

‘Je bent familie of je bent maar weinig’. *Gebrek is een groot woord* van Nina Polak

Sven Vitse

‘Maar er is geen tijd voor uitvoerig naturalisme’, vermaant Skip zichzelf wanneer ze haar eerste indrukken in het huis van de familie Zeno beschrijft. Na enkele jaren zeilen keert Nynke Nauta – roepnaam Skip – terug naar Amsterdam, waar ze haar jeugd afwisselend bij haar depressieve moeder in een achterstandswijk en bij de blakende Zeno’s in de binnenstad doorbracht. Beide locaties zouden het decor van een hedendaags naturalisme kunnen zijn. De combinatie ervan belooft een panoramisch realisme waarin de sociale klassen in relatie tot elkaar getoond worden. In de hedendaagse Nederlandstalige literatuur, waarin de arbeidersklasse überhaupt weinig zichtbaar is, zou zoiets al snel een witte raaf zijn. Sociale mobiliteit en klassencontact lijken buiten de multiculturele *coming-of-age* roman – denk aan *Het gym* (2010) van Karin Amatmoekrim – nauwelijks voorstelbaar.

Skips gespleten perspectief signaleert dat *Gebrek is een groot woord* vooralsnog niet de weg wijst naar onbevreesd klassenoverstijgend realisme. Wie durft immers vandaag nog in de naam van een ander spreken? Het portret dat Hanna Bervoets in *Lieve Céline* (2011) schetst van een kansarm gezin in Amsterdam-Noord, goede bedoelingen ten spijt, suggereert dat dit een glibberig pad is. Nina Polak bewandelt het in haar tweede roman hooguit halfhartig. Doordat haar verteller als personage uit de arbeidersklasse is gevallen, kan Polak met dit boek een klein beetje uit de middenklasse vallen. Een ideologisch dubieuze strategie, die in dit geval slim, venijnig en ontroerend proza oplevert. Polak slaagt erin splijtende maatschappelijke kwesties, zoals het koloniale verleden en het narcisme van de witte middenklasse, volmaakt te integreren in het persoonlijke, affectieve leven van een complex personage dat piekert over thuis, moeders en zwangerschap.

Dat andere decor

Al in de prachtige openingspagina’s wordt duidelijk waar het Nina Polak in haar tweede roman om te doen is: thuis – en hoe dat thuisgevoel gerelateerd is aan locatie, aan natie en aan klasse. Eén blik op de familie Zeno in Cannes volstaat om Skips ingeslapen thuisgevoel wakker te kussen. ‘En meer, alsof er een muntje in een machine valt, die diepe, vochtige achtertuin in Oud-Amsterdam, het tweede decor van mijn jeugd’. ‘Huize Zeno’, met uitzicht op het Vondelpark, opent zich in Skips herinnering in de eerste plaats als een reservoir aan geuren en dan met name de geuren van gastvrouw Mascha’s lichaam, ‘haar shampoo, haar handcrème (...) haar spijkerbroek’.

In tweede instantie pas komt ‘dat andere decor in beeld’, de hoogbouw in het minder bevoorrechte stadsdeel Osdorp, ‘de vieze straten, waar de belwinkels zijn’ en waar de moeders meer door ziekte en verdriet dan door aroma gedefinieerd worden. Daar groeide Skip op met haar moeder: ‘Daar, hoger, nog iets hoger, nog ietsje, het balkon van onze flat, mijn moeder en ik’. Het is een plek en een tijd die Skip ook in haar verbeelding en herinnering het liefst zo snel mogelijk ontvlucht. ‘De hele

topografie van een voorbij leven is hier, verdomme, twee slordige cirkels op de kaart van Amsterdam'. De geuren van haar eerste decor, de flat in Osdorp met uitzicht op de Sloterplas, komen pas tot leven op een markt in Cannes, waar de Madeleine van dienst een pannenkoek met 'druipende nepchocolade' is: 'het zoet transporteert me ongewild naar ons keukentje in Osdorp'.

