zijn levensverhaal herzien en ook de lezer moet op zijn schreden terugkeren. De verliefde hobospeler realiseert zich dat het verleden en de werkelijkheid zich altijd voordoen als een verhaal. De vorm van dat verhaal bepaalt de inhoud en zo zorgen de onthullingen van Yasmín ervoor dat Lino ‘gedwongen [wordt] mijn eigen levensgeschiedenis te herdenken, haar opnieuw te moeten ordenen of zelfs herscheppen. Allerlei gebeurtenissen verschoven van plaats en betekenis, naar gelang het verspringen van de invalshoeken waaronder ik ze beschouwde’. (216)

Altijd verhalen die nesten beginnen

Voor de lezer komt er aan het proces van ‘herdenken’ en ‘herscheppen’ geen einde. Spanning en verrassing brengt de roman namelijk niet alleen voort door de opbouw van het verhaal, maar ook door de gelaagde vertelstructuur. Na 276 bladzijden wordt Lino de vertelling uit handen genomen en neemt rechercheur Hein Dormeel haar over. Dan blijkt dat we tot dan toe een verslag hebben gelezen dat aan Dormeel gericht was, een man die de activiteiten van een terreurorganisatie onderzoekt. Dat is meteen een aanslag op de lezer die zich comfortabel dacht te herkennen in de vele aansprekingen van Lino, bijvoorbeeld wanneer hij zegt: ‘U hebt wellicht de neiging om deze laatste, poëtische woorden dubbelzinnig, dus erotisch op te vatten.’ (39) Of: ‘Denkt u zich mijn ontsteltenis er maar alvast bij in.’ (248) De reële lezer die zich aangesproken voelde, wordt geconfronteerd met het verraderlijke karakter van elke identificatie, want de aangesprokene blijkt Dormeel te zijn.

Ondertussen hebben Lino en Inés elkaar teruggevonden, maar zoals gezegd is hij nu niet meer dan een schim van zichzelf. Hij heeft zich niet meer in de hand, noch is hij meester van zijn eigen verhaal. Dormeel bedient de stokjes en touwtjes van de ‘zoetelijke manskrote marionet’. (299) Bovendien heeft de

rechercheur het materiaal van Lino naar eigen vermogen en goeddunken bewerkt tot het verhaal dat voorafging, zo vernemen we nu. Bij de reconstructie van Lino’s verhaal ordent hij de fragmenten en past hij zelfs de stijl en verwoording aan. Als hij vervolgens toegeeft dat hij ‘veel en veel meer lacunes in Nomellini’s levensbericht [heeft] opgevuld dan ik wilde doen voorkomen’ (293), is het volkomen duidelijk dat de lezer de hele roman in een ander licht moet zien. Wat Lino in het verhaal overkwam, overkomt de lezer dus door de valluiken in de vertelling. Opnieuw verschuiven de gebeurtenissen van plaats en betekenis.

Terwijl Lino aanvankelijk de betekenisvolle samenloop van omstandigheden voorstelt als een ‘toeval’ bewerkstelligd door een ‘dobbelgod’, blijkt de werkelijkheid uiteindelijk altijd het product van een verhaal. Of beter gezegd: de enige manier waarop de werkelijkheid kenbaar is, is in de geordende vorm die wij verhaal of representatie noemen. En die verhalen muteren aldoor. Alle vertellers van *De hemelse kamer* zijn daarom noodzakelijk onbetrouwbaar, want ze geven niet de enige correcte weergave van de feiten. Zo moeten we ook de tweede zin van de roman begrijpen, die in verschillende versies terugkeert: ‘Aan elk verhaal gaan altijd weer verhalen vooraf.’ (5) De verhalen komen zowel in de binnenwereld van de fictie (Lino’s verhaal, Dormeels verhaal, enzovoort) als uit de buitenwereld (interteksten) aangevlogen en leggen hun eieren in het nest van de tekst.

