

Levende dingen

Munir Hachemi

Levende dingen

Vertaald uit het Spaans
door Nadia Ramer

WERELDBIBLIOTHEEK · AMSTERDAM

Deze uitgave kwam mede tot stand door een bijdrage van
Acción Cultural Española, AC/E



Oorspronkelijke titel *Cosas vivas*. Editorial Periférica, Cáceres

© Munir Hachemi Guerrero 2018

© Nederlandse vertaling Nadia Ramer /

Uitgeverij Wereldbibliotheek 2020

Alle rechten voorbehouden

Omslagontwerp Rouwhorst + Van Roon

Omslagbeeld © panic_attack / iStock

Foto auteur © Kike Para

NUR 302

ISBN 978 90 284 5057 8

www.nieuwamsterdam.nl



Aan de vier hoofdpersonen van dit verhaal

I

Kunstmatige beademing

‘De realiteit kunnen we niet veranderen,
laten we dus van onderwerp veranderen.’

JAMES JOYCE

De dag dat ik mijn vriend G. ontmoette, vertelde hij me dat hij als kind een theorie had ontwikkeld waaraan hij al zijn hele leven vasthoudt – een theorie over het verhaal. Het is niets nieuws dat verhalen een classificerende functie hebben, dat ze orde en rangorde aanbrengen in de werkelijkheid. Maar de werkelijkheid is ruig terrein, een oerwoud of een woestijn, een plek waar je geen kaart van kunt maken. Iedere keer dat mijn vriend G. in zijn leven op ruig terrein stuitte, vertelde hij een verhaal, een willekeurig verhaal, het deed er niet toe wat het was. Zijn ouders maakten thuis schreeuwend ruzie en hij begon een verhaal af te steken: dat het meisje dat hij leuk vond in de klas was gestruikeld, dat de bakker hem niet genoeg wisselgeld had gegeven of iets heel anders. Toen hij opgroeide, behield hij die gewoonte of die tic – oftewel: hij is er nooit vanaf gekomen – en hij perfectioneerde zijn theorie. ‘Moet je nagaan, het moment waarop de scheidlijn tussen ons

begrip van de werkelijkheid en die werkelijkheid zelf het dunst is, is juist het moment waarop dat begrip wegvalt: het moment waarop we doodgaan. Elke beschaving heeft rond dat grenspunt haar identiteit opgebouwd, haar kosmologie of haar *Weltanschauung*. Ik ken geen enkel fictie- neel werk waarin een mens op zijn sterfbed niet een meer of minder geslaagde poging doet een paar laatste woorden uit te spreken, die altijd als heel betekenisvol worden ge- interpreteerd, als waren ze een samenvatting of een subli- matie van alles wat diegene gedurende zijn leven had ge- dacht, geloofd of gevoeld.' Ik gaf hem gelijk, omdat hij gelijk hád of omdat ik dacht dat hij gelijk had, en, nou ja, omdat ik hem altijd gelijk geef. In de loop der jaren trok G. deze redenering tot het uiterste door en deed een uit- spraak die op een dag misschien voor zijn laatste woorden zal doorgaan, iets als: 'Het verhaal ontstond op een mo- ment van hevige angst in het leven van een van onze voor- vaders, het moment voorafgaand aan zijn dood, aan een aanval op zijn kampement of aan het verlies van een van zijn geliefden.' Hij formuleerde het waarschijnlijk anders, en zoals hij het zei, kwam zijn theorie vast beter over. Voor hem was het verhaal innig verbonden met de dood en viel het een zonder het ander niet te begrijpen. In de loop der tijd begon zijn theorie zijn relatie tot de wereld te beïnvloe- den en begon hij overal voorbeelden te zien die zijn ideeën bevestigden. Dat gebeurt weliswaar bij elke theorie, maar een van G.'s vele talenten is het bedenken van de vernuftig- ste voorbeelden of voorbeelden die bij zijn toehoorders het best blijven hangen. Ik herinner me goed dat hij meer dan eens die scène uit *Pulp Fiction* aanhaalde waarin Samuel L.

Jackson terwijl hij met een pistool wordt bedreigd begint te vertellen over een openbaring die hij heeft gehad, wat voor zijn gesprekspartner op dat moment totaal onbegrijpelijk is, maar voor het personage zelf (en voor de kijker ook) volkomen normaal. Het verhaal als een manier om voor even de dood te vergeten, als een manier om zich aan de dood over te geven, of simpelweg als een manier om de andere kant op te kijken terwijl het leven doorgaat.

