

W AT BEZIELT DE LITERATUUR ?

DE ROMANS VAN YVES PETRY

Dankzij zijn Libris Literatuurprijs voor *De maagd Marino* (2010) beleefde Yves Petry (°1967) in 2011 eindelijk zijn definitieve doorbraak. Wie daardoor verrast werd, of wie meent dat de prijs een toevalstreffer was (te wijten aan de kannibalistische moord waarmee *De maagd Marino* opent), kan maar beter zijn vier veelgeprezen, vorige romans eens lezen. Sinds hij in 1999 met *Het jaar van de man* debuteerde (net als Erwin Mortier, Dimitri Verhulst en Christophe Vekeman) ontwikkelde Petry's talent zich immers als een stofhoos. Wentelend rond een inhoudelijke kern van (mannelijke) seksualiteit, eenzaamheid en verbeelding die almaar duizelingwekkender wordt uitgediept, reikt zijn werk ook steeds hoger en verder in zijn analyse van de eigen tijd, gestut door een stijl die het meest duistere ondraaglijk licht weet te maken. Zijn groeiende oeuvre is daarmee tegelijk het meest doortimmerde en het meest toegankelijke, het meest geconcentreerde en het meest uitwaaierende dat de Vlaamse literatuur in deze nieuwe eeuw te bieden heeft. Inzet: een vivisectie van het eigentijdse individu, op zoek naar een vorm van "bezieling" die overleeft wanneer alle imaginaire constructies die het individu recht houden, zijn ingestort. Vreemd genoeg blijkt dat juist de fictie: wat bezielt, is de literatuur. Maar wat bezielt haar?

EEN ONEINDIG WERK

Marino Mund, Gram Goetleven, Leo Wekeman, Rijker West, Helm Steen: als de protagonisten van Petry's romans iets gemeen hebben, dan is het wel dat het stuk voor stuk mannelijke generatiegenoten van de auteur zijn waarvan de naam weinig moeite doet om hun fictieve statuut te maskeren. Hij vertelt iets over de fictie waarin ze

TOM VAN IMSCHOOT

werd in 1978 geboren in Wetteren. Studeerde Germaanse talen en literatuurwetenschap in Gent en Leuven. Promoveerde in 2006 op een proefschrift over Louis Paul Boon en de relatie tussen lichaam en verbeelding in de literaire ervaring. Is vicedecaan Onderwijs van de Faculteit Architectuur en Kunsten van de KU Leuven en doceert literatuur aan Sint-Lucas Beeldende Kunst Gent. Is (stichtend) redacteur van *rekto:verso*, het tijdschrift voor cultuur en kritiek.
Adres: Jakob Heremansstraat 46, B-9000 Gent.

figureren, dat wel. Zo lijdt de journalist en titelheld uit *De laatste woorden van Leo Wekeman* (2003) inderdaad aan een verweking van zijn mannelijke ego, terwijl Gram Goetleven in *De achterblijver* (2006) aan een project werkt dat je als computertechnologische eugenetica zou kunnen omschrijven. Maar voor het overige presenteert Petry zijn protagonisten, vaak ik-vertellers, nogal openlijk als personages, of maskers: spreekbuizen van een ander bewustzijn. In de figuur van Marino Mund, de kannibaal in *De maagd Marino*, is die gespletenheid op de spits gedreven: door zijn “mond” spreekt Bruno Klaus, de man die hij heeft opgegeten, alsof hij in zijn onverteerbare waanzin door een ander in hemzelf wordt beleefd. Maar het principe is al eerder werkzaam en gaat recht naar de kern van Petry’s oeuvre.

Neem Helm Steen, de prototypische ik-verteller uit *Het jaar van de man*. De naam suggereert één en al buitenkant, een ondoordringbaar pantser. Zodra hij echter begint te spreken, barst zijn gevoelige natuur, zijn innerlijke bewustzijn, als het ware uit de voegen van zijn stem. “In Humburg, Noordwest-Europa, was eindelijk, aan het einde van een vriendelijke oktobermaand, de herfst met razend vertoon komen binnenvaren. [...] Niemand genoot nog van de dag, die zijn gezondheid herwonnen had en het seizoen in ere herstelde, behalve ik.” Naderhand herken je in die combinatie van lyrisch pathos en ridiculisering (“Humburg”) al meteen de stijl van Petry. Maar hoewel zijn eerste boeken wel eens last hebben van bespiegelingen die de auteur achter het werk te veel verraden – hij is zelf wiskundige en filosoof –, betekent dat niet dat het gepantserde ego van Helm een harnas is waarin Petry zich schuilhoudt. Integendeel, net als het lijf van Kafka’s Gregor Samsa is de fictieve figuur van Helm het resultaat van



Yves Petry.

een onomkeerbare metamorfose – hij noemt zichzelf niet toevallig “de onverwisselbare, zijn naam maakt het verschil”. En precies die metamorfose is het werk van de literatuur.