Beurskens presenteert de verstrengeling van waarheid en fictie niet op een vrijblijvende manier. Hij laat zien dat ze dwingend is, maar relativeert ze ook. Niet alleen de verhaalopbouw en de vertelstructuur maar ook de stijl vertoont die schijnbaar ongerijmde combinatie. Enerzijds zijn de woordkeuze, de syntaxis en de metaforiek zeer precies afgesteld. Elk woord is op zijn plaats; elke zinsconstructie stemt overeen met de eigenheid van de verteller; metaforen zijn zo concreet als

het verhaal zelf. Ik geef als voorbeeld de popmetafoor waarmee Lino zijn verrukking suggereert wanneer Yasmín haar interesse te kennen geeft:

‘Hoe kan dat nou?’ vroeg een patchworkharlekijn die eerst in de lucht was gegooid om nu te vallen met in zijn met houtwol gevulde ballen de tintelend lichte sensatie van hoogtevrees en in zijn strokop de wetenschap weer zacht en veilig te zullen worden opgevangen. (138)

Dat de metafoor zo’n concrete invulling krijgt, maakt dat die onmogelijk geparafraseerd kan worden. Beurskens gebruikt geen grove kwast (zoals het woord ‘verrukking’), maar schildert met het fijnste penseel. De metafoor is de enige juiste verwoording.

Anderzijds is de toon hyperbolisch en daarbij ironisch, waardoor het pathos van Lino gerelativeerd wordt. De ironie ontstaat door contrasten tussen het verhevende en het alledaagse of door het spel met literaire clichés. Een personage opgesloten in een hok met zijn schrijfpodracht zou bijvoorbeeld een literaire aanleiding kunnen zijn voor filosofische reflectie, maar Lino’s jeremiade klinkt anders: ‘Ik weet niet eens waar ik hier ben! Ja, hier is hier, en strikt existentialistisch genomen ben ik zelf het oord waar ik me bevind. Maar wat heb ik praktisch aan dat inzicht?’ (260)

Pinokkio als intertekst

De hemelse kamer is een spiegelpaleis vol reflecterende figuren, motieven en interteksten. De hybriditeit van Lino’s afkomst (Italiaans-Nederlands) heeft bijvoorbeeld een equivalent in de afkomst van Inés (Spaans-Nederlands). Dezelfde hybriditeit speelt een rol in de verschijning van de mulattin en in het programma van de terreurorganisatie. Een andere vorm van vloeiende hybriditeit is de soundtrack van Nomellini’s leven, waarin zowel popdeuntjes als klassieke muziek voorkomen. In de loop van de roman keren dezelfde muzikale motieven terug: enerzijds de (Italiaanse) liedjes uit de jaren zestig die

Lino aan zijn jeugd en zijn vader herinneren, anderzijds de muziek van Richard Strauss, in het bijzonder de *Vier Letzte Lieder* (1948). Zulke vloeiende overgangen tussen uiteenlopende componenten komen in tal van gedaantes voor. Op die manier wordt een bepaalde vorm van zuiverheid voorgesteld als een voorbijgestreefde en onrealistische waarde: mens en wereld bestaan van nature uit zogenaamd onnatuurlijke combinaties.

Door het hele verhaal zijn impliciete en expliciete referenties aan literaire teksten geweven, waardoor de verhaalwereld meer en meer een wereld van teksten lijkt. De roman bevat reminiscenties aan Edgar Allan Poe en Vladimir Nabokov, alsook motieven uit ander werk van Beurskens. Een tekenend detail zoals het moedervlekje op de neus van Inés (11) wordt nog treffender voor wie zich het moedervlekje op Corinna’s neus in *O mores!* (2000) herinnert. Neuzen verschijnen in Beurskens’ oeuvre overigens zelden zonder meer, denken we maar aan het groteske verhaal over Naza, een man met een gigantische neus. ‘Ook de taal van een neus’, verneemt de lezer daarin, ‘maakt oneindig veel combinaties van symbolen mogelijk en kan allerlei mogelijke neuswerelden scheppen.’ (*Slapende hazen*, 154) In *De hemelse kamer* ontstaat zo’n mogelijke wereld van de neus. Het reukorgaan is er namelijk verbonden met *De avonturen van Pinokkio*, een belangrijke intertekst. Lino leert de verhalen kennen via zijn vader, Rico, die hem elke avond in het Italiaans een hoofdstuk voorleest. Terwijl Rico oppervlakkig gezien een zwakke vaderfiguur is, is het duidelijk dat hij via deze verhalen (en via de muziek) het venster timmert waar Lino de wereld door waarneemt.

