

H ET SPUL WAAR DROMEN VAN GEMAAKT WORDEN

IRONIE EN UTOPIE IN HET PROZA VAN CHRISTIAAN WEIJTS

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2011/2.

Zie www.onserfdeel.be of www.onserfdeel.nl.

Christiaan Weijts (°1976) debuteerde in 2006 opvallend en opvallend succesvol met de roman *Artikel 285b*. Voor dat succes zijn wel wat redenen te bedenken. Weijts hanteert een zwierige, laconieke stijl en weet zijn nogal banale verhaal over seks en stalking goed op te bouwen. Bovendien is de roman vormelijk en inhoudelijk net gefosticeerd genoeg om geen pulp te zijn, en meer dan voldoende *juicy* om populair te zijn. Twee jaar later volgde *Via Cappello 23*, waarin Weijts ruimschoots baan gaf aan de *juicy* kant van zijn schrijverschap. Een kunsthistoricus komt in opspraak met amateurpornografie. In dit matig interessante verhaal werkt Weijts de seksuele thematiek van zijn debuutroman verder uit. Met zijn recentste prozawerk, de novelle *De etaleur*, lijkt de auteur een andere weg in te slaan. De nogal sensationele verhaalstof van zijn eerste boeken wijkt hier voor een bespiegeling over autonomie en engagement, over ironie en utopie. Op die aspecten wil ik me hier concentreren: de spanning tussen ironie en utopie in het nog jonge oeuvre van Christiaan Weijts.

GESPLETENHEID EN SYNTHESE

In *Artikel 285b* weerklinkt een opmerkelijk refrein. Al in het tweede hoofdstuk belooft de verteller dat hij “gewoon de waarheid [zal] vertellen. Gewoon de waarheid. Niets meer en niets minder.” De verteller doet zich voor als een reclasseringsambtenaar die een voorlichtingsrapport opstelt. Met behulp van dat rapport zal de rechter oordelen of Sebastiaan Steijn zich schuldig heeft gemaakt aan stalking van zijn ex-vriendin, Victoria Fabers. Verder in zijn betoog herhaalt de verteller zijn belofte: “Het is tijd om de waarheid te vertellen. Gewoon de waarheid, niets meer en niets minder.” In wat

SVEN VITSE

werd in 1981 geboren in Oostende. Studeerde Germaanse talen en promoveerde in 2008 aan de Vrije Universiteit Brussel op een proefschrift over Ander Proza en postmodern proza. Momenteel werkt hij als junior docent aan de Universiteit Utrecht. In 2010 is bij uitgeverij het balanceer zijn essaybundel *Tekstbestanden* verschenen.
Adres: Sven.Vitse@let.uu.nl.

voorafging, is dat blijkbaar niet altijd gebeurd, want “(e)r staat te veel op het spel om nog langer spelletjes te spelen”.

Dat laatste is een echo uit een eerder hoofdstuk. Enkele hoofdstukken worden door Sebastiaan Steijn zelf verteld, als ik-verteller, en in een daarvan is Sebastiaan in gesprek met een reclasseringsambtenaar. De vraag waar hij Victoria heeft leren kennen – antwoord: in de peepshow waar ze werkte – slaat hem met verstomming. “Nu niet dat gezeik dat taal de werkelijkheid niet kan weergeven en dat soort dingen. Er staat te veel op het spel om spelletjes te spelen.” Metafictionele kunstgrepen behoren klaarblijkelijk tot het soort “spelletjes” waarvoor in deze ernstige zaak hoegenaamd geen ruimte kan zijn.

Toch blijkt in het tweede deel van de roman dat het eerste deel op een dergelijke kunstgreep berust. Sebastiaan geeft toe dat hijzelf het vermeende voorlichtingsrapport heeft geschreven, en dat in de vorm van een roman waarin hij zichzelf als personage opvoert (in de derde persoon). Dit is het Multatulimoment in *Artikel 285b*: “Ik, Sebastiaan Steijn, neem de pen op en schrijf u een bekentenis.” Vervolgens belooft Sebastiaan om “nu de waarheid te vertellen. Gewoon de waarheid, niets meer en niets minder.” In de daaropvolgende hoofdstukken wordt het pseudorapport overigens gewoon voortgezet.