Dat begint zo. Vrienden, “laten we ze Piet Lul en Mie Kut noemen”, hebben Helm gevraagd om een tijdje op hun huis te passen terwijl zij op reis zijn. Dat is goed bedoeld, want Helm woont zelf in een “mensonwaardige ruïne”, is werkloos en kan zo misschien iets leren van “hun geluk”, redeneert Piet Lul. Maar Mie Kut maakt zich zorgen (“Hij weet niet eens hoe een huis werkt”). En dat blijkt niet onterecht. Bij hun terugkeer ligt hun “smetteloze interieur” er verloederd bij, hun tuin met dieren is in een slagveld herschape. Reden, aldus Helm: “Huishoudelijke tucht heeft op mij een benauwende, geestdodende uitwerking. In een teveel aan zeeplucht verlies ik mijn ziel.” Van toezicht is dan ook niets terechtgekomen. Helm werd naar eigen zeggen al snel “even vergeetachtig en zelfingenomen als de beestjes zelf”. Een rake zelftypering. Het verval waarin Helm zich in toenemende mate verliest, gaat paradoxaal genoeg immers met een groeiende arrogantie gepaard. Alsof te midden van het verval een onverwoestbare kern in hem persisteert, onverschillig voor het verlangen om iemand (van de wereld) te zijn. Eerder lijkt hij iedereen die dat wel nog probeert een gebrek aan persoonlijkheid aan te wrijven, te vernederen.

Dat is het lot van Mie Kut en Piet Lul. Reve is niet ver uit de buurt in de manier waarop Helm hun kleinburgerlijke huwelijk (en de angst om alleen te zijn waarop het steunt) als een “engel des verderfs” onderuithaalt. Hun bestaan is een vlucht voor zichzelf, verpakt als levenskunst. Tegelijk groeit in Helm echter het (al even reviaanse) besef dat hij eigenlijk “een andere taak” te volbrengen heeft, “een verpletterende hoeveelheid werk [...] waarvan aard en vorm [...] nog niet eens vaststonden. [...] Misschien was het wel een Oneindig Werk.” Wat dat werk inhoudt, wordt nooit expliciet gemaakt, maar als lezer ontkom je niet aan de suggestie dat het voorliggende boek er het resultaat van is: een fictief relaas waarin reële minachting voor de wereld is opgeheven door een verheven stijl, met als symptoom een schizofrene spanning tussen het gebrek aan zelfzorg van Helm als personage en zijn grote taalzorg als verteller. In elk geval hangt dat levenswerk ook samen met Helms voornemen om zich niet langer door “de toevalligheden van de natuur” te laten voorschrijven hoe zijn leven er moet uitzien. “Nog liever werd ik iets tegennatuurlijks, haha...” Dat klinkt als een grap, met dank weer aan Reve, maar het is het begin van een koppeling die alle protagonisten van Petry zullen delen: tussen de wens om op te gaan in een sublieme fictie en de realisatie van een homoseksuele fantasie.

DE ONVERSCHILLIGHEID VAN HET HEELAL

Die literaire homoseksualiteit is nooit echt eenduidig. Helm wijst weliswaar erg symbolisch de huishoudelijke “orde” af die zijn vader hem komt vragen. Bovendien breekt hij brutaal en onverrichterzake de neukpartij af waarin de ontmoeting met een plotseling weer opgedoken vriendin van vroeger uitmondt, de spreekwoordelijke Dolfijn De Bruyn. Uiteindelijk verbindt hij zijn lot zelfs inderdaad amoreus aan dat van een onbenullige man, Ronny, die hij van de zelfmoord redt en dan maar “Zondag” noemt. Maar zoals die bijnaam verraad, geeft Helm hun fysieke relatie meteen een metafysische wending. Eerder dan zich te willen “verenigen” – het doel waar vrouwen in zijn misogyne ogen op uit zijn – zoekt hij zich via Ronny te “verheffen”. In een brief aan Piet Lul, met wie hij tussendoor blijft corresponderen, schrijft hij: “Ik vrees dat men zijn ziel nogal makkelijk kan verliezen en dat men alles in het werk moet stellen om dat te vermijden. Dit is wat ik altijd bedoeld heb en zal bedoelen.” Hoewel ook Ronny al gauw het voorwerp wordt van Helms misantropische vernederingen, verbaast het dan ook niet dat hun tegennatuurlijke betrekkingen voor hem tot een soort godservaring leiden, midden in de natuur, onder het “metafysicablauwe uitspanseel”:

“Ik was puur hier en nu, wist niet waar en wanneer, wilde ook niet weten waar en wanneer, en toch, dat is het bijzonderste eraan, was ik me volledig bewust van het hier en nu. [...] Het was een vorm van genot, het was net zo ongrijpbaar, maar het was meer dan genot, het was, ik zal niet zeggen liefde, nee, zover durf ik nog niet te gaan, maar het was toch op zijn minst al... God... Mijn ziel was een en al aandacht en verrukking.”

