

voor een clichéetje meer of minder draait Hemmerechts haar hand niet om. Het grootste bezwaar is het gebrek aan compositie. ‘Vertel iets wat je je herinnert, toe. Wat? Het maakt niet uit wat. Eender wat.’ Zo is het: het maakt allemaal niet uit. Herinneringen en gebeurtenisjes kabbelen voorbij, de volgorde waarin doet nauwelijks ter zake, er komt geen eind aan het gekeuvel. Daarbij doet Hemmerechts zeker haar best af en toe een dramatische verdichting te bewerkstelligen - bij voorbeeld tegen het eind van het boek, als een van de zussen, Heleen, die door de anderen wordt beklaagd omdat ze altijd aan de leiband van haar man heeft gelopen, plotseling verdwenen is - maar dat mislukt jammerlijk bij gebrek aan concentratie en dwingender suggestieve middelen dan die van de soapdialog vol pubergilletjes en gedachtepuntjes. Het is sentimenteel gemijmer, zwaarwichtig melodrama, ironieloze relatiekitsch. Het zijn opgepoetste, maar desondanks al te bekende deuntjes die het ene oor in-, het andere uitgaan. Het is dus maar te hopen dat Ibsen en Tsjechov, waar ze zich ook mogen bevinden, dit boek nooit in handen krijgen.

*Cyrille Offermans*

KRISTIEN HEMMERECHTS, *De tuin der onschuldigen*, Atlas, Amsterdam/  
Antwerpen, 1999, 224 p.

## Muziek uit de hel

De titel *Tongkat* van de vierde roman van Peter Verhelst (°1962) alludeert op de bijnaam van een personage uit het boek: Ulrike. Maar wat de auteur misschien niet zo heeft bedoeld, is die andere betekenis. Op het Internet lezen we dat Tongkat Ali een Maleisisch geneesmiddel is, gemaakt uit zeer bittere wortelen, gebruikt tegen malaria maar ook als afrodisiacum. De combinatie van koorts en seks, ziekte en erotiek, destructie en regeneratie is bepalend voor de roman. En eigenlijk gaat het niet eens om een combinatie: het ene *is* het andere. Verhelst schrijft over de ‘aesthetica van de ontploffing’, over de ‘obsessionele schoonheid van virussen’ en over de ‘choreografie van de dood’.

Sinds de (vergeten) roman *Ranonkel* (1969) van Jacques Hamelink werd ik niet meer in die mate getroffen door de poëtische kracht van proza. Zo vind ik het begin van *Tongkat* onvergetelijk. Nadat Prometheus door de geheime politie wordt vermoord, breekt een jarenlange winter uit, een soort grote ijstijd. Onleefbaar, dat wel, maar tegelijk verschrikkelijk mooi. Hoe de mensen honden in hun jassen naaien om warmte te voelen. Hoe het vuur befrist in de kachel. Hoe een man binnenkomt met keiharde stukken hout in de armen, die zich aan het ijskristal heeft gesneden: ‘Tientallen rode druppels hingen als robijnen aan zijn enkels.’ Ik was ook zeer getroffen door de beschrijving van de helse ondergrond van het paleis van de koning: een staat onder de staat, vol met mijnwerkers die nooit meer het daglicht zullen zien, en afval verwerkende sleeptroepen. Indrukwekkend is eveneens de aankomst van Prometheus' vader Japetus, dood op zijn paard, ‘bekleed met een wemelend harnas van vliegen’. Op de wijze van Jan Fabre wordt het vlees in het harnas opgevreten door glanzend groene vliegen, scarabeeën zeg maar, en zo zijn we weer bij destructie en regeneratie beland.