G. zou zeggen dat het verhaal dat ik ga vertellen in feite een litanie is waarmee ik de angst die me al jaren in het oor fluistert probeer te overstemmen. En hij zou misschien gelijk hebben. Toch zal ik het vertellen; dan juist zal ik mijn verhaal of ons verhaal vertellen, en ik zal bij de waarheid blijven. Verwacht dus geen enkele verfraaiing, afgezien van de tierelantijnen die de taal met zich meebrengt – en dat zijn er behoorlijk wat, zoals ik weet. Een pessimist zou beweren dat de taal zo veel bijbetekenissen en zo veel misverstanden met zich meebrengt – bovendien gaat het daarbij niet om zomaar wat nevenschade; ze vormen de bestaansvoorwaarde van de taal – dat het verschil tussen de meest helder en de meest omslachtig formulerende auteur, tussen degene die goudeerlijk is en degene die zijn best doet de schitterendste leugens te smeden, dat dat verschil, zeg ik of zou die pessimist zeggen, slechts drie of vier procent van het totaal aantal versieringen in een willekeurige tekst uitmaakt. Ik ben graag positiever, koppiger of directer en begin de versieringen te tellen vanaf het meest elementaire niveau waarop de taal ons in staat stelt zelfstandig met elkaar te communiceren, dat we *het nulpunt van de verfraaiing* zouden kunnen noemen.

Er bestaat een betreuenswaardige traditie waarvan tientallen schrijvers deel uitmaken; ze gebruiken daarvoor verschillende technieken, die stuk voor stuk armzalig zijn. Ik heb het over het zogenaamde teruggevonden manuscript, de schijngetuigenis, de raamvertelling. Talrijk waren degenen die zich bedienden van dit soort kunstgrepen in de veronderstelling dat ze de literatuur vernieuwden, maar die in wezen slechts lieten zien hoe weinig ze om haar gaven. Paradoxaal genoeg zal ik, terwijl ik mezelf niet als schrijver beschouw – niet meer tenminste –, de eerste zijn om te roepen dat de keizer geen kleren aanheeft, de eerste om dapper het woord te nemen zonder terug te vallen op franje en foefjes, de eerste om alleen verslag te doen van de gebeurtenissen en meer niet. In de loop der tijd zullen de anderen worden opgeslokt door de vergetelheid; voor nu zal mijn wraak erin bestaan hun namen niet te noemen.

Voordat ik aan mijn verhaal begin, is het de moeite waard een voorbeeld te geven van het soort literatuur dat ik zal proberen te vermijden. In wat volgt op deze inleiding lees je misschien iets als: ‘Alles zit onder het bloed.’ Mocht dat zo zijn, dan hoeft je niet je best te doen de onderliggende betekenis te ontdekken: die is er namelijk niet. Ik bedoel dan niet dat alles bedekt is met een flinterdun, onzichtbaar laagje gruwel, en het is ook geen metafoor voor seksueel verlangen of moordzucht. Interpreteer het zoals het er staat: alles zit onder het bloed. De sneeuw, het grind, de huizen, de lantaarnpalen. Alles. En probeer er ook geen vers bloed van te maken; het is oud, opgedroogd bloed. Nog een voorbeeld. Als ik een scène beschrijf waarin iemand een honkbalpet draagt, ga dan niet op zoek naar

de betekenis van deze metafoor, want het is geen metafoor. Stel je gewoon iemand voor die een honkbalpet draagt, en al het mogelijke hermeneutische geweld dat je eventueel op dit beeld loslaat, zou niet moeten verschillen van het hermeneutische geweld dat je op de werkelijkheid loslaat. Voor de duidelijkheid: deze tekst is slechts een boek voor zover alles een boek is. Verder niets. Ik bedoel er verder niets mee; ik vertel alleen. Het nulpunt van de verfraaiing. Als je je best doet om op die manier te lezen, zal ik je mijn verhaal, het ware verhaal kunnen vertellen, zoals het echt is gebeurd.