Dat klinkt nogal oneigentijds, maar de extase die hier voor het eerst gethematiseerd wordt, is ook bedoeld als een provocatie van de dominante begripkaders die de eigen tijd hanteert. “Ik geef natuurlijk slechts een vereenvoudigde voorstelling van zaken, aangepast aan het begripsvermogen van de gemiddelde toerist of journalist”, merkt Helm plagerig op. Opvallend in dat verband is de manier waarop hij de dankbaarheid voor zijn “zondagsgeluk” tegenover Ronny uit, in quasi-religieuze termen: “Ik sprak over de vreugde... de voorwereldse vreugde der engelen... een muziek, die door niemand is opgezet en die door niemand kan worden afgezet... Gods eigen muziek, die reeds lang klonk voor de eerste mens zich op aarde had opgericht en die nog lang zal naklinken nadat de laatste mens onder het sediment is verdwenen.” Dat loopt al vooruit op Petry’s tweede roman, *Gods eigen muziek* (2001), maar diezelfde formulering maakt ook iets duidelijk. Meer dan met christelijk geloof heeft de extatische godservaring in het werk van Petry met de traditie van de negatieve mystiek of met “de innerlijke ervaring” van Georges Bataille te maken: haar sublieme climax gaat gepaard met

een moment waarop het ego verpletterd wordt door “de onverschilligheid van het heelal”. Het sublieme heeft iets onmenselijks.

Met zijn harde buitenkant die een onmenselijke afwezigheid omhult, is Helm de incarnatie van die ervaring. In plaats van een zelfgenoegzame zak te zijn die zijn volle persoonlijkheid wil bevestigen, is hij een onverholen fictieve figuur die juist door de ondraaglijk reële leegte die hij belichaamt, de grenzen tart van wat zijn tijd als uiting van individualiteit verdraagt. Daarop zinspeelt de titel van de roman, met zijn satirische uitholling van de “nieuwe man” als modieus lifestylefenomeen. Maar de laatste zin leert hoe de zoektocht naar de grenzen van het (on)verdraaglijke die Petry vanaf dan steeds driester zal ondernemen, voorbij de figuur van Helm tot in het wezen van zijn fictie reikt: “Ik zal niet veroordelen, maar alles verdragen, alles, zolang ik mezelf verdragen kan.” Verder dan de laatste zin draagt een personage nooit, maar net in die onverdraaglijkheid vindt Petry’s “oneindige werk” ook een tweede adem.

DE WARE LIEFDE

Gods eigen muziek (2001) herneemt tot op zekere hoogte zijn debuut, maar slaagt er beter in om het inspirerende idee in te bedden in het verhaal. Na een extatische natuurervaring die “waarnemers zouden omschrijven als een lokale, krachtige en ongerichte uitbarsting van neuronale activiteit in de rechtertemporaalkwab met hyperstimulatie van de amygdala tot gevolg”, neemt Rijker West ontslag als universitair onderzoeker aan het departement biologie. Hij heeft het licht gezien, als in een theofanie: de liefde is een god, en voortaan wil hij alleen nog gehoor geven aan haar dwingende stem. In een telefoontje met zijn diensthoofd Hugo Halfhooft, een eenkennig alfamannetje, tracht hij die roeping met veel moeite te verklanken – Halfhooft wil sowieso alleen luisteren omdat Rijker ermee dreigt zijn vrouw over zijn overspel in te lichten. Maar net die communicatiestoornis legt het eigenlijke onderwerp van de roman bloot: de taalkloof tussen de wetenschap en de verbeelding, met seks als onderwerp van gesprek en de waarheid over de liefde als inzet.

De waarheid? Inderdaad. Na een hoofdstuk dat in feite de kern van *De achterblijver* (2006) in zich draagt (“Neenee, ze had haar toekomst allang achter zich, die mensheid”) en waarin de werkloze Rijker erover klaagt dat zijn ziel door “cijfers” vervuild wordt, confronteert Petry zijn idee van de ware liefde met de dominante waarheidsprocedures van deze tijd: de wetenschap, de journalistiek en het gerecht. Zo is er het verhaal van de alcoholverslaafde machojournalist Marc Ladders, die besluit zijn vrouw te verlaten op het moment dat zij dat helaas zelf doet – een parodie op journalistieke onafhankelijkheid. Een hoofdstuk later komt een uitsluitend mannelijke jury aan het woord die het proces maakt van de gewelddadige relatie tussen Rijker en zijn pornovriendje Rits, maar de aard van het delict blijft mistig: er lijkt alleen een verband met