Gewoon de waarheid vertellen, dat is blijkbaar niet zo eenvoudig, hoezeer Sebastiaan er ook naar snakt dat te kunnen. De ironie is ingebakken in de structuur van de roman. De gespletenheid van de vertelling weerspiegelt de gespletenheid waaraan Sebastiaan als minnaar ten onder gaat. Het eerste meisje dat in de roman geïntroduceerd wordt, is Victoria, een verknijpte danseres en peepshowartieste die Sebastiaan psychisch alle hoeken van de kamer laat zien maar niet met hem naar bed wil. Het

tweede meisje maakt in een volgend hoofdstuk haar opwachting: Rosa, een vijftienjarige Italiaanse. Zij volgt bij Sebastiaan pianolessen en deelt met hem behalve het klavier ook de lakens.

Victoria en Rosa fungeren voor Sebastiaan als these en antithese: waar Victoria staat voor het losbandige Amsterdamse nachtleven en de jachtigheid van de artistieke bohème, lijkt Rosa rust, kommerloos genot en naïeve jeugdigheid uit te stralen. In Victoria herkent Sebastiaan het exces en de gespletenheid van de moderne westerse samenleving. Op Rosa projecteert hij zijn verlangen naar een idyllisch en harmonieus verleden waarvan de sporen in de oude Italiaanse steden nog bewaard zouden zijn.

Uiteraard verlangt de verscheurde pianist naar een synthese, naar een vrouw die Victoria en Rosa in zich verenigt. Helaas: “Geen enkele vrouw was tot nu toe in staat geweest beide kanten van zijn persoon gelijkelijk te begrijpen en te bevredigen.” In de muziek vergaat het Sebastiaan iets beter. De gespletenheid uit zich in zijn pianospel als de tegenstelling tussen barok en romantiek, tussen Domenico Scarlatti en Franz Liszt. Het is opnieuw de tegenstelling tussen harmonie en gespletenheid: “het kinderlijk blij, onbezorgde optimisme van de barok aan de ene, en de negentiende eeuw en haar onmogelijke verlangen naar die onschuldige, nooit terugkerende wereld aan de andere kant.” De romanticus in Sebastiaan wil terugkeren naar de “onbezorgde” barok, alsof de tussenliggende eeuwen er nooit geweest zijn. Idealiter zou de muzikant zijn historische besef moeten kunnen uitschakelen: “Spelen alsof je niets weet, zonder de ballast van eeuwen en regels.”

Terugkeren naar en versmelten met het verleden blijft een utopie. Sebastiaan slaagt er niettemin in Scarlatti zó naar zijn hand te zetten dat de historische “ballast” in diens sonates meeklinkt. In zijn Scarlattivariaties laat hij de barok enteren door de romantiek: Scarlatti “ontmoet Franz Liszt, de pelgrim in de hel van Dante”. Elders in de roman reflecteert Sebastiaan in vergelijkbare termen over de tegenstelling tussen Chopin en Liszt: aan de ene kant rust en onschuld, aan de andere kant demonische *Sturm und Drang*. Sebastiaan beseft onherroepelijk door Liszt te zijn aangetast: “Hij was al te demonisch, had de lust leren kennen en was Liszt daarom beter gaan begrijpen. De *Faustsymfonie*, de *Dantesymfonie*.” Zo ontwikkelt de tegenstelling Victoria/Rosa zich tot Liszt/Scarlatti, terwijl ondertussen tegenstellingen als waarheid/fictie en liefde/geweld gethematiseerd worden.

