

E RGENS IN BELGIE, DE SCHAAMTE VOORBIJ

OVER DIMITRI VERHULST

Literatuur is schaamte overwonnen door stijl.

Gerrit Krol

Op de tafel voor me ligt een stapeltje boeken dat hooguit tien centimeter meet: zeven prozawerkjes en een dichtbundel. Het oudste boek dateert uit 1999, het jongste uit 2006. Van buitenaf bekeken lijkt het alsof het oeuvre van de Vlaamse auteur Dimitri Verhulst (Aalst, 1972) zich met dat van Nescio wil meten. Eén grote aanslag lijkt het op “de zieke gedachte dat een boek beter wordt naarmate het dikker is”, zoals hij ooit in een interview liet optekenen. Van de verhalenbundel *De kamer hiernaast*, waarmee hij in 1999 debuteerde, tot de recente novelle *Mevrouw Verona daalt de heuvel af* (2006), beslaan de vlot geschreven boeken van Verhulst nooit meer dan honderd tot tweehonderd pagina’s, en vaker het eerste dan het tweede. Bovendien bestaan ze geheel uit korte, snel leesbare hoofdstukken, zoals de snapshots van het leven in een asielen- centrum die *Problemski Hotel* (2003) toont, of de *Schetsen van België* die in *Dinsdagland* (2004) verzameld zijn, zodat de aparte episodes (die ook het ritme van het meer romaneske werk bepalen) samen een ode lijken te vormen op het adagium dat de jonge Verhulst erop nahield: “Het is een beter schrijver die het in minder pagina’s kan.”

Het gevolg is dat de kritiek zich wel eens heeft gestoord aan wat ze de kortademigheid van Verhulst noemde. Van binnenuit bekeken is hij er door zijn “less is more”-aanpak immers in korte tijd in geslaagd een eigen wereld te creëren, maar het “less” heeft er stellig ook toe bijgedragen dat de lezer soms onbevredigd bleef in zijn verlangen naar “more”. In tegenstelling tot wat sommigen graag beweren, is de wereld die Verhulst neerzet, immers niet de wereld van Boon of een van zijn (zelfverklaarde) nazaten. Die is wel nabijgelegen, maar eerder dan Boons “wereld-van-vandaag” die verdwenen is, toont Verhulst een wereld die vandaag nog verdwijnt, al was het maar uit

TOM VAN IMSCHOOT

werd geboren in 1978 in Wetteren. Studeerde Germaanse talen en literatuurwetenschap in Gent, Nijmegen en Leuven. Promoveerde in 2006 op een proefschrift over Louis Paul Boon en de literaire verbeelding. Is als onderzoeker verbonden aan de Jan van Eyck Academie in Maastricht en als gastdocent aan de Erasmushogeschool Brussel, departement RITS. Is redacteur van *rekto:verso*. Adres: Jakob Heremansstraat 46, B-9000 Gent

het burgerlijke beeld dat onze samenleving van zichzelf koestert. Onvergetelijk is bijvoorbeeld de volkse wereld vol schaamteloze fantasie en volgehouden zelfvernietiging die Verhulst als een literaire neef van de gebroeders Dardenne, maar met een dodelijke humor schetst in *De helaasheid der dingen* (2006): de wereld van zijn faliekante familieverleden. Opgedragen als het boek is aan zijn grootmoeder, “die zich de schaamte wou besparen en stierf terwijl ik de laatste bladzijden van het manuscript voltooiide”, bezegelt het de verdwijning van die treurige maar betreurde wereld. Wellicht ook wat Verhulsts oeuvre zelf betreft: door de hoge vlucht die zijn eigen stijl in *De helaasheid der dingen* neemt, komen immers nieuwe horizonten in zicht, voorbij zijn vertrouwde focus op “la Flandre profonde”. Het is alsof de schrijver “de schaamte” die hem zélf nog aan de wereld van zijn grootmoeder klonk als aan een aangeboren thema, uiteindelijk overwonnen heeft door stijl.

