

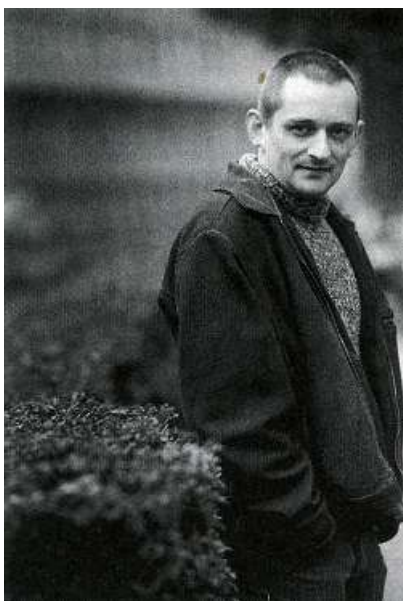
Een verdwenen wereld.

Onallega romandebut van Erwin Mortier

Het is even wennen, die beeldrijke beschrijvingen al meteen in de eerste zinnen van Erwin Mortiers debutroman *Marcel*, temeer omdat het kritische lezersverstand niet alles wat mooi is ook klakkeloos als zinnig accepteert. Het huis dat in de openingszin wordt geïntroduceerd, heet 'scheefgezakt', 'na twee eeuwen bewoning, stormwind en oorlog.' Mag dat, zo'n heterogene opsomming na die ondubbelzinnige tijdsbepaling? Hebben storm en oorlog dat huis twee eeuwen continu belaagd. En zijn die 'klompen beplant met petunia's' aan het eind van die korte alinea als illustratie of uitwerking van het dominerende beeld ('scheefgezakt') wel op hun plaats? En wat is de ratio van het 'voorgeborchte' in de zin 'De meeste kamers huisvestten een voorgeborchte van duisternis, koel in de winter, 's winters kil'? Is dat meer dan versierkunst?

Maar het went snel, bij mij althans, na een paar pagina's had Mortier me in zijn greep en wist ik met een zeer bijzonder boek te maken te hebben, alleen al doordat het de lezer tot traagheid en opperste concentratie dwingt. Er gebeurt vrijwel niets, en wat er gebeurt is van een onspectaculaire alledaagsheid. Maar die krijgt dankzij Mortiers ongewone beelden geheimzinnige en verontrustende trekken. Onder de oppervlakte van gewoonten en rituelen moet een wereld schuilgaan, gekoesterd en op afstand gehouden tegelijkertijd, waar de lezer maar heel af en toe een glimp van opvangt.

Dat mag men tamelijk letterlijk opvatten. Het scheefgezakte huis, waarvan de ligging evenmin nader wordt gepreciseerd als de tijd waarin we ons bevinden, wordt bewoond door een grootmoeder, hardnekkig 'de grootmoeder' genoemd (wat zowel een generaliserend als distantiërend effect heeft), en die grootmoeder onderhoudt een minstens zo intensief contact met de doden als met de levenden. Haast dagelijks bezoekt ze 'haar doden', die



Erwin Mortier (°1965) - Foto Lieve Blancquaert

‘amper vijf bochten van het tuinhek slapen’ (zodat ze in geen enkel opzicht principieel onbereikbaar zijn geworden), ze onderhoudt hun graven en praat met ze, want zij is niet van plan hen ‘zomaar te laten verdwijnen’.

De motieven daarvoor kan Mortier impliciet houden omdat zijn ikfiguur een jongetje is van een jaar of acht, negen, dat in het huis van de grootmoeder woont (hoewel het geen wees is), de meeste doden nooit gekend heeft en van hun levensgeschiedenis niets weet. Daarover wordt door de volwassenen trouwens hoofdzakelijk gezwegen, en dat is begrijpelijk, blijkt gaandeweg, de doden hebben een Vlaams-nationalistisch verleden gekenmerkt door dat treurige mengsel van sociale frustratie, idealisme, collaboratie en Oostfrontheroïek, waarover het, ook zoveel jaar na dato, nog altijd moeilijk is er in een taal over te praten die sociaal en politiek aanvaardbaar is maar compassie en solidariteit niet uitsluit. Als de grootmoeder hun ingelijste foto's afstoft gaat dat zo: ‘De grootmoeder zegende hen met haar stoflap en riep alle namen af. Bossen tantes, verre neven, kozijns en nichten somde ze op. Meer dan ik heb gekend, behalve als beeltenis en fatale ziekte. Viermaal per jaar aanhoorde ik altijd weer dezelfde keur aan doodsoorzaken, en de zucht van berusting die ze om de paar foto's door haar neusgaten joeg.’

Dat het verleden hoofdzakelijk via foto's wordt opgeroepen, verklaart mede het statische karakter van vooral de eerste hoofdstukken van het boek. Het zijn eigenlijk geen hoofdstukken, het zijn min of meer afgeronde fragmenten, miniaturen, stillevenen bijna. Verhaallijnen of aanzetten tot intriges zijn er nauwelijks, of het zou het stiltepatroon van pijnlijkheden en verzwijgingen moeten zijn dat zich gaandeweg aftekent. Tegen het einde wordt dat patroon net voldoende doorbroken om de fragiele samenhang tussen de fragmenten te laten ontstaan die de genre aanduiding ‘roman’ op de valreep rechtvaardigt.