De nadrukkelijk opgeroepen binaire opposities doorbreken de realistische illusie in een roman die in andere opzichten de samenleving een spiegel lijkt te willen voorhouden (met onder meer terloopse verwijzingen naar de moord op Fortuyn en 9/11). Bovendien hebben de muzikale referenties in de roman een duidelijk metafictionele functie. Kort na de introductie van Rosa legt de verteller in een terzijde de structuur van de sonate uit: “(Om precies te zijn: de structuur is die van de tweeledige liedvorm: bij-



Christiaan Weijts, Foto Peter Boer.

motieven in verwante toonaard zijn de voorbode van het tweede thema; rudimentaire motivische arbeid kondigt de latere doorwerking aan, terwijl het thema in een coda terugkomt, wat een voorafbeelding is van de reprise.)”

Niet toevallig is *Artikel 285b* ingedeeld in “Lid 1” en “Lid 2”, zodat het voor de hand ligt om de structuur van de sonate als een metafoor voor de motievenstructuur van de roman te lezen. Wie weet dat in een sonate vaak gespeeld wordt met contrasterende thema’s en een dialectische spanningsopbouw, hoeft niet lang te zoeken naar een analoge contrastwerking in de roman. Gewoon de waarheid vertellen, of toch maar spelletjes spelen – die spanning blijft in *Artikel 285b* onopgelost.

AUTHENTIEKE PORNO

Via Cappello 23 (2008) mist de subtiliteit die zijn voorganger genietbaar maakt. Op een minder verfijnde manier dan in *Artikel 285b* laadt Weijts in zijn tweede roman een verhaal over de seksualiteit van jongeren en jongvolwassenen op met beschouwingen over gecanoniseerde cultuur. Inhoudelijk en stilistisch komt deze roman bij momenten in de buurt van *sexploitation* – met sappig beschreven erotische scènes – en de vergelijking tussen amateurpornografie en portretschilderkunst uit de renaissance komt een beetje geforceerd over (alsof een en ander per se cultureel gelegitimeerd

moest worden). Toch komen deze elementen samen in de centrale thematiek van de roman: het verlangen naar de authentieke ervaring.

Dat verlangen wordt gedeeld door de twee mannelijke protagonisten, de journalist/radiomaker Daniël Schaaf en de kunsthistoricus Arthur Citroen. In het “nachtboek” dat hij tijdens zijn verblijf in Venetië bijhoudt, klaagt Schaaf herhaaldelijk over de “vertoeristisering” en de “musealisering” van het culturele erfgoed. Eeuwenoude tradities, zoals die van de gondeliers, leven nog slechts voort als toeristische attractie, ingebed in een commerciële logica die ze losweekt van hun historische betekenis. De toerist bekijkt de sporen van het verleden als potentiële foto’s in een album, en ondergaat ze als de zachte imperatieven van de ervaringsindustrie. Wanneer gebouwen en kunstvoorwerpen “hun actieve rol en betekenis in de samenleving hebben verloren”, kunnen ze worden toegevoegd aan het plakboek van de geschiedenis. Voortaan heten ze “pittoresk” te zijn, wat Schaaf vertaalt als “fotograferenswaardig”.

Ook de taal en de literatuur hebben volgens de journalist te lijden onder dit verschijnsel. De liefdesverklaringen die Shakespeare zijn personages in de mond legt, hebben voor de hedendaagse lezer “iets hinderlijk zoetsappigs, waardoor je geneigd bent ze wat ironisch te benaderen”. Schaaf verlangt terug naar een tijd waarin “(t)aal en romantiek” nog niet door ironie van elkaar gescheiden waren en waarin woorden nog op een authentieke manier konden samenvallen met gevoelens.

Arthur Citroen wordt in zijn kunsthistorische onderzoek evenzeer gedreven door een verlangen naar authenticiteit, naar een “authentieke en eenmalige ervaring”. Hij is gefascineerd door de verhouding tussen de schilder en zijn vrouwelijke model, in het bijzonder in het geval van de renaissancemeester Titiaan. Samen met zijn modellen leverde Titiaan “een gevecht tegen de vergankelijkheid van het authentieke moment”. Hetzelfde verlangen naar de authentieke ervaring drijft volgens Citroen ontelbare toeristen naar de Via Cappello in Verona, waar de liefde van Romeo en Julia voortleeft in een speciaal daarvoor toegerust huis met balkon. Romeo en Julia vertegenwoordigen het moment van verliefdheid: “de betoverende periode dat het individuele leven voor even samenvalt met het mythische”.