de video *Cannibal Sex IV* – de eerste keer dat dit motief in Petry's werk opduikt. Humor is daarbij nooit weg: "Hij had met niets of niemand zo'n sterke, aangedikte en beproefde band als met zijn genen", heet het over de "geboren homoseksueel" Rits. En fraaie wisecracks zijn er ook: "Seks is het experiment van het hart met de buik en levert als resultaat niks dan mysterie op waar het hoofd nooit klaar mee komt." Maar dat doet niets af aan de ernst waarmee Petry Rijkers keuze bejegt om zijn talent en zijn toekomst op "te offeren aan iets wat niet bestaat". Integendeel, het romaneinde suggereert dat de enige hoop op een toekomst juist besloten ligt in het "niet-weten, niet-kunnen, niet-zijn" waar Rijker zich aan overgeeft. "Iedereen wist iets, kon iets, was iets, of verbeelde het zich" immers tegenwoordig: het is een vorm van houvast. Een beetje ontbinding is dan ook heilzaam. Rita Halfhooft, de enige die Rijker ook verdedigt, weet haar huwelijk met Hugo pas te redden wanneer ze het hoerige woord "liefde" niet langer in de mond neemt. Het voelde alsof ze "volledig vrij van leugen naakt als de waarheid" werd.

Daarmee is ook de basis van Petry's eigen toekomst gelegd. In zijn drie volgende romans zal hij de waarheidsregimes van journalistiek, wetenschap en gerecht immers verder exploreren, om ze uiteindelijk te ontwrichten. Dat gaat in wezen met twee bewegingen gepaard. Enerzijds graaft Petry steeds dieper naar de waarheid van het individu, met de homoseksualiteit als zoeklicht. Anderzijds hangt hij zijn uitdieping van dat thema ook steeds vaker op aan eigentijdse feiten. Door letterlijk het verlangen van de man naar de man in zichzelf te verbeelden is het alsof hij op een uitdagend allegorische manier de fictie blootlegt waarmee allerlei eigentijdse vertogen ons idee bepalen van wat echte individualiteit is. Zijn literaire verbeelding wordt zo een vorm van bezielde, ook meerstemmige weerstand tegen de illusies die op ons inwerken.

DE MAN IN ALLEMAN

De laatste woorden van Leo Wekeman (2003), Petry's derde boek, illustreert dat uitstekend. Leo is een vijfendertigjarige journalist voor *De Stem*, "de alom gerespecteerde kwaliteitskrant met zijn progressieve imago", en hij koestert hoge verwachtingen. Zijn emotionele huishouding is dan wel een ramp sinds zijn vrouw, Eva Winner, hem kinderloos heeft verlaten – zo slikt hij Eternox tegen de slapeloosheid. Maar professioneel staat hij voor een egostrelend hoogtepunt: de president van de VS komt voor een dag naar België – kort na 9/11 – en hij hoopt als Amerikadeskundige het enige interview te krijgen. Zijn hoofdredacteur Karel Schurmans, bijgenaamd "de Eend" wegens zijn "volslagen gebrek aan kin", verkiest echter Xavier Kingston als interviewer, een nog maar pas aangeworven mediagod waar zowat de hele redactie op geilt. De ontzetting daarover slaat bij Leo naar binnen. In zijn poging om een ("voorwereldlijke") taal te vinden die dat onrecht ongedaan kan maken, interioriseert hij de

fascinatie voor Kingston, die in feite het object van zijn woede is. Zo lijdt hij aan nachtmerries waarin hij zichzelf neukt, maar waarin “hij” als “ik” bij nader inzien Kingston blijkt. Dat klinkt verschrikkelijk zielig, maar die zieligheid is juist het vehikel waarmee Petry de ziellose personalitycultuur parodieert die Kingston als holle (media)figuur symboliseert. De “geheime en onmogelijke liefdesverklaring” waarvan het verdere verhaal volgens Leo verslag doet, wordt in die zin dan ook een uiting van eenzaamheid, en wel door de narcistische identificatie waarop die personalitycultuur steunt door middel van een intolerereerbare, al te letterlijke homoseksuele fantasie tot het uiterste te drijven.

Ik: een man. In mij: nog een man. Dat was er één te veel volgens de rekenkunde van de psychologica. De plaats die ik wilde innemen, was te krap voor twee. Naast me kon ik best een man verdragen, ónder me geen probleem. Zelfs bóven me duldde ik er één als de maatschappelijke orde dat vereiste, maar ín me? Groot probleem. De man in mij voelde groter dan de man die ik zelf was. Mijn onbehagen, de duistere en lege kern van mijn mannelijkheid – mijn eenzaamheid, die zelf geen mannelijkheid was, maar wel het stoere waarmerk ervan – was gekraakt. Waar ik geen man was, waar ik niets was, waar ik hol was, was ik nu vol, vervuld van een man, maar van een andere man dan ik, wat geen aanleiding gaf tot vreugde, maar tot een nieuwe, tot dusver ongekende vorm van smart. [...] Om weer tot mezelf te komen moest ik de man bezitten door wie ik bezeten was. Waar hij was, moest ik worden. Nooit eerder had de liefde zo dwingend tot mij gesproken. [...] Waar hij is, moet ik worden. Misschien is kannibalisme er nog een beter woord voor dan liefde.