Skips zeilende leven drijft op de ontkenning van het thuisverlangen, de verdringing van '[d]e vraag: waar is thuis?' Mensen zoals Skip 'verlangen niet naar huis want dat levert ons niets dan tranen op. We zwerven verder'. Tegelijk voelt ze aan dat de cultus van het thuisloze wringt met de gedwongen diaspora van 'de Joden' en 'de halve bevolking van het Midden-Oosten'. Precies die neiging om het thuisloze in de vorm van kosmopolitisme te verheerlijken bindt Skip aan de klasse van haar tweede familie, de hoogopgeleide middenklasse die in het welvarende stadscentrum een comfortabele en onbetwistbare verankering heeft gevonden. 'Waarom zou je wegtrekken bij dat park? Waarom zou je, waarom zou *iemand* zo'n centrum van mogelijkheden eigenlijk verlaten', vraagt Skip zich retorisch af. Enkel vanuit een positie van totale zekerheid kun je genoeglijk fantaseren over een ontworteld bestaan. Even slim als geestig vermoedt Skip onder vader Zeno's schijnbare openheid 'de onverzettelijkheid (...) van iemand die nooit is verzet'.

Niettemin lijkt er de stedelijke middenklasse veel aan gelegen dat thuisgevoel uit Nederlands-nationalistisch vaarwater te houden. De familie Zeno pronkt met haar 'half-Italiaans[e]' wortels – vader Nico '[stamt] uit een van de belangrijkste Italiaanse textielfamilies' – die haar met een been buiten de Nederlandse cultuur plaatsen. Rijkelijk dineren fungeert als demonstratie van niet-Nederlandsheid: 'want we zijn allemaal familia en we zijn toch geen Nederlanders, Madonna, nee! Overdaad troef'. Zelfs de negentiende-eeuwse bouwheer van hun villa aan het park ontwierp zijn barokke burgerpaleizen als negatie van lokale identiteit: 'Calvinisme, my ass!'

De zoon des huizes, Juda, een toonbeeld van burgerlijke zelfnegatie, neemt Skip uit eten in een alternatieve tent met een 'geconstrueerde DDR-sfeer' en lokaal geproduceerde doch volgens internationaal recept bereide producten. 'Wat je hier eet is lokaal, internationaal, maar de producten hebben niet duizenden kilometers in een vliegtuig gezeten.' De perfecte verzoening tussen twee tegenstrijdige verlangens, dat om jezelf te ontkennen en dat om het daaruit voortvloeiende schuldgevoel over exotisme en ecologische voetafdruk te sussen.

De positie van Skip tegenover en middenin dit riante middenklasse-onbehagen is dubbelzinnig. Volgens het verhaal is ze opgegroeid in Osdorp, tussen de schotelantennes en –binnenshuis – 'stickers van de SP en de Teenage Mutant Ninja Turtles'. Haar levensgevoel en beleving van de stad lijken echter veeleer de sporen van een grachtengordeljeugd te dragen. Kennelijk ging ze naar school in de binnenstad, waar 'mevrouw Kruis' de 'brugklassers' liet kennismaken met 'de welgestelde straten (...) de glorieuze bouwhistorie van de stad, ons Amsterdam'. Maar wanneer ze in het verhaalden een huwelijksfeest bijwoont niet zo ver van waar ze opgroeide, ervaart ze de buurt als 'een vreemd stuk stad'.

Het is een merkwaardige passage, waarin de beschrijving van dit plein met 'Arabisch uitzierende kinderen' en op elkaar gestapelde bewoners schijnbaar naadloos overgaat in een melancholische beschouwing over de verstikkende sfeer in de grachtengordel. 'De grachten die alles in cirkels dwingen, een middelpuntzoekende kracht creëren die iedereen naar elkaar toe trekt'. Waarna Skip zich identificeert met de 'walging' van Camus' protagonist in *La chute*, die Amsterdam '[e]n middenklassenhel onder zeeniveau' noemde. Symptomatisch is Skips opmerking in een tussenzin dat ze via haar hoogopgeleide ex-vriendje Borg met deze roman kennismaakte – een disclaimer die het artificiële karakter van Skips perspectief

verraadt. Dit is immers net zo *middle class* als dat van de andere personages. Skip is enkel voor de vorm *working class*: in de gedaante van Skip construeert Polak een buitenpositie om de middenklasse scherper in beeld te krijgen.