Het wereldbeeld van Citroen is, zijn pseudogeleerde kunsthistorische verhandelingen ten spijt, behoorlijk simplistisch: door de voortschrijdende commercialisering van de maatschappij is de mens niet meer tot authentieke emoties in staat. Het beeld van Cupido, symbool voor de verliefdheid, is tot kitsch gedegradeerd “(d)oor de commerciële associatie waarmee alle bruilofts- en valentijnsputti het (...) hebben besmet”. Deze gedachte veronderstelt dat het ooit anders was, dat in een arcadisch verleden Cupido’s pijlen recht door het hart gingen. Hetzelfde geldt voor de verzen van Shakespeare: net als Schaaf vreest Citroen dat “woorden als *O blessed, blessed night*” vervallen tot holle frasen omdat de hedendaagse lezer de ervaringen die ze ooit uitdrukten niet

meer kent. Hij vraagt zich af of “zulke emotie gestaag uit het scala van menselijke ervaringen [kan] verdwijnen”.

In een wereld van overvloed is er geen ruimte meer voor het verlangen, daar komt Citroens cultuurkritiek op neer. In deze “decadente wereld” van porno en excessieve (seksuele) consumptie verdwijnt “de droom”. Sterker nog: “De verlangende blik is uit de wereld verbannen”. Men mag dit probleem niet bagatelliseren maar heel veel valt in Weijs’ romans terug te voeren tot jonge meisjes die naar eigen goeddunken met alleman naar bed gaan en daardoor iets oudere jongemannen ernstig in de war brengen. Wat dat gedrag aan diggelen slaat, is de mythe van de eerste verliefdheid, waarbij het menselijke samenvalt met het sacrale en de authentieke emotie met een al even authentieke erotiek.

DIGITAAL NARCISME

In dat opzicht is Citroens levensloop analoog aan de loop van de geschiedenis: zoals hij zijn arcadische jeugdliefde zag verloren gaan in een cynische wereld, zo heeft “de oprecht verlangende blik uit de Renaissance” het afgelegd tegen het moderne kapitalisme. Niet toevallig heeft Citroen “het vermoeden dat mensen tijdens het opgroeien het complete proces van de cultuurgeschiedenis doorlopen in versnelde vorm”. Citroen is een conservatieve zeurkous, gekweld door een slecht verteerde relatiebreuk en een lastig in academische prestaties om te zetten pornoverslaving, maar hij ziet niettemin een lichtpunt in de ellende. De digitale revolutie leidt weliswaar tot verarming en verschraling – “(d)igitaal narcisme” op het net, “devaluering” van de fotografie – maar creëert volgens de regels van de dialectiek tegelijk de randvoorwaarden voor nieuwe authentieke ervaringen. Deze negatie van de negatie wordt volgens Citroen met name gerealiseerd in de amateurpornografie.

De amateurpornografie is een soort renaissance van de renaissance, aldus de kunsthistoricus. Kunstenaars als Titiaan stelden het menselijke verlangen centraal en verhieven het tot het sacrale. In de amateurporno, en dan vooral in de beelden die hij van zijn vriendin maakt, herkent Citroen een moment van overgave waarin het verlangen zich aan de kijker openbaart. De vrouwelijke lustbeleving fascineert hem mateeloos, maar in de reguliere pornografie is van begeerte bij het vrouwelijke model geen sprake. De amateurporno toont deze begeerte kennelijk wel, en bovendien heft ze de gespletenheid op waaraan ook Sebastiaan in *Artikel 285b* leed: die tussen de pudeur van het kindmeisje en de seksuele losbandigheid.