Via transformatie wordt destructie regeneratie. De ik-figuur uit het eerste van de negen hoofdstukken van *Tongkat* leeft negen levens, soms dat van een man, soms dat van een vrouw. Het eerste leven is dat van de 'lijdensvanger' - een allusie op plastisch kunstenaar Thierry de Cordier -, de 'engel van de ondergang', de bewaker van het vuur, een 'spons vol impressies'. Hij slurpt de misère van de wereld op om de wereld van zichzelf te verlossen. Hij schrijft zinnen op kleurige linten die hij rond de poten van vogels bindt. Hij noemt zich een romanticus: 'Boven mijn hoofd: het geraas van de revolutie. Onder mij: het geraas van de mieren. Voor me uit: het zwart waar ik me doorheen werkte.' Op die zwarte beeldenstroom drijven vele recente wereldproblemen als wrakhout mee: hongerige kinderen die zich verdoven met ether (zoals in Mexico City), stapels lijken tussen geregelde troepen en opstandelingen, collaboratie en repressie, folterpartijen, de dwaze moeders van verdwenen zonen (zoals in Argentinië), het ebola-virus, de kick van kinderseks (Dutroux), genocide en rassenmoord (Ruanda, Kosovo). De schrijvende ik-figuur gelooft er niet in dat hij de wereld kan verbeteren, integendeel, hij gaat tekeer tegen de rampzalige wereldverbeteraars, die namens een 'zuivere' ideologie vele wreedheden begaan. Het volk applaudisseert en weet niet dat er met hen gespeeld wordt als in een poppenkast. Of ze krijgen een uniform en ze veranderen in gehoorza-

me monsters. De schrijver vertelt verhalen in het bordeel van de wereld en wil dwars door alle zwart wit worden. ‘Vergeet mijn woorden. Nu. Onmiddellijk. Ik wil door niemand herinnerd worden./ Zelfs niet door mezelf.’

Het tweede leven is dat van Prometheus, die het vuur van de goden stal, en wiens steeds aangroeiende lever voor straf door een adelaar wordt uitgepikt. ‘Ze hadden een kooi om zijn borst gemaakt, op maat. En in die kooi zaten vogels. Dag en nacht pikten ze op hem in.’ Hij is ook een soort Icarus: hij bindt adelaarsvleugels aan zijn armen en klapwiekt. Als adelaar wordt Prometheus zijn eigen marteling. De val van Icarus valt samen met de moord op Prometheus: de geheime politie duwt hem van het hoogste gebouw van de stad. Maar hij voelt ‘het genot van het vliegen zelf’. In de epiloog van *Tongkat* staat het zo: ‘en ik dook zo diep de diepte in/ dat ik zo hoog de hoogte in schoot’.

Prometheus is verliefd op Ulrike, en dat is het derde leven. Ulrike (Meinhof) staat voor de Rote Armee Fraktion, en dus voor terrorisme, maar het is dezelfde Ulrike die haar lichaam bespeelt met een strijkstok. Prometheus en zij staan tegenover elkaar ‘als twee zachte spiegels van vlees’. Prometheus, ‘één groot luisterend oor’, raakt verrukt door de hemelse muziek die Ulrike aan haar lichaam ontlokt, waardoor een ander, puur uit klank bestaand lichaam ontstaat dat uit Ulrike weg stapt en op hem afkomt. Als ze hem zacht als adem met de mond streelt, voelt ook Prometheus in zich een nieuw lichaam ontstaan. Zelfherkenning in de spiegel leidt naar eenwording met de andere, en daardoor naar zelfverlies. Tot we één groot lichaam worden.

Ulrike staat dicht bij het Meisje met het Rode Haar, die de koning kust, tot er vuurrode druppels uit hun lippen opwellen, die neervallen op de bevroren grond en ogenblikkelijk opzwellen tot kloppende, hartvormige aardbeien. Ze worden licht door hun warmte en lossen in de lucht op. Hoewel de koning na zijn verdwijning een ware revolutie ziet uitbreken - de bestorming van het paleis, de feestende en plunderende menigte -, en hij zich afvraagt of hij dan een tiran was, wordt hij door transformatie ook het tegendeel: de zuivere liefde die vermoord wordt door de realiteit. ‘Ik ben de koning. Ik ben de koning niet. Ik heb mezelf laten verdwijnen, ik heb mezelf



Peter Verhelst (1962) - Foto David Samyn.

opnieuw uitgevonden'. Het Meisje met het Rode Haar en de koning: het vierde en het vijfde leven.

Het paleis wordt niet alleen van buiten bestormd, maar ook van binnen verziekt door 'cellen'; dat zijn zowel revolutionaire groepen als virussen. Zo is er de kamerjongen van de prins, die bommen legt. Hij is het virus dat zich 'in het lichaam van het paleis' heeft gevestigd. Is er een verschil met de vondeling in het verhaal? Het clandestiene kind verbergt zich in de verborgen, labyrintische bibliotheek, bouwt zich uit papiersnippers een nest en ligt als een boek tussen boeken. Hij bekwaamt zich in de kunst van het terrorisme, maar de opstandelingen weten niet dat hij en ook Gudrun aan hun kant staan. Voor hij opgepakt wordt, steekt hij Gudrun neer en springt uit een raam. 'Is het mogelijk twee keer op één dag te sterven?' Ook dit zesde, en zevende en achtste leven zijn spiegels van elkaar.