Herinneringen aan de onderontwikkeling

De auto stond geparkeerd in de straat waar ik en twee van mijn drie reisgenoten woonden. We hadden de kofferbak opengezet en waren bezig met het inladen van onze spullen terwijl we op G. wachtten. Het verbaasde ons niet dat hij te laat was, maar wel dat hij zo veel bij zich bleek te hebben: een flamencogitaar, een extra rugzak voor zijn boeken en allerlei vreemde landbouwspullen die hij als ik het me goed herinner op de boerderij van zijn opa had gevonden. We moesten lachen om de imkerhandschoenen, de tuinbroek en de overdreven hoge laarzen. Toegegeven, die dag lachten we om alles. Ik geef een voorbeeld: we lagen bijna dubbel van het lachen toen we ontdekten dat we alle vier een muziekinstrument mee hadden. En dan te bedenken dat Ernesto een serieus type was, Alejandro een serieus type wilde zijn en G., wellicht de intelligentste van ons vier, politiek actief was en het marxisme beleefde zoals velen de literatuur beleven, namelijk als een soort eigenaardige jeugdzonde, als een onwrikbaar besluit dat hij zich evenwel niet kon herinneren ooit te hebben genomen. Terwijl wij lachten, was hij misschien aan één stuk door aan het analyseren. Misschien lachte hij met

ons mee, maar dacht hij ondertussen dat het helemaal niet zo'n toeval was, dat wij muzikanten in wezen gewoon vier middenklassenjongens waren (midden-laag in zijn geval; midden-midden in dat van Alex en mij; midden-hoog in dat van Ernesto – in die jaren behoorde iedereen in Spanje, zolang het tegendeel niet was bewezen, tot de middenklasse of een variant daarvan), dat drie van ons dezelfde studie deden – jullie zullen al geraden hebben welke drie –, kortom, dat de sociologie al had voorspeld dat onze overeenkomsten onze verschillen in aantal zouden overtreffen. Aan de reeks argumenten die G. had kunnen aandragen zal ik er een toevoegen waarvan ik me destijds wel bewust was maar dat ik misschien niet hardop durfde uit te spreken: geen van ons vieren ging op reis om geld te verdienen.

Het is bekend dat alle moderne fictie voortkomt uit een bepaalde spanning ten opzichte van de markt. Iemand wil schrijver worden om roem en rijkdom te vergaren, maar tussen het moment dat hij schrijver wordt en het moment dat hij ophoudt schrijver te zijn, zit maar een dunne scheidslijn. Volgens een andere beroemde literaire theorie ligt er onder elk verhaal een ander, zogenaamd betekenisvoller verhaal. Deze tekst – die geen verhaal is – hoeft zich niet naar deze theorie te voegen; ons leven – in feite een doorlopend verhaal dat we onszelf vertellen – wel. In een verhaal van Hemingway, een auteur aan wie ik voor het overige een hekel heb, maakt een stel ruzie in een hotelkamer. Zij heeft op straat een kat gezien, ik weet niet meer of dat daarvóór was, toen ze een wandeling maakten of ergens wat dronken, of zonet, vanuit het raam. De versie met het raam is natuurlijk veel beter, maar vergeet niet dat

het een verhaal van Hemingway is, dus ik weet het niet. Nou ja. Zij wil de kat van straat halen; hij vindt dat gekkenwerk en komt met een paar onzinnige tegenargumenten. Ze maken ruzie. Ze worden het niet met elkaar eens, maar hij krijgt wat hij wil, want in het geval van gelijkspel wint de gemakzucht het altijd van de actie: de kat blijft op straat. Zij huilt een tijdje. Uiteindelijk liggen ze zo ver mogelijk van elkaar ieder aan één kant van het bed, met hun rug naar de ander toe.

Waarschijnlijk heb ik het verhaal niet goed verteld. Het mooie of het handige van de ijsbergtheorie, zoals sommigen die noemen, is dat je wijzigingen kunt aanbrengen in het verhaal dat aan de oppervlakte ligt – in de metafoor de top van de ijsberg – zonder de globale betekenis ervan te veranderen. In Hemingways verhaal is de verborgen geschiedenis overduidelijk, en waarschijnlijk hebben jullie die al geraden: de kat staat voor het kind dat het stel nooit zal krijgen.

Ons A-verhaal, ons topje van de ijsberg, had te maken met geld: we gingen naar Zuid-Frankrijk op zoek naar werk. Wanneer ik zeg dat het met geld te maken had, zeg ik eigenlijk dat het te maken had met de literaire ambities van sommigen van ons; de hedendaagse schrijver is immers altijd op zoek naar een economische zekerheid die hij nooit zal bereiken. Maar je zou onze geschiedenis ook kunnen zien als een hoofdstuk uit het grotere verhaal dat in het toenmalige Spanje werd verteld, een verhaal waarin elke jongere uit drie opties moest kiezen. Te weten: de hele zomer werken in een strandtent aan de Middellandse Zee-kust, in Londen broodjes beleggen of zorgen voor een aan-