Uiteindelijk leiden Wekemans “kannibalistische gevoelens van verering” voor Xavier Kingston er inderdaad toe dat hij diens plaats inneemt bij het interview met de Amerikaanse president. Hij verdooft hem heimelijk met Eternox na een voorbereidende afspraak in zijn appartement. Anders dan in *De maagd Marino*, dat hier wel al aangekondigd wordt, leidt die “verwisseling” echter niet tot een letterlijke poging tot symbiose – daarvoor is Leo als hetero veel te sceptisch tegenover de “ultieme zelfrealisatie” die homo’s volgens hem in hun seksuele contact beogen: “de man daarbuiten moest de man hierbinnen komen versterken en werd daartoe langs elke lichaamsopening uitgenodigd. [...] Deze ongeneeslijke narcisten wilden niet weten dat tussen een man en zijn superman een ijskoude ruimte ligt waar je levend niet doorheen komt.” Laat dat nu omgekeerd ook de reden zijn waarom Wekeman zijn ontmoeting met het kolossale ego van de president ternauwernood overleeft. Eerder dan een zelfbevredigend hoogtepunt te zijn loopt het immers op een fiasco uit. Hij hoopt er “zijn ingebeelde zelf” de wereld uit te praten, maar in plaats van die verwachte “laatste

woorden”, weerklinkt “het gebrul van een bezetene”. De transformatie faalt, hij slaagt er niet in om zich van zichzelf te ontdoen: “Iets in mij wilde gewoon de waarheid spreken [...] Waar Kingston was, daar was ik niet geworden. Hoe zou ik ook? Maar waar ik dan wel was, daar hield ik het niet langer uit. De schaamte maakte mijn positie onhoudbaar, de schaamte en de behoefte aan waarheid...”

Revelerend is dat op het “moment van de waarheid” de verteller het overneemt die Wekeman zelf is, een literaire dubbelganger die in de hij-vorm Wekemans laatste woorden citeert. Het verhaal gaat nog wel even door (Wekeman “is werkloos en leidt een teruggetrokken bestaan”, zoals bijna alle antihelden van Petry), maar het verandert in een allemansgeschiedenis. Het lijkt daarmee alsof de stem van de literatuur gestalte geeft aan een “onpersoonlijk” overleven, alsof wat haar bezielt pas zichtbaar wordt wanneer alle ficties ophouden te bestaan waarmee het individu zichzelf in dit individualistische tijdperk in stand houdt en tracht te bevestigen. Anders dan “de Eend”, die bij het luisteren naar muziek homoseksuele geweldsfantasieën cultiveert met zichzelf in een glansrol (“in mijn fantasie heb ik een kin”) om zijn tekort te sublimeren en zich genotvol in zijn hypocriete bestaan als hoofdredacteur van *De Stem* staande te houden, verbeeldt Wekeman met zijn stem dus de kunst van het verlies. Al lukt ook dat niet helemaal. Hoewel hij zich prijsgeeft aan verval, onder andere door zich op gore parkeerterreinseks te verlaten, slaagt hij er niet in om zijn eigen aanwezigheid te ontlopen. “Met farmacologische strategieën en gesprekstherapieën zouden ze me stimuleren om iemand te zijn. Dat is het denkkader van deze tijd. De kunst om niemand te zijn is verloren gegaan.” Als Eva Winner uiteindelijk terugkeert om een kind te maken, bevestigt dat hem dan ook alleen in die onmacht, als mens, als “loser”.

DE MENS, VERWEESD

Precies op dat motief van het kind borduurt *De achterblijver* (2006) in allegorische zin voort. De roman gaat immers over de toekomst van de mens, of beter: zijn toekomstige verdwijning, met de relatie tussen vader en zoon, ook metaforisch, als vehikel voor die fictieve verkenning. Dat blijkt al meteen uit de beginsituatie. Onder de “vaderlijke” blik van dr. Benjamin (!) Miami, zijn afdelingshoofd binnen het wereldbedrijf Carnitec, werkt hoofdpersonage Gram Goetleven mee aan de ontwikkeling van een “ultimachine”, genaamd “Baby”. Die vormt in hun eigen ogen een ultieme stap in onze evolutie, omdat het een door mensen gemaakte supermachine betreft die de mensheid volkomen achter zich zal laten. Behalve met de geheugen- en reken capaciteit van de modernste computer is Baby immers ook met “het vermogen tot zelfontwikkeling” begiftigd, maar zonder last te hebben van een zelfbewustzijn, of ik-gevoel – “die eeuwige beginnersfout”. “Baby hoeft nergens in te geloven om te handelen. Zijn activiteit berust niet op een identiteit. Hij handelt louter vanuit zijn kracht (...)”