Onschuld

De vraag naar haar thuis ontvlucht Skip door te zeilen. Tezelfdertijd zijn zeilen en reizen verweven met de nationale identiteit en met de verbeelding van het Nederlandse verleden. Zo verbindt Skip bij haar aankomst in Amsterdam de Nederlandse cultuur spontaan met navigatie en cartografie. ‘Desoriëntatie wordt hier in de kiem gesmoord; de beste ontwerpers van bewegwijzering komen uit Nederland, net als de beste cartografen, al eeuwen. Een natie van kaartenmakers en navigators zijn we, geen land voor dwalers en zoekers.’ Zelf kan Skip zich enkel oriënteren op het water, terug in Amsterdam overvalt haar herhaaldelijk een gevoel van desoriëntatie. Wanneer ze haar weg zoekt in de stad met behulp van een gps-kaart op een telefoon, raakt ze van zichzelf en van de omgeving vervreemd. ‘Mijn thuisstad is me onbekend van boven gezien, als abstractie: ik ben gewend er middenin te staan, op straat. (...) Uitgezoomd ben ik gedesoriënteerd’.

Wanneer Skip aan het einde van de roman opnieuw Amsterdam verlaat om te gaan varen verbindt ze haar reisverlangen met haar nostalgische hechting aan geromantiseerde koloniale scheepsverhalen. In Enkhuizen, waar ze in een schip overnacht, kijkt ze uit over het water en wordt ze getroffen door nostalgie en thuisgevoel. Die laatste wil ze nadrukkelijk niet nativistisch invullen: een toerist kijkt ‘met eenzelfde nostalgische blik richting einder’ en ‘niets maakt dat dit land [Skip] meer toebehoort dan hem’. Haar aanwezigheid op deze plek is arbitrair en toch voelt Skip zich hier ‘een onverklaarbaar moment thuis’.

Het schip in Enkhuizen roept herinneringen op aan de haven van Hoorn en aan de beeldengroep van de scheepsjongens van Bontekoe op de stadsmuren van Hoorn. Met deze nationale reisverhalen is Skip zich gaan identificeren toen andere vormen van hechting onbereikbaar bleken: ‘alle vergane Hollandse glorie die ik me eigen heb gemaakt omdat ik me toch iets eigen moest maken’. Toen het monument door antikoloniale activisten werd beklad, beleefde ze deze daad als een ‘doodsbericht’, een moment van rouw om een verloren fantasie, zonder echter de politieke legitimiteit van de actie te betwisten.

Ik weet niet of het de door de activisten beoogde schaamte was, of irritatie omdat mijn geliefde symbolen nu besmeurd waren met een vermoeiende gewetenskwestie. Het was de combinatie waarschijnlijk – hetzelfde verdrietige verzet, de vernedering, waarmee een kind aanhoort dat Sinterklaas een leugen is. Een absurd doodsbericht dat uiteindelijk slechts geaccepteerd en erkend kan worden.

De koppeling van het nostalgische verlangen aan de kindertijd evoceert Gloria Wekkers paradigmatische analyse van het Nederlandse postkoloniale syndroom. In de gelijknamige studie karakteriseert Wekker de dominante Nederlandse houding ten opzichte van het eigen koloniale verleden en de postkoloniale multiculturele samenleving als ‘witte onschuld’. De onschuld van de schone ziel, van de morele voorhoede, van het slechts ironische racisme, en van het kleine – ‘a small nation, a small child’ – dat zich meer als kwetsbaar slachtoffer dan als dader ziet. *Gebrek is een groot woord* gaat op een heel zelfbewuste manier de dialoog aan met deze diagnose.

Dat bewustzijn wordt gereflecteerd in een ingebed verhaal, geschreven door het personage Borg, dat niet toevallig als titel ‘De onschuldige’ heeft. De enige functie

van dit verhaal lijkt om deze reflectie te bieden, aangezien het verder hooguit verdienste heeft als pastiche op stroef proza. De auteur van het verhaal is – wellicht ook niet toevallig – een stereotiepe academicus die ‘al acht jaar aan [een] proefschrift [werkt]’ en in het diepst van zijn gedachten literator is. Hij spuit grote woorden over zijn ‘toewijding (...) aan de waarheid’, over ‘Nederland als klassenmaatschappij’ en over ‘wat we “de creatieve klasse” noemen’. Bovenal draagt hij de rancune van de afgewezen minnaar mee, die de cultuurkritiek in zijn verhaal overschaduwet en ondergraaft.