In een vroegere fase komt de vondeling terecht in een familie: de Rote Armee Fraktion, waartoe ook Gudrun (Ensslin) behoort. Hij moet verslag uitbrengen van wat er in het paleis gebeurt. Hij vindt er een geestelijke vader, die het negende en ultieme leven vertegenwoordigt. Juan (de la Cruz) werkt in het klooster van het paleis. Juan leert dat angst geen vijand is, dat je angst moet omhelzen tot je leeggegeten bent door verlangens, tot je geen vlees meer hebt om

ze te voeden. Dan komt het niet-meer-willen. ‘Hoe minder ik wilde, hoe meer ik vond.’ Dat noemt Juan zijn religie, die eruit bestaat naar niets te streven. ‘Niets verheft mij. Niets drukt mij terneer’ en ‘Wil je ertoe komen alles te bezitten, wens dan in niets iets te bezitten.’ Word je eigen braakbal. Spuw je uit. Draai je binnenstebuiten. ‘Niets, niets, niets, niets, niets.’

Negens levens, negen Russische poppetjes, steeds groter, maar ook leger: ‘Soms vraag ik me af of je begint als het kleinste poppetje en er bij elke dood een nieuw over je heen groeit.’ Tot je tegen de grenzen van het heelal aangedrukt zit.

Als je de helse wereld snel laat draaien, ontstaat er in het midden van de storm een oog. En dat is tegelijk inhoud en vorm van Peter Verhelsts meesterproef: *Tongkat*.

*Hugo Bousset*

PETER VERHELST, *Tongkat. Een verhalenbordeel*, Prometheus, Amsterdam, 1999, 344 p.

## ***Beeldende kunst***

### **De snelle observaties van Isaac Israels**

Isaac Israels (Amsterdam 1865 - Den Haag 1934) staat bekend als een van de weinige Hollandse impressionisten. Hij werkte zwieriger, oppervlakkiger en meestal ook lichter dan bijvoorbeeld zijn collega en leeftijdgenoot George Hendrik Breitner, die altijd meer aards is gebleven.

Beide kunstenaars werkten vanaf het eind van de jaren tachtig van de vorige eeuw in Amsterdamse cafés, cabarets, modehuizen, in parken en op grachten; ze behoorden tot de brede kring van de Tachtigers, de groep van schrijvers en schilders rond het tijdschrift *De Nieuwe Gids* en waren bevriend met figuren als Willem Kloos, Frederik van Eeden, Albert Verweij, Willem Witsen, Jan Veth en Frans Eerens. Het ging zowel Israëls als Breitner erom, in navolging van wat bijvoorbeeld Charles Baudelaire al eerder had geschreven en ook Emile Zola in zijn romans deed, het ‘moderne leven’ in al zijn facetten - en zo direct mogelijk - vast te leggen. ‘Wij zijn de historieschilders van onze eigen tijd’, riep Breitner.

Voor Isaac Israels was deze manier van werken aanzienlijk minder vanzelfsprekend dan voor zijn moderne kunstenaarsvrienden. Hij was in 1865 in Amsterdam geboren als zoon van de bekende kunstschilder Jozef Israels (1824-1911). Zijn vader was specialist in het zogenaamde vissersgenre en had met monumentale, sentimentele doeken als ‘Langs moeders graf’ (1856) en ‘De verdronken visser’ (1861) op dat moment al internationale erkenning. Toen het gezin in 1871 naar Den Haag verhuisde werd Jozef spoedig het middelpunt van de sterk aan de weg timmerende Haagse School en bij zijn dood in 1911 was hij wereldberoemd.

Jozef Israels wilde, zoals hij zelf in 1903 nog aan Jan Veth schreef, met zijn werk grote levensproblemen aanpakken en het publiek ermee ontroeren. Tot op zeer hoge leeftijd was zijn atelier een trefpunt voor jongere en oudere schilders, schrijvers, verzamelaars en andere bewonderaars en geestverwanten.

In die sfeer groeide Isaac Israels op en aanvankelijk werkte hij dan ook - sterk gepousseerd door en in het verlengde van zijn vader - in een naturalistische stijl. Op