De eerste vrucht van die overwinning is het herfstmooie *Mevrouw Verona daalt de heuvel af*—een verhaal dat Pjeroo Roobjees *Vincent en Astrid van Gogh verdwijnen in een korenveld* (1977) naar de kroon steekt in de categorie “mooiste titel uit de Nederlandstalige literatuur”. De novelle, die zich in het fictieve Waalse dorpje Oucwègne afspeelt, is een stilistisch meesterwerkje. Diep doordrongen als het is van de melancholie en het mededogen waarmee Verhulst je in *De helaasheid der dingen* soms een snik ontlokt tijdens het luidop lachen, doet *Mevrouw Verona* je vaak ontroerd glimlachen om zoveel schoon verdriet. Het verhaal handelt over de onvergankelijkheid van de liefde die een oudere vrouw tot in het uur van haar dood beleeft, meer dan twintig jaar nadat haar geliefde echtgenoot zelfmoord heeft gepleegd. Haar stervensuur, of het moment

waarop de glimlach op haar lippen verstijft, leest echter ook als een waarschuwing aan het adres van de teder meelachende lezer. Want “niets gaat ten onder”, ook bij Verhulst niet. Nu hij “de schaamte voorbij” is en schaamteloos over burgerlijk geluk en waardig sterven schrijft, zoals Boon deed toen hij zijn reservaat betrok, is de autobiografische angel niet uit zijn hand verwijderd, integendeel. Met het sterven van Mevrouw Verona lijken er zich donkere wolken samen te pakken boven de kleine familiale wereld die in de onderlinge doorkijkjes van Verhulsts boeken verschijnt. De ontluisterende manier waarop hij in *De helaasheid der dingen* de relatie met zijn zoontje beschrijft, spreekt wat dat betreft alvast boekdelen. In afwachting van het moment waarop die ook letterlijk verschijnen, loont het erg de moeite om na te gaan welke weg Verhulst al heeft afgelegd.

JOURNALIST VAN HET ONGEBEURDE

8 november 2006. “Schrijver ontmoet broer voor het eerst op boekenbeurs”, meldt de website van *De Standaard*. Het kale bericht, dat vliegensvlug overgenomen blijkt uit *Gazet van Antwerpen*, schetst, enigszins voorspelbaar, hoe Dimitri Verhulst tijdens een signeersessie plotseling met “dag broer” werd aangesproken. Bij het opkijken beseft de auteur meteen oog in oog te staan met de halfbroer die hij nog nooit in leven-den lijve gezien had. Op slag verdween de halfbroer weer in de massa, zonder enig spoor na te laten. Dat zo’n bericht nieuwswaarde heeft, zegt natuurlijk iets over het niveau van onze (online-)nieuwsgaring. Maar het legt ook de populariteit bloot die Verhulst vandaag de dag in Vlaanderen en Nederland “geniet”, sinds *De helaasheid der dingen* Dan Brown van de eerste plaats in de boeken-toptien stootte en sinds *Mevrouw Verona daalt de heuvel af*, dat kort voor de jongste boekenbeurs verscheen, de verzamelde critici bekoorde.

Er zijn immers tijden geweest dat *De Standaard* er minder happig op was om over Verhulst te berichten. Toen *De kamer hiernaast* in 1999 verscheen, samen met enkele andere opmerkelijke debuten (o.a. *Marcel* van Erwin Mortier, *Het jaar van de man* van Yves Petry), liet Jeroen Overstijns er maar weinig van heel. Het boek leed aan een “overdosis dramatiek”, er was weinig samenhang tussen de diverse verhalen en het bevatte een overjaarse maatschappijkritiek. De stijl was weliswaar “vlot verteerbaar”, maar verder dan “een beetje leukdoenerij” ging het taalspel niet, vond Overstijns. Het weinige dat Verhulst te vertellen had bleef in “ironisch-larmoyante beschouwingen” steken, terwijl de strategie om zijn frustraties “karikaturaal” op te blazen zo doorzichtig was dat ze al snel ging “vervelen”.

Helemaal onterecht was die kritiek overigens niet, al gewaagde een recensent in *De Morgen* meteen van “een voortreffelijk debuut”. De verhalen die gebundeld zijn in *De kamer hiernaast*, en die deels al waren verschenen in tijdschriften als *De Brakke Hond*, *Deus ex Machina*, *NWT* en *Underground*, getuigen van een dramatiek die geregeld té