biddelijk Brits kind en ondertussen – in theorie – Engels leren, óf naar Zuid-Frankrijk gaan om druiven te plukken. De derde optie was voor ons het aantrekkelijkst: druiven plukken in Zuid-Frankrijk was een manier om te voldoen aan enkele van de eisen die destijds aan iedere jongeman uit de middenklasse werden gesteld: een slank figuur en een gebruinde huid hebben, enige vorm van zware arbeid hebben verricht (Dit laatste is essentieel: met iets dergelijks op zijn cv verkrijgt iedere leraar of advocaat van boven de veertig een zekere maatschappelijke legitimiteit – het cliché luidt hier: ‘Ik heb ook slechte tijden gekend en hard moeten werken’.), aan bepaalde financiële verplichtingen kunnen voldoen, et cetera. Druiven plukken vormde in zekere zin een manier om aan onze toekomst of aan een verhaal voor de toekomst te werken, en het betekende vooral (althans vooral voor mij of voor degene die ik toen was) dat onbestendige, vage, ongedefinieerde iets wat we *ervaring* noemen.

Ervaring is naar men zegt onontbeerlijk voor wie zich wil wagen aan het schrijven van literatuur. Ikzelf steun dit principe niet, maar dat neemt niet weg dat de literaire tiengebodenlijstjes vergeven zijn van dit cliché. Bolaño – en Bolaño lezen zou onderdeel uitmaken van deze ongeschreven decaloog – schreef bijvoorbeeld dat ‘een verhalen­schrijver dapper moet zijn’ en dat we eropuit moeten trekken. Piglia zei dat zijn levensstijl zijn schrijfstijl beïnvloedde. Monterroso moedigde de jonge schrijver aldus aan: ‘Benut alle moeilijkheden, zoals slapeloosheid, gevangenschap of armoede; uit het eerste kwam Baudelaire voort, uit het tweede Pellico, en uit het derde al je

schrijvende vrienden; zorg er dus voor dat je niet slaapt als Homerus, geen luizenleven leidt, zoals Byron, of zo veel geld verdient als Bloy' (ik heb altijd gedacht dat daar beter 'Bioy' kon staan, hoewel Bioy niet aan 'verdienen' deed, hij beperkte zich tot *bezitten*). In de loop der tijd heb ik met behulp van mijn aantekeningen in dagboeken, agenda's en op losse blaadjes mijn eigen ultieme tiengebodenlijst opgesteld aangaande de ervaring als literair kapitaal:

- I Een schrijver moet dapper zijn. Laat alles vallen en trek eropuit.
- II 'Benut alle moeilijkheden, zoals slapeloosheid, gevangenschap of armoede; uit het eerste kwam Baudelaire voort, uit het tweede Pellico, en uit het derde al je schrijvende vrienden; zorg er dus voor dat je niet slaapt als Homerus, geen luizenleven leidt, zoals Byron, of zo veel geld verdient als Bioy.'
- III Onthoud dat dit geen vak is voor lafaards, maar onthoud ook dat een held niet iemand is die niet bang is; een held is iemand die bang is, zijn angst trotseert en zich volledig in de strijd stort.
- IV Begin niet aan het schrijven van poëzie als je nooit onder water je ogen hebt geopend, als je nooit met open ogen onder water hebt geschreeuwd. Begin ook niet aan het schrijven van poëzie als je nooit je vinger hebt gebrand, hem onder de kraan hebt gehouden en hebt uitgeroepen: 'Ahhh! Dit is beter dan je nooit branden.'
- V Word verliefd op je eigen leven.
- VI Wat een romanschrijver onderscheidt, is een eigen

kijk op de wereld en daar iets over te zeggen te hebben, dus probeer eerst een beetje te leven. Niet alleen in boeken of aan de bar in het café, maar buiten, waar het leven zich afspeelt. Wacht tot het zijn sporen en littekens op je heeft achtergelaten.

- vii Probeer eens in het buitenland te wonen.
- viii Je moet veel vrouwen neuken / mooie vrouwen / [...] / drink meer bier / [...] / ga ten minste één keer naar de paardenraces.
- ix Je moet je hart verkopen, je heftigste emoties, niet de kleine dingen die je bijna niet raken, de futiliteiten waarover je bij een etentje vertelt.
- x De personen in een boek – geen knap geconstrueerde personages – moeten voortkomen uit de doorleefde ervaringen van de schrijver, uit zijn kennis, uit zijn hoofd, uit zijn hart, uit heel zijn wezen.