Wat in de arcadische ervaring één was – naïeve romantiek en erotische overgave – is in de decadente wereld gespleten geraakt en wordt in de amateurporno momentaan opnieuw één. Dat moment zoekt Citroen: “Hij zet het beeld stil midden in de transformatie van Felicia-het-verlegen-meisje tot Fay-de-kinky-slet”. Beide facet-

ten fascineren hem, maar volstrekt geobsedeerd is hij door het moment waarop ze samenkomen. In het verlangen naar dat moment schuilt de utopische kern van *Via Cappello* 23.

DE GEMOTIVEERDE HANDELING

In zijn recentste boek, de “dansnovelle” *De etaleur*, laat Weijs de pornografie en het jeugdsentiment achter zich, zonder echter zijn belangstelling voor de utopie op te geven. Waar *Via Cappello* gelardeerd is met Shakespeare-citaten – “Dit is het soort spul waar dromen van gemaakt worden!”, “Toch lijkt er systeem in die waanzin te zitten” – valt in *De etaleur* vooral de verwijzing naar Lenin op: “Wat te doen?” De centrale vraag in de novelle is niet, zoals in Lenins traktaat, hoe een staat succesvol kan worden omvergeworpen; ze is op de maat gesneden van de hedendaagse onverschilligheid: in welke mate kan abject cynisme worden omgebogen tot engagement? Behalve de thematiek valt in dit boek ook de verteller op: aan het woord is een naamloze instantie, die de handelingen van zijn protagonist observeert, becommentarieert en in zekere mate stuurt, maar tegelijk de illusie van alwetendheid en absolute controle onderuithaalt. Net als in *Artikel 285b* ondermijnt de vertelsituatie de illusie van realisme en waarheidsgetrouwheid.



Toeristen in de Via Cappello 23 in Verona, bij het vermeende balkon uit Shakespeares *Romeo en Julia*.

De protagonist waarvan sprake is Victor Zuid, een etalageontwerper in dienst van het kapitaal. Hij vertegenwoordigt het slechte geweten van de buitenstaander. Hij maakt zichzelf wijs dat hij zich laat meevoeren door het toeval zonder ethische keuzes te maken, maar beseft gaandeweg dat zijn onverschilligheid hem medeplichtig maakt aan de misdaden van zijn broodheren. Wanneer hij ontdekt dat het warenhuis waarvoor hij werkt zwaar investeert in oorlogswapens voelt hij zich aanvankelijk geen betrokken partij. De nadrukkelijk aanwezige verteller merkt op dat Victor een conflict bekijkt “zoals je naar een voetbalwedstrijd tussen twee buitenlandse teams kijkt” – als een matig geïnteresseerde buitenstaander.

De hoofdrolspelers in het conflict zijn Vita, lid van een antikapitalistische actiegroep, en Alex, de manager van het warenhuis. Vita en Alex zijn het over één ding roepend eens: de mens moet keuzes maken en verantwoordelijkheid opnemen in de samenleving. De consumptiemaatschappij teert volgens Vita op de angst voor duurzaam engagement: ze spiegelt de klant een droomwereld voor waarin geen enkele keuze beslissend is en waarin op elk moment “alles nog mogelijk is”. Terwijl Victor gelooft “dat alles willekeurig is” en het leven gedirigeerd wordt door het toeval, gelooft Vita dat ze voorbestemd is om de aarde voor haar ondergang te behoeden. Dat is dan weer de reden voor Alex om Vita en haar medestanders onvolwassenheid te verwijten.

Volgens de manager onderwerpen de activisten zich aan ‘absolute waarheden’ omdat ze niet om kunnen met “de vrije menselijke wil, en daarmee dus ook de verantwoordelijkheid voor eigen beslissingen”.

De etaleur is een verhaal over vrijheid en onvrijheid, over autonomie en engagement. Voor Vita gaan vrijheid en onvrijheid perfect samen. Tijdens haar dansopleiding heeft ze immers geleerd dat echte vrijheid het resultaat is van discipline en vertrouwen in een visie, “een dwingende choreografie”. Enkel de volmaakte beheersing van de beweging maakt bewegingsvrijheid mogelijk. In meer filosofische zin staat vrijheid voor haar gelijk aan het *amor fati*, de volmondige beaming van het lot. Hierdoor wordt ze vatbaar voor de romantiek van het martelaarschap, zoals blijkt wanneer ze wordt opgepakt. “Haar gevangenschap zal haar bevrijden”.