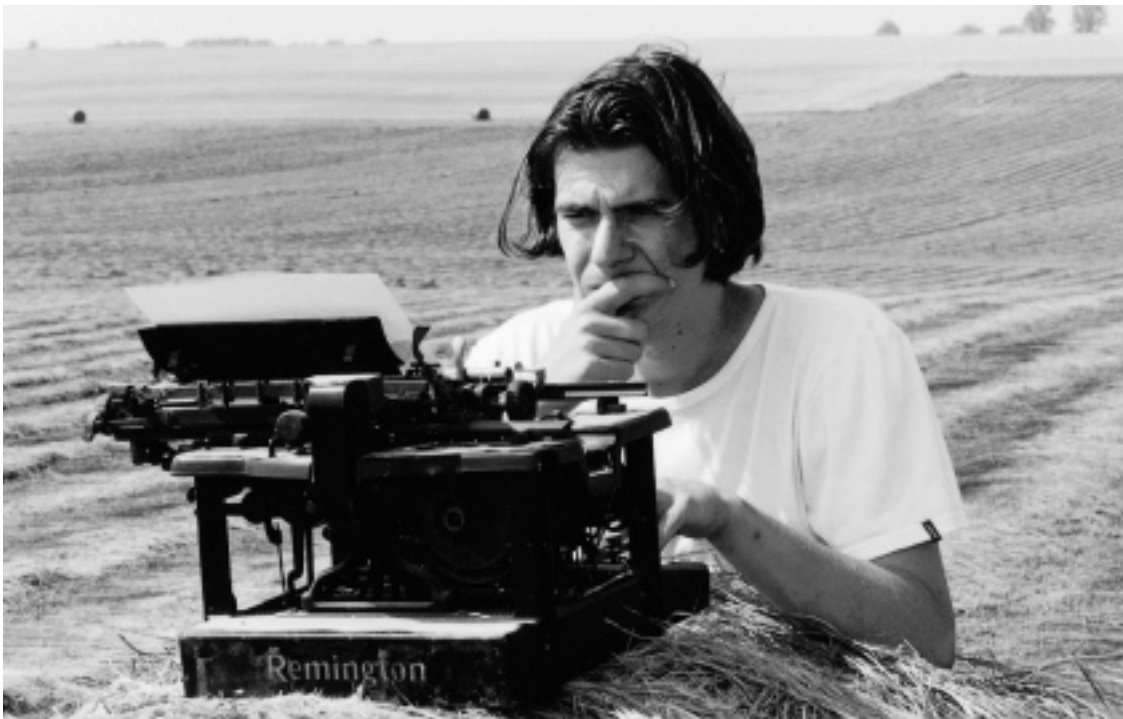
gecultiveerd is om geloofwaardig te zijn. Tegelijk is de humor die Verhulst gebruikt om die aandrift te relativeren vaak iets te veel opgelegd pandoer om te verbergen hoezeer het hem eigenlijk ernst is. Samengevat vertellen de verhalen de stapsgewijze ontwikkeling van het autobiografisch vertellende hoofdpersonage, Dimitri Verhulst, tot schrijver: van een floppende dichtbundel *Werfen Wrak* én van de verhalen die de lezer leest. Anders dan in het klassieke Bildungsverhaal bieden de omstandigheden waarin hij opgroeit echter weinig garantie op succes. De kinderjaren van de auteur in Reetveerdegem, “een onooglijke negorij van duivensport en motregen”, zijn diep doordrongen van tristesse om het vloekende huwelijk en de onafwendbare scheiding van zijn “waaninnig dikke moeder” en zijn drinkende (en dan slaande), postbedelende vader. Aanvankelijk is er tussen de hoererij en de zuiperij van zijn ouders wel plaats voor vrolijkheid en vriendschap, ja zelfs kinderlijke liefde in deze memoires van een kleine jongen, maar wanneer zijn moeder (die hem haat) het huis verlaat en zijn vader hem dropt in een internaat (waarna hijzelf in de psychiatrie verdwijnt) slaan de eenzaamheid en de zinloosheid genadeloos toe. Wat volgt is dan, na een impliciete geschiedenis van pleegouders, instellingen en mislukte studies, een vlucht in het cynisme. Eerst trekt Verhulst naar de Balearen, als animator in een vakantiehôtel met een hoogst ambivalent concept van ambiance. Daarna belandt hij in de werkloosheid, of toch in jobs die een mens naar werkloosheid doen verlangen (zoals pizzakoerier of ceremoniemeester in een crematorium), terwijl intussen de ware liefde amper opduikt en alweer verdwijnt.

Uiteindelijk blijft alleen het schrijven over, als een herinnering aan de droom van de zevenjarige uit het beginverhaal, *Schildersverdriet*, om “poëet [te] zijn, journalist van het ongebeurde”. Alleen is die droom nu door zijn wrok vertekend. Het titelverhaal waarmee *De kamer hiernaast* eindigt, vormt een aaneenschakeling van niets en niemand ontziende herinneringen die de verteller noteert, in afwachting van het moment dat de situatie achter de rug is die hij in de beginzinnen ensceneert en die het begin markeert van zijn schrijverschap. “In de kamer hiernaast vrijt mijn beste vriend met mijn vriendin. Ik wacht tot zij klaar zijn en bevredigd.” Wat op het eerste gezicht een bizarre fantasie lijkt waarmee de schrijver zichzelf kwelt of zijn ongeluk cultiveert, blijkt gaandeweg een poging om korte metten te maken met zijn ongelukkige verleden. Als lezer ontkom je immers niet aan de suggestie dat de weigering om de kinderwens van zijn vriendin te bevredigen in feite een afrekening vormt met het “ongeluk” dat bij uitstek de autobiografie van de schrijver “Dimitri Verhulst” beheerst: het verlangen van zijn eigen moeder een kind te nemen, om het daarna te laten stikken.