Zijn nog menselijke drang tot zelfbehoud is dan ook gericht op de ontwikkeling van een “seksloze intelligentie” die onverschillig is voor het behoud van de mens. “Zij zullen achterblijvers worden, allemaal, gekleineerd door Baby’s intelligentie, in het treurige besef van hun overbodigheid.” Voor Gram klinkt dat als toekomstmuziek, want het humanistische geloof in onze individuele intelligentie heeft voor hem geen potentie meer: “Hoe zou een individu, dat zelf maar een verzinsel is, tot waarheid kunnen zijn voorbestemd?” En omdat hij zelf uit “het stof is opgetrokken waaruit de toekomst bestaat” – hij dient letterlijk zichzelf te investeren om de wetenschappelijke fictie die Baby incarneert te kunnen realiseren – mag hij dr. Miami naar het jaarlijkse colloquium van Carnitec in Austin, Texas, vergezellen om er de filosofische openingsvoordracht te houden.

Die vlieger gaat echter niet zomaar op. Bij het vertrek op de luchthaven blijkt dr. Miami niet op te dagen. In zijn plaats zal nu dr. Valeria Bitchkova met Gram meereizen – *what’s in a name*, vanzelfsprekend. Het merendeel van de roman, de centrale spanningsboog zo men wil, wordt dan ook gevormd door het moeizame gesprek dat Gram (tijdens de vlucht) met de kritische Valeria heeft, in het bijzonder over de morele aspecten van het Baby-project. Intussen probeert hij in afwezigheid van zijn geestelijke vader (dr. Miami) zijn speech te schrijven. Bovendien is Grams biologische vader, Zak, al even symbolisch net voor het vertrek overleden, en pas de dag daarvoor begraven. Het gevolg is dat de onthechting (van alles wat menselijk is) die Gram via Baby beoogt – hij omschrijft zichzelf als een “kampioen in terughoudendheid en desinteresse” – alsnog doorkruist wordt door de herinnering aan iets wat hem bij uitstek aan de aarde hecht: zijn biologische afkomst. En die herinnering drukt op Grams verlangen naar transcendentie. Tijdens zijn laatste levensjaren evolueerde zijn (biologische) vader immers – onder invloed van “een veel te laat vastgestelde en buitengewoon virulente syfilisbesmetting die zijn prefrontale cortex wegvrat en hem uitholde” – van een duffe en “ratioïde” kleinburger, “wiens opvattingen en levenspraktijk gebaseerd waren op een universele moraal”, naar “een maniakale seksrobot die alle gevoel voor normen en verhoudingen was kwijtgespeeld”. Of nog: zijn persoonlijkheid had schijnbaar reliëf gekregen, maar in werkelijkheid was ze geërodeerd.

In het licht van het “radicaal onpersoonlijke perspectief” dat Baby Gram oplegt, en dat hemzelf overigens geregeld de anonieme seks van de darkroom “AnyBody” doet opzoeken, legt Zaks dood de obscure fictie bloot in de wetenschappelijke realisatie die Baby belichaamt: een menselijke en niet op te heffen rest die het visioen van onsterfelijkheid en transcendentie onderuithaalt. Als “fictie” fungeert Baby voor Gram inderdaad op dezelfde manier als de onmenselijke ficties (God, de ware liefde, de mediagod Xavier Kingston) waar de voorgaande antihelden van Petry verlangden in op te gaan, inclusief het extatische zelfverlies waartoe zijn “inzet” voor Baby leidt.

Nadat ik me van Baby had losgekoppeld en naar buiten was gelopen, bevond ik me nog altijd in een wereld die eerder aan Baby toebehoorde dan aan mezelf. Het was een wereld waar ik op dat moment geen enkele functie meer vervulde en geen enkele bijdrage meer kon leveren. Ik kon hem enkel als een achterblijver in de meest totale zin van het woord met open ogen en een verdoofd wezen ondergaan. Het was een gewaarwording voor de weergave waarvan alleen de gelukkigste woorden gepast zouden zijn. Het komt maar zelden voor dat je je onderworpen voelt aan een absolute onverschilligheid waarmee je je volledig kunt vereenzelvigen. Ik was gered omdat elke behoefte om gered te worden was weggefallen. Een welhaast magisch moment lang verkeerde ik in de positie van iemand die niets meer te verliezen had.