De mannelijke protagonist in ‘De onschuldige’, een student geschiedenis genaamd Paul, heeft een relatie met een jonge vrouw (Cleo) die is ‘opgegroeid en nog steeds woonde in een Amsterdamse buitenwijk die hij alleen kende van de agressieve teksten van een Nederlandse hiphopgroep’. (Bedoeld worden, neem ik aan, de wijk Osdorp en de hiphopformatie Osdorp Posse.) Skip herkent Cleo dan ook meteen als Borgs poging om haar te portretteren. Het verhaal construeert de relatie tussen Paul en Cleo als een verhouding tussen leermeester en leerling, tussen historische kritiek en kinderlijke naïviteit – een initiatie in de metapositie van de progressieve intellectueel. Paul betoogt in een essay ‘dat de VOC het oermodel had geleverd voor de huidige multinational’, zoals oliemaatschappij Shell, terwijl hij Cleo ‘scheepsjournaals van VOC’ers’ voert en zich vervolgens ‘[stoort] aan de naïeve, ongeschoolde wijze waarop ze de verhalen tot zich nam’.

De vertelwijze suggereert dat Pauls indruk van Cleo terecht is, aangezien de volgende passage als Pauls visie maar evengoed als denigrerend vertellerscommentaar kan worden gelezen: ‘het kwam niet in haar op om een verbinding te zien tussen haar geromantiseer, haar exotisme en het brute kolonialisme (...) Ze bleef onbegrijpend tegenover de geschiedenis, onschuldig’. De attributie van de onschuldpositie is hier even beladen als ambigu. De inbedding van dit verhaal in de roman nodigt immers uit tot een kritische duiding van Pauls visie op Cleo, vanuit het perspectief van Skip. In een dergelijke tegenlezing ligt het *tu quoque* argument voor de hand: de academische positie van waaruit Cleo’s lectuur van scheepsverhalen als ‘(witte) onschuld’ getypeerd kan worden verschijnt dan als de ultieme onschuldpositie. Als verlichte ideologiekriticus maakt Paul zich immers aan deze onschuld niet schuldig, wat hem sterkt in zijn zelfbeeld van onschuld.

Behalve op witte onschuld reflecteert het ingebedde verhaal op de spanning tussen genderkritiek en postkoloniale kritiek. In haar verheerlijking van al wat ver en oosters is, gaat Cleo volgens Paul kritiekloos voorbij aan de genderverhoudingen in de islamitische cultuur. In haar contact met de Marokkaanse winkelier, meer bepaald, staat ze ‘onkritisch tegenover het feit dat de man zijn vrouw klaarblijkelijk als zijn eigendom beschouwde’. Dit is het punt waarop postkoloniale tolerantie en genderkritiek elkaar snijden, waarop sommige xenofoben plots feminist worden en sommige feministen xenofob. Jan-Willem Duyvendak spreekt in *Thuis* (2017) over seksueel of cultureel nationalisme wanneer ‘de omarming van progressieve waarden op het terrein van gender en seksualiteit’ ingezet wordt voor een xenofobe of nativistische politiek. Evengoed is dit het punt waarop wit tweede-golffeminisme schuurt met het intersectionele feminisme van de derde (en vierde) golf.

Eerder in de roman heeft Skip verteld over haar fijne relatie met een Turkse familie, die haar uitnodigt voor een bruiloft. In die omgeving ervaart ze de gemeenschap die ze in haar eigen leven mist: ‘een moment van goddelijke collectiviteit’. Ze is zich ervan bewust dat die ervaring deels berust op projectie: ‘Ik overdrijf het, in mijn versie maak ik ervan dat ik geen verschil meer voelde tussen mijn lijf en dat van de anderen’. Van het stereotyperende exotisme in haar blik op het ‘gemeenschapsgeweld’ en de ‘kleine dames met ruggen als pudding’ en ‘met zweet

vermengde snoepige parfums' geeft ze zich dan weer minder rekenschap. Heeft haar verheerlijking een zweem van oriëntalisme dan heeft Borgs schijnbaar compromisloze feminisme een zweem van paternalisme. 'Hij koketteert met politieke incorrechtheden over moslims zodat hij zich de avant-garde kan wanen'. Seksueel nationalist is Borg dan wel niet, zijn feminisme lijdt aan een fataal opportunisme.