Op het frappante feit dat zijn moeder hem een proces aandeed toen zijn debuut verscheen, kon Verhulst makkelijk antwoorden dat het spel met zijn autobiografie een

vorm van fictie is, en dus niet zomaar tot de realiteit valt te herleiden. Die onmiskenbare waarheid neemt echter niet weg dat het schrijven van fictie — of van het ongebeurde — voor de schrijver van *De kamer hiernaast* vooral een manier is om wraak te nemen op alles wat helaas voor hem net wel was gebeurd. De helaasheid waarin hij werd geboren, wordt er immers via een omweg bezworen. Het is een poging om zo aan haar erfelijke logica te ontkomen, zoals de fictieve situatie in het titelverhaal suggereert. Het schrijven functioneert er als een vorm van herinneren die de traumatiserende tristesse van zijn verleden vertekent, of zoals hij zelf opmerkt: als een proces van “emotionele hineininterpretierung”. Het maakt dat Verhulst met een schaamteloos vrolijke leugen afstand kan nemen van zijn verleden als bron van schaamte, zoals wanneer hij het over zijn “waaninnig dikke moeder” heeft. Het maakt ook dat hij een “innige rouw” voelt om wat hij ooit fel heeft gehaat, in het bijzonder zijn vader na diens zelfmoord. In die zin kondigt *De kamer hiernaast* achteraf bekeken haast letterlijk *De helaasheid der dingen* al aan: “Men beslist natuurlijk niet zelf waarover men denkt. Denk ik. Dat doen de dingen voor je. *De dingen*. De materie die een associatief spelletje met je gedachten speelt. Het ene roept het andere op. Dat is de droefheid van het bestaan [...]”

Wanneer Verhulst in dezelfde context ook aan de broer refereert die zijn moeder al droeg toen ze hem achterliet en die hij wel “dagelijks tegen het lijf zou kunnen lopen zonder er benul van te hebben” (“Een broer, eventueel halfbroer van me, die ik nog nooit heb gezien. Ik zou zelfs de naam niet weten waar hij naar luistert”), krijgt die zogenaamde aankondiging zelfs iets verrassends. Nu hij in *De helaasheid der dingen* teruggekeerd is naar Reetveerdegem lijkt het wel alsof de schrijver als een volleerd “journalist van het ongebeurde” een leugentje vertelde toen hij over de ontmoeting met zijn halfbroer berichtte, zeker voor wie in het verhaal “Een schrijversloopbaan” leest hoe de Verhulst van *De kamer hiernaast* als auteur van de dichtbundel *Werfen Wrak* door schaamte werd bevangen bij zijn eerste passage op de boekenbeurs: “Diepe schaamte. Om het schrijverschap. Als betrof het pennen van poëmpjes een vreselijke ziekte, een onopgeloste pubergril.” Het zou me in elk geval niet verbazen als Verhulst die ontmoeting verzon om aan te geven dat de schaamte een gepasseerd stadium is in zijn schrijverschap. Dat hij zo tegelijk ook de geilheid van de media te kijk zette die zich nu voor zijn leven interesseren zonder de gulheid te kennen waarmee hij zich in *De kamer hiernaast* al een wereld bij elkaar loog op kosten van zijn autobiografie, is mooi meegenomen.



Dimitri Verhulst (°1972), Foto Nathalie De Clercq.

GROEI(PIJN)BOEKEN

Wat de wereld van Verhulst van meet af aan opmerkelijk maakte, is dat de maker ervan de indruk gaf niet zozeer door literatuur tot schrijven te zijn gekomen, maar gewoon door te leven. Dat laatste was uiteraard een effect dat veel verwantschap vertoonde met de schrijvers door wie Verhulst zich expliciet liet inspireren (Jeroen Brouwers) of aan wie hij impliciet refereerde (Roger Van de Velde). Maar het zorgde er vooral voor dat zijn literaire universum opgebouwd werd rond figuren en gebeurtenissen die deel uitmaakten van zijn eigen leefwereld en die als dusdanig ook af en toe zouden terugkeren in zijn werk: de niet te schatten nonkels die *De helaasheid der dingen* zijn hoge alcohol- en picareske gehalte geven, zijn tijd als animator in Mallorca waarover hij in *De Morgen* “vol walg en schaamte” schreef, maar ook de eeuwige buurman Lucien Bloemkool die in *Dinsdagland* een plaatsje kreeg, of de reportages over Wallonië die, in het verlengde van zijn verhuizing daarheen, de setting voor *Mevrouw Verona* leverden. Het is daarom vreemd, achteraf bekeken, dat de drie publicaties die op *De kamer hiernaast* volgden, dat “effect” van levensechtheid naar de achtergrond drongen in naam van een meer literaire nadruk. Het maakt ze verre van onaangenaam om te lezen, omdat Verhulst een snedig zinnenschrijver is, maar het legt ook bloot wat ze eigenlijk zijn: groei(pijn)boeken.