Hoeveel dood gewicht Gram in werkelijkheid nog te verliezen heeft, blijkt pijnlijk wanneer hij op het einde van de vlucht het tegenovergestelde van dit magische moment meemaakt. Hij belandt in een toestand van “innerlijke catastrofe” als hij geconfronteerd wordt met de kritische houding van dr. Bitchkova en de manier waarop Baby tijdens een interview in *De Stem* als “onvervalst technofascisme” en “losgeslagen futuristische grootspraak” wordt neergezet. Het is alsof het zwijgen aangaande de grote vragen dat Gram gecultiveerd heeft zich eensklaps tegen hem keert, met als uitkomst een bizarre aanval van infantilisering en sprakeloosheid. “Het was onuitsprekelijk onverdraaglijk voor iemand die het gevoel had helemaal nergens te zijn, toch ergens op een concrete plaats te moeten aankomen.” Van een lezing komt dan ook niets meer in huis: Valeria vervangt hem, en “teruggeworpen in een toestand van onmondige en verachtelijke weerloosheid” vliegt Gram na enkele dagen onverrichtzake terug naar België. De “fictie” crasht op de realiteit. Maar zoals in het verhaal van Leo Wekeman neemt juist daar de literatuur het over. De stem die in deze roman letterlijk tot de lezer spreekt, als ging het om de (gemiste) lezing, is immers die van een verteller die de geschiedenis heeft overleefd. Door haar te reconstrueren buigt hij zijn sprakeloosheid om in zeggingskracht, zodat de hele episode alsnog verandert in een ode aan de bezielende kracht van de menselijke verbeelding. Want dat is wat literatuur kan doen, zegt Valeria Bitchkova, wanneer ze tijdens de vlucht, afgaande op de korte inhoud en zonder de titel van het boek te vermelden, grappig genoeg de roman over Leo Wekeman zit te lezen.

Net als om het even welk individu is ook de roman een eenzame geest. Alleen is zijn eenzaamheid soms veel mededeelzamer en zijn mededeelzaamheid veel geslepenner dan wat je gewoonlijk te horen krijgt. Daar kun je een warm gevoel aan overhouden. Er zijn niet veel mensen die zich zo uitsloven om een ander voor

hun verzinsels te winnen als een roman voor zijn lezers doet. Een goed geschreven roman voelt soms aan als een opwindend compliment aan je intelligentie en verbeeldingskracht. Hij durft intiemer te klinken dan je zelf ooit had gedurfd. En dat kan aanstekelijk werken, vind ik. Dan doet de stem van een roman je niet alleen maar luisteren, hij kan je zelfs een beetje leren spreken.

ONWERKELIJK MAAR WAAR

Nergens is de eenzaamheid mededeelzamer geworden, nergens is de fictie meer geïncarneerd in een literair bezielde stem dan in *De maagd Marino* (2010), Petry's vijfde roman en zonder meer een culminatiepunt – misschien ook een contrapunt – in zijn oeuvre. Het boek herneemt de thema's van intimiteit en identiteit, seksualiteit en mannelijkheid die ook in de vorige romans al speelden. Maar de spanning tussen realiteit en illusie, lichaam en verbeelding is er op de spits gedreven, niet het minst doordat het vertelperspectief nog veel opzichtiger dan in *De achterblijver* zelf al onderdeel van de fictie is: geïnspireerd door een onwaarschijnlijk reëel gegeven, maar alleen waarschijnlijk binnen de waanzinnige werkelijkheid van de verbeelding.

De roman vertelt het fictieve relaas van een fatale ontmoeting. Hij begint met haar eindpunt: een onthutsende sterfscène, even teatraal als visceraal, even geflipt als bloederstig. Een anonieme man met een onderbroek aan, gedrogeerd maar vastberaden, wordt vastgebonden, ontmand, in stukken gesneden en begraven, nadat hij in een kramp van pijn is doodgebloed. De beul is zijn minnaar Marino. En die blijkt hem te hebben willen opeten. Dat klinkt al ondraaglijk. Maar wat bevreemdt, is dat alles volgens afspraak gebeurt, volgens een strak scenario. Zelfs het graf hebben de beide mannen op voorhand samen gegraven. Ze “realiseren” kortom een gedeeld fantasma. De kannibalistische moord blijkt een zelfmoord “op bestelling”.

De allusie op het geval van de “kannibaal van Rotenburg”, die in 2006 een schokgolf creëerde, is duidelijk. Maar Petry maakt die referentie nergens expliciet. Veel meer dan door de sensatie van de journalistieke realiteit is hij geïntrigeerd door het extreme van de situatie, het intieme van de relatie. In plaats van in het reële “feit” bijt hij zich daarom vast in het fictieve relaas dat de “realisatie” van dat kannibalistische fantasma veronderstelt, in al zijn onvoorstelbaarheid. Niet alleen dook dat fantasiebeeld immers al in zijn werk op, zij het in een mislukkende vorm – als bron van realiteitsverlies. Om het onwaarschijnlijke van die “realisatie” een schijn van realiteit te geven, moet bovendien een radicaal beroep gedaan worden op de verbeelding. En net dat is de paradoxaal kern van wat Petry in de literatuur interesseert: via de verbeelding doordringen in het onvoorstelbare, en tegelijk via dat onvoorstelbare ontmaskeren wat wij ons verbeelden (te zijn), de ficties waarmee we leven.