Schouwburggevoel

Het zeilen verbindt de contestatie van het Nederlandse nationale zelfbeeld bovendien met Skips problematische hechting. In het schip in Enkhuizen voelt Skip zich geborgen: 'zo beschermd dat ik wanneer ik ga liggen (...) bijna onmiddellijk in slaap val'. Haar moeder Nellie kon haar dat beschermde gevoel niet bieden, aldus Skip, 'ze kende de fysieke neiging tot beschermen ook niet'. Zonder expliciet het verband te leggen noemt Skip dit affectieve gebrek in één adem met haar moeders participatie aan 'een abortusdemonstratie' in het begin van de jaren 1980. Eerder in de roman luidt het: 'zij is haar eigen buik de baas – geleerd in de jaren zestig'. Haar moeders feminisme associeert ze met een defensieve hardheid die zich met geborgenheid lastig laat rijmen.

Deze geborgenheid zocht Skip in Amsterdam bij Mascha, die ze herhaaldelijk in affectieve termen als een bron van zorg en nestwarmte beschrijft. Na een toneelvoorstelling '[zinkt Skip] in de poel van haar warmte' en wanneer Skip zich ergert aan Borg verlangt ze des te meer naar Mascha's moederlijke omhelzing. De maritieme metaforiek onderstreept de relatie tussen hechting en scheepvaart: '[ik] kokhals als een ordinaire zeemeeuw' en 'sluit me op in een toilet (...) tegen de klippen op hopen dat Mascha komt en me vasthoudt, me wiegt, voor me zingt'. Later vergelijkt Skip het medeleven van haar schipper Lood met de zorgen van 'Mascha, die niets had gezegd maar naast me was komen zitten en me zonder schroom in haar vleugels had gesloten, haar makkelijke dons'.

De geborgenheid onder Mascha's vleugels hangt op een complexe manier samen met haar werk als actrice. Ook Skips Friese oma Ankie speelde ooit toneel, maar waar Ankie – in Skips verbeelding – slechts 'de planken van het plaatselijk toneel' had om te ontsnappen aan haar dagelijkse realiteit, lijken toneel en leven bij Mascha in een gladde legering versmolten. Mascha voert in het verhaalheden een repertoirestuk van Tsjechov op, *De meeuw*, een opvoering waarin Skip haar 'tweede moeder' acht jaar eerder al zag schitteren. De ervaring in het theater – 'mijn schouwburggevoel' – kenschetst ze als een intens gevoel van verlangen en onbereikbaarheid: 'alsof me daar (...) in gecomprimeerde vorm het hele bestaan, de hele globe werd voorgehouden, als een vers, warm koekje, net buiten bereik'.

In een e-mail aan het einde van de roman expliciteert Borg het verband tussen theater en thuisgevoel: volgens hem 'verlangde iets in [Skip] naar de geborgenheid van het theater' en Borg vertaalt dit als het verlangen naar 'thuis, waar de dingen kloppen'. Het personage Borg fungeert in de roman wel vaker als spreekbuis van platte psychologie en als *mansplainer* van dienst die Skips ervaringen reduceert tot clichés. Destijds 'gebruikte [hij] het woord "hechting" als wapen in ruzies' en voelde ze 'de theorie in zijn aanraking'. Borgs blik en aanraking zijn bemiddeld door interpretatie en de spanning tussen Skip en Borg laat zich lezen als de conflictueuze relatie tussen het subject en zijn als stereotyperend ervaren (zelf)reflecties. In dat opzicht verschijnt Borg in deze roman slechts als belichaming van een vijandig zelfbewustzijn.

Als structurerend principe in de roman is reflectie ook verweven met het theatermotief. Het toneelspel lijkt in Skips beleving haar perceptie van het gezin Zeno te spiegelen: in de rol van de actrice Arkadina speelt Mascha min of meer

zichzelf en Arkadina's zoon, de experimenterende toneelauteur Trepljov, verbindt Skip met Juda, 'de zoon in real life'. Vervolgens wordt ook in Tsjechovs stuk een toneelstuk opgevoerd en kijkt Skip 'met bijna evenveel verwondering als de eerste keer, hoe het welgestelde gezelschap op het toneel zich opmaakt voor een eigen voorstelling'. In het stuk van Tsjechov bekijkt de decadent geworden bourgeoisie zichzelf in de spiegel van haar eigen jongste generatie – en lacht die laatste uit. Het publiek van het ingebedde toneelstuk verbeeldt een zelfvoldane maar voorbijgestreefde generatie die in de spiegel niets dan instemming ziet. Het roept de vraag op of Mascha en Nico de eenzellige, vaag idealistische online-activiteiten van hun zoon Juda als een blijk van maatschappelijk onbehagen serieus zullen nemen – en of die dat eigenlijk wel zouden verdienen.