De verhalenbundel *Niets, niemand en redelijk stil* (2001) is opgebouwd rond een motief dat ook in *De kamer hiernaast* al even ter sprake kwam: “Mijn mooie Miserlou. Zij is de fictieve schoonheid die ik op een zeer melancholische avond heb bedacht en mij sindsdien niet meer verliet. Steeds is zij gezeten en bespeelt zij vol overgave een cello tussen haar benen.” Het zegt veel over de evolutie van Verhulsts werk dat ook Mevrouw Verona uit de gelijknamige novelle cello speelt, want in *Niets, niemand en redelijk stil* is die “Miserlou” in plaats van een hoofdpersonage nog niet meer dan een passief voorwerp waarrond de verlangens van de romantisch mijmerende verteller, Dimitri Verhulst alweer, cirkelen. “Zij is de bezongen woestijnprinses. [...] Haar schoonheid ontnemt je de asem, slaat de tanden uit je smoel. [...] Haar één seconde zien volstaat om haar beeltenis nooit te vergeten.” De fictieve vrouw die de verteller ooit even “op een terrasje in Barcelona” zag, vormt echter vooral een aanleiding voor zeven afwisselend hilarische en pedante vervolgh verhalen op *De kamer hiernaast*. Hierin showt de schrijver zijn verbositeit en oefent als het ware voor de spiegel een laconieke pose om zijn teerhartige inborst te verbergen. Bij momenten levert dat stilistische vonken op. Maar wanneer nagenoeg elke zin een *wisecrack* wordt en de tekst dreigt te veranderen in een demonstratiecursus “creatief met cliché” of “allitererend proza” blijft het verwachte vuurwerk beperkt tot een doffe knal zonder licht in een onzinnige, talige mist. “Onecht” is het minste wat je daarover kan zeggen.

Minder onecht is het werk waar Verhulst op dat moment werkelijk met zijn gedachten bij is en in de richting waarvan zijn tweede roman eigenlijk voortdurend tendeert: de poëzie. *Liefde, tenzij anders vermeld* (2001) verschijnt in hetzelfde jaar als *Niets, niemand en redelijk stil* en lijdt in zekere zin aan dezelfde kwalen: de gedichten cirkelen rond de amoureuze lust en het romantische liefdesleed van des dichters ego. Ze zijn qua beeldspraak en formulering erg gemaniëreed, op het barokke af. Ze missen echter vooral leven. De dwang van zijn taalspel voert de dichter soms zelfs weg van wat hij lijkt te willen zeggen. Toch slaat hij onmiskenbaar een toon aan die zijn dissonante levensgevoel erg mededeelzaam maakt, terwijl zijn bokkensprongen soms net ontwapenend zijn. Piet Gerbrandy werd bij zijn bespreking aan het spleen van Menno Wigman herinnerd en nadat hij ruim de lof van Verhulsts lef had gezongen (“liever een virtuoos die zich vergaloppeert dan een grijze muis met een geduldige laptop”), besloot hij bij wijze van compliment dat het “voor de Nederlandse literatuur niet te hopen valt dat Verhulst al te gelukkig wordt.”

Hoewel hij daarmee het oordeel bevestigde van enkele Nederlandse critici die van meet af aan een beloftevol auteur in Verhulst hadden gezien, zal de auteur van de schampere kritiek op zijn volgende roman alvast ook niet bijster gelukkig geworden zijn. *De verveling van de keeper* (2002) is hét boek in Verhulsts voorlopige loopbaan waardoor de kritiek teleurgesteld dreigde af te haken. In *rekto:verso* sprak Bert Van