De cruciale vraag is of er überhaupt van vrijheid sprake kan zijn. Victors werk als etaleur maakt duidelijk dat de keuzevrijheid in de consumptie maatschappij een illusie is. Consumenten maken perfect voorspelbare keuzes: op basis van de kleding kan een computer het volledige consumptiepatroon van een klant in kaart brengen. Wie product X leuk vindt, houdt waarschijnlijk ook van product Y en product Z. De verteller gaat nog een stapje verder en haalt de vrijheidsillusie compleet onderuit. De mens, zo spreekt hij de lezers toe, denkt in vrijheid te handelen terwijl hij eigenlijk gestuurd wordt door onzichtbare systemen en onbewuste vooronderstellingen. “Lanceer een organisme in de lucht, geef het onderweg een bewustzijn en ondervraag het? Het zal je vertellen dat het uit vrije wil die richting en geen andere uit gaat. Jullie zijn net zo”. Victor heeft hier volgens de verteller wel enig benul van, maar hij blijft geloven in zijn vrije keuze om afzijdig te blijven.

De verteller wijst erop dat het utopische verlangen voortleeft in de consumptie maatschappij, meer bepaald in de gecreëerde illusie dat alles mogelijk is. Hij plaatst zo de vrije markt op één lijn met het verlangen naar Arcadia en met de politieke utopieën, “die ideale samenlevingen moesten forceren maar die, op z’n zachtst gezegd, slechts nachtmerries baarden”. Naar deze traditionele utopieën heeft Victor geen oren. Niettemin wordt hij zich steeds meer bewust van een sluimerend utopisch verlangen: de utopie van de “gemotiveerde daad”. De overtuigde activisten beleven deze utopie, want zij geloven dat hun handelingen gemotiveerd en gelegitimeerd worden door een hoger doel. Als enige van de activisten gaat Vita uiteindelijk aan die zekerheid twijfelen. Misschien is er helemaal geen “bredere stroom van zinvolheid en rechtvaardigheid” die het handelen stuurt. Haar uitweg uit het dilemma is de ironie: ze besluit tot een “ironisch geloof” in het lot. Het hoogst haalbare is “*te doen alsof* je in je motieven gelooft”. Ironie wordt de mogelijkheidsvoorwaarde voor utopie.

ONDERGANG EN VERLANGEN

Het literaire proza van Christiaan Weijts is zonder meer cultuurkritisch te noemen. Het is doordrongen van apocalyptische tijdingen, zoals verwoord door Victor in *De etaleur*: “De gemeenschap is aan een langgerekt en desastreus ontbindingsproces bezig”. Tegelijkertijd valt in de drie boeken een utopische tendens te ontwaren, waarbij het verlangen naar gemeenschap, authenticiteit en doelmatigheid een belangrijke rol spelen. Niet toevallig krijgt Venetië in *Artikel 285b* en *Via Cappello 23* een prominente plaats: de stad symboliseert zowel de ondergang (Venetië verdwijnt langzaam onder water) als het utopische verlangen. Behalve cultuurkritisch en utopisch is het proza van Christiaan Weijts ook ironisch. De ironie bevindt zich op drie niveaus: de laconieke stijl (vooral in *Artikel 285b*), de vertelstructuur (die nadrukkelijk de realistische illusie doorbreekt) en de thematiek (vooral in *De etaleur*).

Het utopische verlangen leeft nog, maar meer dan een ironische utopie lijkt er vooralsnog niet in te zitten.

www.christiaanweijts.nl

LITERATUUR

CHRISTIAAN WEIJTS, *De etaleur*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2009, 148 p.

CHRISTIAAN WEIJTS, *Via Cappello*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2008, 326 p.

CHRISTIAAN WEIJTS, *Artikel 285b*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2006, 326 p.