Het loont de moeite om na te gaan welke rol *De avonturen van Pinokkio* spelen in *De hemelse kamer* en om even te herinneren aan poëticaal verwant proza waarin Pinokkio opduikt, met name Kees ’t Harts *De neus van Pinokkio* (1990) en Charlotte Mutsaers’ ‘Brief aan mijn broeder Pinokkio’ (in: *Zeepijn*, 1999). Het hoeft niet te

verbazen dat de houten pop ten tonele gevoerd wordt wanneer de relatie tussen fictie en realiteit aan de orde is. De pop die een jongen wordt, is een aantrekkelijk beeld voor de verbeelding die werkelijkheid wordt. Maar in die twee teksten, en in *De hemelse kamer*, is zijn rol daar niet toe beperkt. Vooral Beurskens' roman kan als een structurele allusie of een travestie van Collodi's verhaal worden gelezen, om de termen van Paul Claes te gebruiken. De structurele rol van de brontekst (*Pinokkio*) veronderstelt echter niet dat personages van de eindtekst dezelfde ontwikkeling volgen. Beurskens' hoofdpersoon staat voor de fictie die nadrukkelijk fictie blijft: niet alleen is de Lino van het romaneinde een slappe pop, hij blijkt ook vanaf het begin gemanipuleerd te worden door een onzichtbare poppenspeler. Zo is deze Pinokkio aan het begin niet minder pop dan aan het einde. Hij blijft een speelbal van toeval en fictie.

Net zoals Lino voelt de ik-figuur van Kees 't Harts roman zich verwant met Pinokkio. De belevenissen van verhaalpersonages zijn een ijkpunt voor zijn ervaringswereld. Hij verbindt zijn bovarems met zijn neiging als kind om zich overmatig met personages te identificeren: 'Wanneer mijn moeder me vroeger voorlas, probeerde ik uit haar stem af te leiden bij welke verhaalfiguur ik geacht werd me in te leven. [...] Sprak ze iets harder bij het noemen van de naam van Pinokkio, of verbeelde ik me dit alleen?' (*De neus van Pinokkio*, 27). Wanneer hij als student inwoont bij zijn oom en tante, valt op een dag de naam van Althusser en ruilt hij zijn Pinokkio-complex geleidelijk aan in voor een Althusser-complex. Anders dan Lino blijft de ik-figuur hier geen pop. Hij schuift aarzelend op naar een ander stadium: 'Pinokkio was een houten pop, die later mens werd. Althusser was een schrijver, die later in een gesticht belandde [...]. Van pop naar mens, dat was de Pinokkio-route, van mens naar gesticht, dat was de Althusser-route. En daartussen slingerde ik rond.'

(*De neus van Pinokkio*, 107) In die parodie van een volwassenwording ziet de student zichzelf en de wereld echter nog geregeld door de bril van Collodi's verhalen. In zijn gedachten transformeren personen in personages uit *Pinokkio* en situaties in scènes die hij kent uit het boek. Mutsaers' 'Brief aan mijn broeder Pinokkio' is dan weer geschreven door iemand die zich als de Fee, een ander personage uit *Pinokkio*, voordoet en die tegelijk met de auteur verbonden is: haar naam, Rosa Mettelstrauch, is een anagram van de auteur en haar biografische achtergrond stemt overeen met die van Mutsaers. Hier wordt de Pinokkio-wereld dus verenigd met de Mutsaers-wereld.