Raemdonck, een fan van het eerste uur, van een regelrechte “miskleun”. De roman vertelt de verzonnen biografie van de beste doelman ooit, Zarcko Vandegeneugten uit het winderige Dendermango, sluitstuk van het gouden Vlaamse elftal dat op “de wereldbeker van 2034” in het Philip Dewinterstadion te Sint-Niklaas als gastland de trofee wegkaapte. Zoals wel blijkt, tracht het boek enige spanning te ontlenuen aan de politieke satire op een toekomstig onafhankelijk Vlaanderen (inclusief Das Blok en minister François Van Den Eynde), maar een dergelijk gedateerd gebruik van het alsof-karakter van fictie oogt vandaag vooral erg irrelevant. In combinatie met het feitelijke onderwerp van de roman, de absolute nutteloosheid van de keeper in een veel te sterk elftal en de grijze groezeligheid waarop het relaas van zijn absurde bestaan een inkijk biedt, is zelfs niet duidelijk wat dit magere, tot roman opgerechte verhaal eigenlijk wilde vertellen. Dat de identiteit van de verteller op de laatste bladzijde nog onthuld wordt en zo de verveling van de keeper in een nieuw perspectief plaatst, verhelpt daar weinig aan: het heeft meer iets van een deus ex machina die in extremis wordt ingeroepen om het gebrek aan pointe te verdoezelen na een flauwe grap.

ALSOF IK MIJ SCHAAM VOOR MIJN GELUK

Het is Verhulsts geluk geweest dat rond die tijd een andere deus ex machina op zijn pad verscheen. Het gelijknamige tijdschrift vroeg hem immers een week lang in het asielcentrum van Arendonk te verblijven om het verhaal van een asielzoeker op te tekenen en met een literaire bewerking ervan naar buiten te komen. In feite trok de opdracht hem echter vooral weg uit het literaire moeras waarin hij dreigde te verzanden en werd hij gedwongen zich op het gladde ijs van de actuele werkelijkheid te begeven. Het resultaat was het oncomfortabele *Problemski Hotel* (2003), een boek dat “de tanden uit je smoel” slaat. De schrijver blijkt niet alleen zijn literaire woordendrang te hebben beteugeld, maar hij maakt ook veel adequater dan voorheen gebruik van fictie om de leegte tastbaar te maken die de verveling, de wanhoop en het cynisme in iemands leven slaat. Aanvankelijk ligt Verhulsts focus bij Bipul Masli, een persfotograaf uit het land Flutopia die oog in oog met een van honger stervend kind in Somalië alleen begaan is met de esthetische perfectie van de foto die hem beroemd moet maken — hij voelt zelfs spijt als hem dat niet lukt omdat de obligate vliegen ontbreken. Een en ander wekt bij de lezer (een al even obligate) ethische verontwaardiging. Groot is dan ook zijn ongemak wanneer hij de cynische Bipul Masli plots twee decennia later als asielzoeker ontmoet, dat wil zeggen: als voorwerp van ethische bekommernis. Het effect is een radicale ontromantisering. In de rauwe observaties van de troosteloze en gespannen sfeer die Masli in het asielcentrum noteert, is net als voor de schrijver die eronder schuilgaat, geen plaats meer voor de esthetische distantie die hij in zijn portret van het “authentieke” stervende kind nog wel zocht. Integendeel, wanneer een

fotograaf die hem portretteert de zin echoot die hij tegen dat kind ooit zelf had uitgesproken: “Doe maar gewoon alsof ik er niet ben”, legt dat vooral het cliché bloot dat diens realisme schraagt.

Er is geen plaats voor enig “alsof” in het asielcentrum dat *Problemski Hotel* in beeld brengt. De waarheid is, zoals de auteur in zijn nawoord opmerkt, “dat de helft van de verhalen verzonnen is, en dat geen enkel verhaal een leugen bevat.” Van de gesprekken over het weer die altijd gerelateerd zijn aan de mogelijkheid om je in een container richting Engeland te verstoppen, over de moord op een pasgeboren kind dat de vrucht was van een verkrachting en de sprankel liefde die moet wijken voor de kleinste kans om te ontsnappen tot en met de gitzwarte humor waarvan zelfs de vertelwijze is doordrongen: in *Problemski Hotel* staat alles in het teken van overleven. Meer dan het opgetekende relaas van één enkele asielzoeker is het een portret van een kleine samenleving waaruit een “collectief nihilisme” blijkt, maar waarin tussen de verschillende verhaallijnen en hun personages ook nog veel lege plekken overblijven die de lezer in het verhaal betrekken. Het zorgde niet alleen voor Verhulsts definitieve doorbraak in Vlaanderen én Nederland, maar het maakte voor wie zijn werk tot dan toe had gevolgd ook duidelijk dat de schrijver in het tekenen van een kleine gemeenschap en haar subtiële ontwikkeling eindelijk zijn kracht had gevonden.