Skip lijkt zich meer te spiegelen aan de oudere actrice op het toneel dan aan haar jongere tegenhanger, de actrice Nina, gespeeld door een kennis van Borg. Mascha 'ziet ernaast het bevend konijntje dat Nina speelt ontspannen uit, ervaren, haar eigen lijf dankbaar'. Ze belichaamt de kunst om schaamteloos en schuldeloos te genieten van zichzelf. Waar haar jonge collega's vervuld zijn van 'zelfhaat' en 'zelfkastijding' is zij verzadigd van zichzelf, 'zinnelijk, voluptueus, trots om vrouw te zijn'. Het nest dat Mascha biedt, is dat van het zelfvoldane ego, dat niet lijdt maar floreert onder de blik van de ander en zichzelf niet ondermijnend maar bewonderend bekijkt. Excessief zelfbewustzijn, aldus Mascha, verzandt in vernietigend narcisme: 'Je kijkt van buitenaf zó goed naar jezelf dat je blik zich fixeert en je alléén nog jezelf kunt zien. Die staar wordt vernietigend, je kunt niet meer spelen, want in je eentje valt er helemaal niets te spelen'.

In haar blik op Mascha verlangt Skip er niet alleen naar zich thuis te voelen in een familie maar ook in een lichaam, een gender, een generatie. In het 'schouwburggevoel' wordt dit gelaagde thuisverlangen gekoppeld aan (zelf)reflectie, alsof het 'koekje, net buiten bereik' het onverstoorde kijken naar je eigen thuis is: het thuisgevoel als het weldadige narcisme van volmaakte (zelf)reflectie – Mascha's narcisme, niet dat van Nina. Het schouwburggevoel is dan het onvervulde verlangen naar dit narcisme.

De beschrijving van het decor – 'een onbelemmerd uitzicht op het meer en de horizon' – suggereert dan weer een verband tussen de schouwburg en de nostalgische blik op de einder in Enkhuizen, waar Skip niet toevallig wordt 'opgeschrikt door een slagschip van een meeuw'. Het weldadige narcisme van de Nederlandse identiteit dat bruut werd doorbroken toen Zwarte Piet zijn onschuld verloor.

Gebrek is een groot woord is een roman waarvan je het cultuurkritische, analytische gehalte zomaar zou kunnen missen, omdat je gefascineerd zit te kijken naar de ene na de andere briljante formulering of meegezogen wordt door de steeds wisselende affectieve toon van de verteller. Polak grossiert in venijnige, liefdevolle observaties van haar ultiem-burgerlijke personages. Bijvoorbeeld over Juda: 'Ergens in dit krakende puberlijf zetelt nog de bolle, blanke, bevoorrechte baby die Juda ooit was'. Tegelijk klinkt de stem van de verteller vaak gekrenkt, zoals wanneer ze '[o]nvervalste, authentieke, natuurzuivere schaamte' voelt voor de minzame gastvrijheid van de Zeno's. Die boosheid slaat vlot om in het superieure sarcasme van een moordzuchtige fantasie over het 'kermende mormel' dat ze 'met beide handen bij het weke nekje [wil] grijpen'. Voor Skip – zoals voor meer personages in hedendaags proza – is ouderschap allerminst vanzelfsprekend.

Maar wanneer Skip uiteindelijk de pillen slikt om de vrucht af te drijven en 'een mildheid [voelt] jegens [haar] spiegelbeeld', wanneer ze terugdenkt aan de pillen die ze versneed om haar moeder uit haar lijden te verlossen – 'een laatste eerbetoon

aan de vrouw die met wisselend succes geprobeerd heeft haar moeder te zijn' – en aan de 'opluchting zo weids als de oceaan' die ze naderhand voelde, dan klinkt haar vertelstem oprecht, ontroerd en wanhopig tegelijk. Het samenspel van stilistische gave en cultuurkritisch inzicht dat Polak in haar tweede roman demonstreert, is in het recente Nederlandse proza zelden vertoond.

BIBLIOGRAFIE

Nina Polak, *Gebrek is een groot woord*. Prometheus, Amsterdam, 2018.