Ook de vertellers van *De hemelse kamer* maken een wereld waarin echo's van *Pinokkio* weerklinken. Ze geven Rico vorm als een Geppetto, een goedge Italiaan die de dupe is van de gebeurtenissen. De koppeling is expliciet wanneer Lino zich een 'levensgrote blikken en mechanische Geppettofiguur met Rico's gezicht' (210) voorstelt. De geliefden, Inés en Yasmín, zijn onmiskenbaar familie van de Fee (*Fata*), die in verschillende gedaanten verschijnt aan de pop. Na het onaangekondigde vertrek voelt Lino zich naar eigen zeggen zo ellendig als Pinokkio aan de grafsteen van Fee (64). Wanneer Lino Yasmín voor het eerst ziet, overweegt hij dan ook te reageren zoals de pop op de Fee: "U bent ..." stotterde Pinokkio, "u bent ... u bent ... u lijkt op ... [...] O mijn Feetje! O mijn Feetje! Zeg me dat jij het bent!" (121) In Collodi's verhaal spreekt Pinokkio deze woorden uit ('O Fatina mia! ... O Fatina mia! ... ditemi che siete voi, proprio voi!'), op het moment dat hij in een jonge vrouw de Fee herkent. Aangezien hij aannam dat ze omgekomen was uit verdriet om zijn kwajongensstreken, is de vreugde groot. Lino's gestotter en de herkenning zijn vergelijkbaar. Zoals de Fee in een metamorfose terugkeert, zo materialiseert het beeld van Inés in de figuur van Yasmín.

De moeder van Lino, Stella Arens, is de derde figuur die met de Fee geassocieerd

wordt. In *Pinokkio* is de Fee namelijk eerst een zus, dan een moeder. De naam van Lino's moeder herinnert aan de ster (*stella* in het Italiaans) die aangeroepen wordt in een liedje uit Disney's *Pinokkio*. Lino verwijst naar 'When you wish upon a star', wanneer hij het vooruitzicht krijgt Inés terug te zien (261). De tekst van het Disney-lied drukt de sentimentele laag van *De geheime kamer* uit. 'Fate is kind / She brings to those who love / The sweet fulfillment of / Their secret longing', luidt een van de strofen. Zowel het Italiaanse 'Fata' als het Nederlandse 'Fee' zijn etymologisch verbonden met 'Fate', het lot, dat in Lino's beleving cruciaal is: dobbelgoden en schikgodinnen bepalen de uitzonderlijke loop van de gebeurtenissen. Het lot brengt hem keer op keer – van Stella naar Inés, vervolgens naar Yasmín en terug naar Inés – de vervulling van een geheim verlangen, of toch bijna.

Poppen van papier

Zowel in *De neus van Pinokkio* als in Beurskens' roman is Pinokkio's reukorgaan een onderdeel van de metafictie. Vertelt Pinokkio een leugen, dan groeit zijn neus, dat is bekend. In eerste instantie is de neus dan ook een metafoor voor het liegen. Leugens brengt Lino meteen in verband met 'een drie meter lange neus van het hardste cipressenhout' (67) of een 'affreus lange neus' (248). Maar die metafoor breidt zich uit tot literatuur als de kunst van het liegen. De neusgroei van de pop herinnert aan de literaire leugen, zoals de gezwollenheid van Lino's stijl de fictie signaleert. Bovendien roept het zwellende orgaan bij de vertellers van *De neus* en *De hemelse kamer*, door de analogie, seksuele connotaties op. Zo fantaseert de verteller van *De neus* over een obscene onderonsje tussen de Fee en Geppetto, met Pinokkio als luistervink: 'En terwijl hij zat te luisteren, of liever zat te proberen niet te luisteren, kreeg hij me daar toch een lange neus. Niet normaal meer! En dat terwijl hij niks zei! Laat staan loog!' (101) Op de cover van de roman zien we Pinokkio met lange neus