Of toch een van zijn grote sterktes: toen een jaar later *Dinsdagland. Schetsen van België* (2004) verscheen, “reisreportages van een thuisblijver” die grotendeels voor *De Morgen* werden geschreven, kon het niemand nog ontgaan dat Verhulst ook het weergaloze talent bezat om zijn melancholie tot een strategie om te smeden voor een speels etnografisch onderzoek naar wat op het punt staat te verdwijnen, België inclusief. Het is geen liefde en geen haat, maar een aanstekelijke alertheid voor de geschiedenis van het alledaagse die hem drijft, wanneer hij over het Vlaanderen van duivenmelk, wielervoers en Mariaverering schrijft, over het Wallonië van thé-dansants, kuuroorden en kamperen, of over de wind die overal in België het frist waait “tussen de bielzen en de barelen” van het spoor. Bovendien gaat het niet om een nostalgische duik in het verleden, maar om een blijven haperen bij wat ervan rest in het heden. Het banale, het lelijke, het trieste, het vrolijke, het vrome en het volkse waar Verhulst bij stilstaat, lezen als sporen van een rijk sociocultureel en collectief imaginair leven dat zich niet aangepast heeft aan de moderniteit, maar dat niettemin weet te overleven, ook al is het bijna helemaal uit het beeld verdwenen. Het gevolg is dat Verhulsts observaties impliciet vaak als een kritiek kunnen worden gelezen op de blinde vooruitgangsdrijf van het moderne leven en expliciet soms de illusies van onschuld of zuiverheid doorprikken die de moderne mens koestert — zoals wanneer hij inzoomt op het almaar minder bestaande Vlaanderen dat de televisie jaarlijks ensceneert tijdens de uitzending van de Ronde van Vlaanderen.

In Nederland was, na *Problemski Hotel* en *Dinsdagland*, alvast Arjen Fortuin ervan overtuigd dat Verhulst het in zich had “een roman te schrijven zoals een eenentwintigste-eeuwse Louis Paul Boon dat zou doen.” Op de langzamerhand erg beknellende verwijzing naar Boon na heeft hij ook gelijk gekregen. *De helaasheid der dingen* combineert alle sterktes die Verhulst voordien ontwikkeld had. Het toont vanuit een retrospectief gezichtspunt de haast onmerkbare ontwikkeling van een kleine gemeenschap, zijn familie langs vaderkant in de “genegeerde negorij” Reetveerdegem, die naarmate haar meest memorabele verhalen dichterbij het huidige leven van de verteller komen, tot op het niveau van haar taal en haar liederen overgeleverd blijkt aan een proces van verdwijning. Het boek doet dat bovendien in een stijl die de verteller buiten het gemeenschappelijke verleden houdt waaraan hij herinneringen ophaalt, zodat in die afstand een melancholie meeklinkt die aangeeft dat net het schrijven haar onoverbrugbaar maakt. Wanneer hij bijvoorbeeld een citaat van Louis Neefs inlast (“Aan het strand van Oostende, op een zomerse dag”), geeft dat subtiel aan hoe het verleden hem ontglipt door dezelfde beweging waarmee hij het tracht te grijpen. Alsof de echo van vroeger die in dat cliché weerklinkt beter de sfeer van zijn jeugd oproept dan hij ooit zou kunnen schrijven, terwijl het als citaat ook zijn melancholie verwoordt om het definitieve verlies dat zich voltrekt door over de wereld van zijn jeugd te schrijven.

Op die manier wordt het thema van binding en ontbinding dat Verhulsts hele familiegeschiedenis tot het niveau van zijn eigen ongewenste zoon als een schande domineert, op stilistisch vlak weerspiegeld in de vorm van een worsteling met de schaamte. Terwijl het openingsverhaal over de terugkeer van tante Rosie een verteller toont die zich in de wij-vorm herinnert hoe “wij [ons] schaamden bij de gedachte dat iemand van het dorp zou hebben gezien dat een Verhulst het financieel behoorlijk stelde”, mijmert diezelfde verteller in het slotverhaal tijdens een gesprek met twee nonkels: “Ik ben allang geen meer van hen, het bewijs is dat ze ook tegen mij iets gaan praten zijn dat zou moeten doorgaan voor algemeen Nederlands, net zoals ze tegen mijn zoon praten. [...] ‘Hoe is het nog met u?’ Ik ben gelukkig, maar dat klinkt zo slecht. En het lijkt alsof ik mij schaam om mijn geluk.”