Marcel onderscheidt zich wezenlijk en in gunstige zin van vrijwel al het fictieve proza dat het vandaag de dag op de literaire markt goed doet. Het boek lonkt niet naar lezers, is op geen enkele manier modieus, in zekere zin is het zelfs ouderwets. Dat heeft om te beginnen met de opgeroepen wereld te maken. Ook als we de ikfiguur

niet gelijkstellen aan de auteur, kan op grond van zeer schaarse indicatoren (er wordt tv gekeken en iemand geeft af op 'die Bietels', 'halve apen in mijn ogen') worden vastgesteld dat het omstreeks 1970 moet zijn, maar voor het overige *lijkt* het allemaal aanzienlijk langer geleden. Het gezag en de status van de onderwijzeres en de pastoor doen vooroorlogs aan, evenals de vanzelfsprekende standsverschillen, de verschillen tussen stad en platteland en de familiale gezagsverhoudingen. Daarbij komt dat het perspectief op die wereld niet alleen beperkt wordt door de leeftijd van de ikfiguur, die overigens in slechts weinige fragmenten ook het vertellersbewustzijn belichaamt, maar ook doordat Mortier het door hem geëvoeerde plattellandsleven op geen enkele andere manier in het meeromvattende perspectief plaatst van een wereld die inmiddels onherkenbaar veranderd is. Het boek zou, met andere woorden, ook in 1970, of eerder, *geschreven* kunnen zijn.

Dat geldt, curieus genoeg, ook in stilistische zin. Mortier gokt niet à la Zwagerman of De Winter op vlotheid en herkenning, maar op een vermogen dat momenteel in hoog tempo degenereert, namelijk het magische vermogen van de metamorfose en de transformatie zoals we dat kennen uit het werk van grote auteurs als Bruno Schulz en Walter Benjamin, die het ook te doen was om het redden van een verdwijnende wereld.

De grootmoeder is kleermaakster en haar werkzaamheden worden als volgt weergege-

ven: ‘Niemand zou haar geheime formules beluisteren, de bezweringen en haar geneurie, als om de kleren leven in te blazen. De naaikamer werd een magisch laboratorium, en zij een halve alchimiste. Eerst trok ze met een vettig krijt op vlinderlicht zijdepapier lijnen langs een meetlat. Op tafel joeg ze de nijdige bek van de schaar om het grondplan van een rok of de lelieachtige omtrek van een bruid.’ En dit is een van de geheime observatieposten van de ikfiguur: ‘In een mum van tijd kreeg mijn tuin de vorm van een hoefijzer, een bastion van woest gebladerte. In die wildgroei kon ik me verschuilen, op hete dagen, als mijn moeder mijn naam riep en ik onvindbaar wilde zijn.’

Die zinnen zouden zo afkomstig kunnen zijn uit *De kaneelwinkels* of *Berlijnse kinderjaren omstreeks 1900*, beide van begin jaren dertig. *Marcel* heeft iets onmiskenbaar anachronistisch, maar ik zou dat, met het oog op een boek zo rijk aan schitterende zinnen, niet makkelijk een bezwaar durven te noemen.

Cyrille Offermans

Erwin Mortier, *Marcel*, Meulenhoff, Amsterdam, 1999, 142 p.

Studiën in hartstocht en verlangen

Van kinderen weet je maar nooit wat er uit hen groeit. Oscartje van den Boogaard woonde bij mij in Deventer om de hoek en zat met een van mijn dochters in niveaugroep 1 van de basisschool. Een aardig, intelligent jochie; die zou wel ergens een mooie carrière maken en heel veel gaan verdienen, zeiden wij. Hij werd schrijver en zijn familie was daar niet zo blij mee.

Ik kan dat wel begrijpen, want familie komt er niet goed af in zijn boeken. Maar eigenlijk de hele mensheid niet. En dat relativeert dan weer wat hij over familie zegt.

Wie de boeken leest waarmee Van den Boogaard in het laatste decennium van dit millennium een auteur van betekenis is geworden, schat in dat er in dat hoofd van Oscar gaandeweg heel veel is omgegaan. Dat hij is opgegroeid in een milieu waarin een soort kindvrouwtje de moederrol vervult, waarin mensen elkaar als objecten zien, op zichzelf gericht als ze zijn, en niet tot werkelijke communicatie in staat.

Familieromans, dat is het genre waarin Van den Boogaard uitblinkt. Eigenlijk een verouderd genre, maar door met daverend plezier en op het satirische af de typische kenmerken van het genre te pasticheren, geeft hij 't een nieuwe status. Daarbij lijkt het hem absoluut niet te interesseren hoe menselijke relaties zich ontwikkelen, beter of slechter kunnen worden, maar dient de beschrijving ervan slechts één allesbeheersende thematiek: de wereld is slecht, de mens deugt niet, maar we moeten toch voort en kunnen niet beter doen dan leven van onze verbeelding en op zoek gaan naar de ultieme kick, in feite surrogaat voor werkelijk verlangen naar liefde. Daartoe is de narcissus niet in staat. En hierin zit de moraal.

Alle boeken van Van den Boogaard zijn studiën in hartstocht en verlangen, waarvan de uitkomst bij voorbaat vaststaat: die ongeremde hartstocht is de brandstof waarop het leven voortsukkelt en er komt onverbiddeijk een einde aan.

In *Dentz* (1990) concentreerde hij zich op een narcistische weduwe uit Amsterdam-Zuid, die haar zoontje Arthur, eigenlijk al op de leeftijd van een volwassene, maar met moeite van zich af kan stoten. Niet omdat ze werkelijk van