De auteurs achter deze tien adviezen zijn, in volstrekt willekeurige volgorde: Javier Cercas, Arturo Pérez-Reverte, Jack Kerouac, Ernest Hemingway, Paul Auster, Roberto Bolaño, Charles Bukowski, Hernán Casciari, Francis Scott Fitzgerald en Augusto Monterroso. (Oefening: trek lijntjes tussen iedere auteur en zijn advies.) Natuurlijk zijn het tien mannen. Ondernemingsdrang, een avontuurlijke instelling en, om kort te gaan, een publieke rol zijn in onze cultuur voorbehouden aan de man. Het is niet voor niets dat een prostituee minachtend als ‘publieke vrouw’ wordt bestempeld, met als fatsoenlijke tegenpool de ‘huiselijke vrouw’.

Goed beschouwd getuigt het bestaan van dit geboden-

lijstje alleen al van een zeker verlies. In de Middeleeuwen kon er een ballade worden gezongen over het einde van de ervaring, en belangrijker nog, *vanuit* het einde van de ervaring: de gevangenis. Ik heb het over de beroemde ‘Ballade van de gevangene’, die begint met ‘Het was in mei, in mei/ in de warme maand’ en waarin in zestien versregels (in de bekendste versie althans) het verhaal wordt verteld van een man die weet wanneer het dag of nacht is dankzij een vogeltje dat bij hem langskomt, maar dat op een dag door een boogschutter wordt neergeschoten. Deze ballade zou kunnen zijn geschreven door iemand zonder heuse ervaringen. Er wordt geen enkele ervaring in beschreven, afgezien van een van de meest elementaire ervaringen voor een mens: het waarnemen van de zonnecyclus. Als het gebruik van taal niet het bestaan van een spreker impliceerde, zouden we zelfs kunnen opperen dat het lied werd geschreven door een andere diersoort of zelfs door een zonnebloem. Ondanks de afwezigheid van ervaringen laat deze ballade in zijn sobere beschrijving van een cel en een vogel een heel leven vol vreugde en verdriet doorschemeren. De schrijver ervan onderscheidt zich van ons in één fundamenteel opzicht: hij gelooft dat de dingen altijd een diepere betekenis hebben, dus voor hem kan een oppervlakkige beschrijving van twee of drie details uiteindelijk naar dezelfde werkelijkheid verwijzen als de veertien-duizend verzen van *De goddelijke komedie*. Hij neemt niet eens de moeite om de gevangenis te beschrijven, noch om zich te identificeren als de ik-figuur of om de scène meer diepgang te geven, want hij weet dat die al diepgang heeft. En ondanks dit alles weet hij ons te raken.

Een decaloog kun je in zekere zin beschouwen als een verhaal, een verhaal waarin voor een schrijver een eventuele toekomst besloten ligt. Volgens de ijsbergtheorie gaat er onder mijn decaloog of metadecaloog dus een onderzeese berg verborgen, en zo is het ook: mijn tien geboden veronderstellen dat sommige ervaringen waardevoller zijn dan andere. In het tijdperk van het laatkapitalisme is het materiaal waaruit ons leven bestaat (de tijd of de herinnering aan de tijd die mogelijk is verstreken), net als alle andere dingen, tot handelswaar geworden. Door Latijns-Amerika, Thailand of Canada reizen; in New York, Madrid of Parijs gaan wonen, omdat ‘het daar gebeurt’; je jeugd verspillen op zoek naar een lichaam dat steeds net buiten bereik blijft – allemaal triviale gevolgen van het toepassen van de economische theorie op die nieuwe vorm van koopwaar: je vrije tijd (en die uitdrukking alleen al is kwajlijk omdat ze veronderstelt dat er ook onvrije tijd bestaat, de tijd van een ander). De investering is de prijs van een vliegticket, van een huurwoning, van tien biertjes; de winst is de optimalisering van je tijd, die evengoed zou zijn verstreken als je hem lezend, consumerend of samenwonend had doorgebracht. De winst is niet de maximalisering van dat eigenaardige goed dat we geluk noemen. Het draait simpelweg om *een beter leven*. Degenen die een slechter leven hebben, zijn natuurlijk altijd de armen, die minder uitgeven, de ervaringsmachine dus minder kunnen laten draaien en steeds doodser, grijzer, ondoorgrondelijker en onmenselijker worden.

Onze verborgen verhalen hadden veel met dit alles van doen. Ik maakte deze reis bijvoorbeeld omdat ik wist dat ik