Het is dan niet toevallig tegenover het geluk dat Verhulst nu als schrijver zijn positie probeert te bepalen, het geluk van een liefde die twee schone mensen voorbij de schaamte en voorbij de dood verbindt. “Hier kun je sterven, en hier kun je ongelukkig zijn”, bedenkt Meneer Pottenbakker wanneer hij en Mevrouw Verona in de gelijknamige novelle beslissen om een huis te nemen op een van de heuvels die aan de oevers van de Gemontfoux oprijzen, waar die in “sierlijke majuskels” door het Waalse dorp Oucwègne snijdt. “Wie een huis koopt voor het leven en gelukkig is”, licht de verteller wijselijk toe, “moet erop bedacht zijn dat vroeg of laat toch ook het ongeluk de kop opsteekt. In de vorm van ziekte, van ouderdom, om het even.” Zodat het met een

weemoed is die trouw aan haar geluk is gebleven dat Mevrouw Verona vele jaren later de heuvel afdaalt, in de wil niet meer naar boven terug te keren maar haar zwanenzang te zingen op een bankje bij de rivier, alleen in het gezelschap van een hond. De cello uit het hout van de boom waaraan haar terminaal zieke man zich eertijds had opgeknoopt, wordt niet meer beroerd “die ijskoude dag op het eind van februari”. Daarvoor in de plaats komt de stem van de verteller die, terwijl zij al aan haar aftocht begonnen is, verhaalt over het leven dat Mevrouw Verona voor én na zijn dood met haar muzikale man heeft gedeeld. De wijze waarop Verhulst erin slaagt om door de kieren van dit oneigentijds mooie liefdesverhaal het leven van de kleine gemeenschap in Oucwègne te laten verschijnen, met zijn katholieke cinema, zijn petanque op het dorpspleintje onder de plataan en zijn vele nutteloze mannen zonder vrouw, maakt van zijn boek bovendien zoveel meer dan een individueel relaas, ergens in (toevallig) België. Het is “een oefening in het verdwijnen” — in Oucwègne hoor je niet toevallig ook “Hoe kwijn je?” — die een heel land verweesd achterlaat, en zelfs de buurlanden die ernaar staan te kijken, zoals blijkt uit de gunstige ontvangst van de novelle.

Dat geeft misschien aan hoe het talent van Verhulst zich de laatste jaren heeft ontwikkeld: van kortademig of toch gespecialiseerd in de korte nummers naar ronduit adembenemend. Ik ken vandaag in elk geval geen andere auteur die met zo weinig woorden een wereld kan oproepen waarvan de helaasheid én het geluk voor zo’n ruim publiek tot de verbeelding blijkt te spreken, de literaire kritiek inbegrepen. Vandaar dat velen nieuwsgierig zijn naar hoe zijn werk verder zal evolueren. In een gesprek naar aanleiding van *De helaasheid der dingen* liet Verhulst alvast weten voor het eerst aan een groter opgezet boek te werken, een dat Célines *Reis naar het einde van de nacht* (1932) voortzet, alle registers opentrekt, en korte metten maakt met het klassieke, rechttoe rechtaan verhaal.

Ik weet niet of ik noodzakelijk iets groters wil lezen, want er gaat veel aantrekkingskracht uit van de kleine kier die Verhulsts boekjes op zijn wereld openen. Maar dat ik wil weten hoe het in die wereld verdergaat, staat wel vast. Het heeft er immers alle schijn van dat Verhulst van zijn populariteit zal profiteren om de goegemeente met haar grenzen te confronteren: de grenzen van haar smaak en haar fatsoen, of de ficties die deze in stand houden. Nu de schaamte overwonnen is door stijl en de stijl in staat is het geluk van eeuwige liefde te evoceren zonder dat de lezer plaatsvervangende schaamte voelt, lijkt voor Verhulst de tijd rijp om zijn gal te spuwen. Hopelijk staat dat zijn geluk dan niet in de weg. Wat *De helaasheid der dingen* en *Mevrouw Verona* zo straf maakt, is immers dat Verhulst er een geluk heeft ontdekt in het schrijven, een geluk bij een ongeluk.

LITERATUUR

DIMITRI VERHULST, *Mevrouw Verona daalt de heuvel af*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 2006, 109 p.

DIMITRI VERHULST, *De helaasheid der dingen*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 2006, 206 p.

DIMITRI VERHULST, *Dinsdagland. Schetsen van België*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 2004, 174 p.

DIMITRI VERHULST, *Problemski Hotel*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 2003, 109 p.

DIMITRI VERHULST, *De verveling van de keeper*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 2002, 125 p.

DIMITRI VERHULST, *Liefde tenzij anders vermeld*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 2001, 45 p.

DIMITRI VERHULST, *Niets, niemand en redelijk stil*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 2001, 111 p.

DIMITRI VERHULST, *De kamer hiernaast*, Contact, Amsterdam/ Antwerpen, 1999, 143 p.