Dat radicale beroep op de verbeelding neemt de vorm aan van fictie die de verbeelding van de lezer tart: de stem van een man overleeft via de mond van de man die hem heeft opgegeten. Vanaf het tweede van de zesentwintig korte hoofdstukken traceert Petry de fictieve levenslopen van kannibaal Marino Mund en Bruno Klaus, zoals de zelfmoordenaar blijkt te heten. Plaats van schrijven is de cel van Marino, enige tijd na zijn proces. Eenzamer wordt het niet, maar toch is Marino niet alleen. Hoe gespleten het ook klinkt, het is de stem van die verorberde Klaus die de woorden dicteert van het verhaal dat Marino in de eenzaamheid van zijn cel zit te noteren. Alsof hij, als “schrijver”, in Marino gereïncarneerd is. Wat inbeelding van die laatste moet zijn.

Toch wordt de lezer in dat waanidee meegezogen. Het is door de blik van Bruno dat je het verhaal verneemt. Hij is de “ik-zegger”, zoals hij dat zelf zegt, Marino is niet meer dan een passief lichaam, een onpersoonlijke dienstmaagd, een hij. Je weet als lezer dat je dat niet kunt geloven: het is fictie, die Bruno is dood. Maar het is precies door het bewustzijn van die fictie dat Petry de lezer zijn literaire mikpunt toont: de fictie van het bewustzijn, van dat wat wij “ik” noemen. Als geval illustreert Marino dat perfect. Als eeuwige maagd, ziekelijk moederskind, opgesloten in een veel te groot lichaam en niet in staat tot communicatie (tenzij door informatica), is hij amper een individu te noemen. Hij lijdt aan een vreemd gebrek aan “ik”, zo raadselachtig dat elke poging tot verklaring, zoals zijn enorme Oedipuscomplex, in een karikatuur verandert. Ook het profiel dat zijn grotesk bevallige advocate Eveline Tits van hem ophangt, is een leugen.

Bezielde als Marino dus is door het letterlijke verlangen om zijn eigen leegte op te vullen, komt Bruno Klaus als geroepen. Diens besluit bestaat er immers juist in om te sterven aan zijn “ik”. Als literatuurdocent heeft hij een overontwikkeld zelfbewustzijn, reden waarom hij van zijn ambt (en de literatuur tout court) afstand wil nemen en zich in een roes van anonieme seks en porno stort. In het doodse karakter van Marino meent hij de verlichting te vinden die hij zoekt. Vooral in hem, in wezen het hoofdpersonage van de roman maar als ik-schrijver tegelijk niets meer dan een talige fictie van de waanzinnige Marino, leeft Petry zich zogenaamd onpersoonlijk uit.

“We konden toch niet eeuwig doorgaan met onze individualistische levensstijl zonder eindelijk ook eens echte individuen te worden”, vat Bruno de drijfveer van zijn “*Sein-zum-Tode*” samen. En net als bij Helm Steen, vier romans tevoren, resulteert dat vooral in provocerende uitvallen tegen het politiek-correcte denken, onder andere inzake de universiteit en de multiculturele grootstad. Het is alsof de onverschilligheid ten aanzien van zijn zelfbehoud op een niet te verdragen wijze (politiek-correct gezien, althans) de onverschilligheid onthult onder onze verdraagzaamheid. “Stadslucht maakt vrij? Laat me niet lachen. Hier heerste het bekrompen spook van de identiteit, niet de delicate geest van de uniciteit. De stad was de necropool waarin het individu

levend werd begraven. En als het individu dat niet langer als dusdanig aanvoelde, kwam dat gewoon omdat het intussen al finaal was gestikt, of nooit had bestaan.”

Wat na vijf romans evenwel veranderd is, is dat deze uitvallen niet meer geadresseerd zijn aan Piet Lul of Mie Kut, maar aan de lezer. Dat heeft niets te maken met een letterlijk aanspreken, zoals Petry nogal krampachtig in *De achterblijver* probeerde. Integendeel, zijn steeds directere aanspraak op de “realiteit” van de lezer is het gevolg, paradoxaal genoeg, van de wijze waarop zijn romans de fictieve waarheid (of de bezielde kern) van hun protagonisten steeds radicaler zijn gaan verankeren in een algemene, maar daardoor ook niet meer te ontkomen verbeelding. Dat die (systematische) verdieping ook met een toenemende lichtheid gepaard gaat, is niet alleen het bewijs maar ook de inhoudelijke consequentie van Petry’s uitzonderlijke talent. Het is in zijn stijl dat hij zichzelf overstijgt, inderdaad in een allegorische, onpersoonlijke zin. Ik ken dan ook geen ander werk van een eigentijdse schrijver dat zo’n alomvattende remedie is tegen onze hang naar identiteit, van welke fictieve aard ook, en dat toch leest alsof het niets is, onwerkelijk maar waar.

LITERATUUR

YVES PETRY, *De maagd Marino*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2010, 288 p.

YVES PETRY, *De achterblijver*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2006, 288 p.

YVES PETRY, *De laatste woorden van Leo Wekeman*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2003, 256 p.

YVES PETRY, *Gods eigen muziek*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2001, 202 p.

YVES PETRY, *Het jaar van de man*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1999, 184 p.