en erectie. In *De hemelse kamer* vreest Lino voor 'de ongeremde pinokkiogroei van het foute orgaan' (123) bij de kennismaking met Yasmín. Eros en de leugen worden op die manier rechtstreeks met elkaar verbonden en dat typeert ook Beurskens' roman, die thematisch kunst (muziek) en literatuur verbindt met noodlottige liefde. De muziek is in die constellatie Lino's 'ultieme houvast gebleken. Het spelen voor Inés, altijd en eeuwig voor Inés'. (61)

Ook het hout waaruit Pinokkio bestaat, verwijst naar zijn bestaan als een fictief wezen. Zoals de pop bestaan de ik-personages van Beurskens, 't Hart en Mutsaers nadrukkelijk uit hout. Ze zijn papieren personages – al kan Lino er door zijn naam van worden verdacht niet van naaldhout (*pino*) te zijn gemaakt zoals Pinokkio maar van linnen (*lino*) zoals een lappenpop. Na een geciteerde wijsheid uit *Pinokkio* vraagt de hobospeler zich expliciet af uit welk materiaal hij bestaat: "helaas is er in het leven van een mario-net altijd een *maar* dat alles bederft". Maar was ik van hout?" (193) Lino's dubbelzinnige vraag kan alleen maar een dubbelzinnig antwoord krijgen: als papieren personage is hij van hout, maar als tot pop verworpen mens blijkt hij van een slapper materiaal. Voor Rosa Mettelstrauch is het hout het centrale punt van verwantschap. Mutsaers' papieren alter ego benadrukt graag dat ze uit hetzelfde hout gesneden is als haar broertje en ze heeft – zoals alle vertellers van *Zeepijn* – een bijzondere voorliefde voor dennenhout. Pinokkio's wens is voor haar dan ook onbegrijpelijk: 'Waarom wou je tenslotte een jongen van vlees en bloed worden, terwijl je toch van dennenhout afkomstig was? Waarom beging je die vergissing?' (*Zeepijn*, 27)

Van pop naar jongen en terug naar pop, van neus naar geslacht, van hout naar linnen – het mag duidelijk zijn dat Pinokkio metamorfoses ondergaat in de hedendaagse literatuur. Tegelijk wordt hij telkens met heimwee en achting geëvoceerd. *Pinokkio* is kortom een van de herkenbare verhalen die in nieuwe

contexten een andere vorm aannemen. Even vloeit het verhaal met vele andere verhalen samen in de poel van de roman. Bij die samenvloeiing zijn de verhalen even onscheidbaar als fictie en werkelijkheid: we weten niet of Lino zijn leven of alleen zijn vertelling naar Pinokkio modelleert, of dat het misschien Hein Dormeel was die na lectuur van Collodi Lino's verhaal herschreef. Of dat het misschien de literatuurbeschouwer is die Pinokkio projecteert in *De geheime kamer*, een invalshoek kiest en zo de elementen van plaats en betekenis doet verschuiven. Dormeel zegt het al: 'Verwikkelingen, dacht ik, verwikkelingen. Nooit houdt het op. Het een grijpt in het ander, het ene verhaal trekt het andere met zich mee voordat je er erg in hebt, alsof het ene het andere al in zich had voordat het zelf goed en wel begon.' (306)

Bibliografie

Huub Beurskens, *De hemelse kamer*. Wereldbibliotheek, Amsterdam, 2012.

Huub Beurskens, *Slapende hazen*. Meulenhoff, Amsterdam, 1985.

Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*. Rizzoli, Milano, 2002 [1883].

Kees 't Hart, *De neus van Pinokkio*. Querido, Amsterdam, 1990.

Charlotte Mutsaers, *Zeepijn*. Meulenhoff, Amsterdam, 1999.