

Het tijdperk van de eenzaamheid. Over *Het boek van alle angsten* en *Harpie*.

Sven Vitse

Ruim een halve eeuw geleden, in 1966 om precies te zijn, schreef de Franse filosoof Louis Althusser een open 'brief over kunst' die nog steeds dankbaar studiemateriaal is voor colleges over literatuur en ideologie. Althussers rigide oppositie tussen wetenschap en ideologie klinkt gedateerd – hoewel in ons *post-truth* tijdperk misschien ook wel weer verfrissend. Nog steeds intrigerend vind ik echter zijn idee dat literatuur ons toont hoe een sociale situatie ervaren wordt en zich daarin onderscheidt van conceptuele of theoretische kennis van die situatie. Opnieuw: op Althussers rigide oppositie tussen kennis en ervaring valt het een en ander af te dingen. Toch lijkt het me vruchtbaar om het belevingsperspectief – wat Althusser 'de geleefde ervaring' noemt – en het analytische perspectief in beginsel uit elkaar te halen. Niet om eeuwenoude dualismen uit de witte, mannelijke filosofische canon te reanimeren maar omdat vandaag misschien meer dan ooit het vermogen om te beschouwen overspoeld wordt door de kolossale, permanente druk om te beleven.

Althusser spookte door mijn hoofd terwijl ik kort na elkaar twee in 2020 uitgegeven romans met een politieke thematiek las: Emy Koopmans *Het boek van alle angsten*, haar tweede roman, en Hannah van Binsbergens debuutroman *Harpie*. Beide romans verbeelden een patriarchale en neoliberale wereld die alle mensen, maar vrouwen nog intenser dan mannen, tot object maakt. Zielsvernietiging. Nu zou je kunnen denken: iedereen die niet onder een steen leeft, schrijft toch daarover, met gradaties van zelfbewustzijn en reflectie. De verschillen in uitwerking tussen deze twee romans interesseren me dan ook het meest en daarbij gaat het me allerminst om een hiërarchie. Het gaat me onder meer om de zoektocht naar een genre. Koopman kiest voor de speculatieve fictie, een dystopie, met zeer herkenbare genrekenmerken. Een apocalyptische vloed markeert een grens tussen de wereld van vandaag en die van morgen: liberaal, algoritmisch fascisme in tijden van klimaatopwarming. Zo genrevast als *Het boek van alle angsten* is, zo wild schakelt *Harpie* tussen genres: sprookje, allegorie, pornografie, pact met de duivel, *Bildungsroman* – Van Binsbergen schiet alle kanten op om de suïcidale spiraal van haar protagonist in een verhaal te vatten.

Bij wijze van *disclaimer* wil ik mijn vooroordelen over de dystopie op tafel leggen. Ik lees een dystopisch verhaal als haast intrinsiek programmatisch, een verhaal waarin maatschappelijke mechanismen worden uitvergroot en dat daardoor bijna niet anders dan als een beschouwing gelezen kan worden. In de dystopie zie ik een genre dat steunt op een geloof in ontmaskering en meer de nadruk legt op analyse van algemene patronen dan op verbeelding van singuliere ervaring. In beginsel ben ik meer geïnteresseerd in de geleefde ervaring van een situatie – het systeem getoond in zijn effecten – dan in een programmatische analyse. Tegelijk wantrouw ik mijn eigen vooroordelen, want is er vandaag niet meer dan ooit behoefte aan analytische beschouwing, aan kennis van het politieke waarin het

persoonlijke zich ontwikkelt? Is het niet hooghartig, misschien zelfs reactionair, om daar fijngevoelig je neus voor op te halen?

Een gemiste kans

Een sleutelscène in *Het boek van alle angsten*: de protagonisten Fana en Viko ontmoeten elkaar – in een zeldzaam moment waarop hun verhaallijnen elkaar kruisen – voor een seksdate. Het is nog ruim drie jaar voor een apocalyptische vloed hun wereld in zijn volmaakt dystopische plooi legt. Zij studeert psychologie, ‘hij is bijna klaar met zijn Master Environmental Biology’. Ze vinden elkaar, op het openbaar vervoer, in een gedeeld verlangen naar verbinding met de natuur en het universum. In hun verbeeldingswereld tonen zich de tijdschalen van het ecosysteem en de kosmos, die het beperkte temporele perspectief van de mens ontstijgen. Concreet: zij leest Thoreaus *Walden* en hij vindt daar wat van. In de kamer waarin ze hem ontvangt, heeft ze een poster van het zonnestelsel aan de muur hangen. Ze spreken kort over lust en menselijkheid, en vervolgens haasten ze zich om de seks achter de rug te hebben.

Zowel zijn als haar beleving van dat laatste, ongemakkelijke gebeuren verwoordt de verteller in eenzelfde soort secure, haperende zinnen en observaties. ‘Hij draait haar om alsof ze een kussen is dat hij opschudt. Haar zwarte trui blijft aan, haar onderbroek schuift hij alleen opzij, hij gaat met een vinger naar binnen, trekt bijna meteen zijn hand weer terug’. En zij:

Zij ademt uit, geeft toe, geeft mee, gaat in de pijn zitten. De pijn is een deel van de deal. Het is een pijn die op stand blijft, een vreemde die ze zelf uitnodigt, maar die nooit lang blijft hangen, die ze ook weer buiten kan zetten. Ze concentreert zich op haar muur, op de poster van het zonnestelsel, ze ademt door en de pijn ebt weg, ze verandert in een ding waarmee iets gebeurt, de repetitieve beweging een vorm van geruststelling, een vorm van contact. De volgende keer weer een magere jongen, denkt ze, terwijl ze hem het woord ‘ja’ hoort herhalen.

Veel nevenschikking en herhaling, herhaalde syntactische patronen, lichte variaties op dezelfde observatie, elliptische zinnen en zinsdelen. In de beleving van het moment blijven lichaam en geest elkaar op een afstandje beloeren, onlosmakelijk met elkaar verweven maar niet tot synthese in staat. Iets van die affectieve onthechting weet Koopman in haar vertelstem te treffen. Die verteller wijst in de slotzin van dit hoofdstuk op de impact, of gemiste impact, van deze ontmoeting: ‘Geen van hen beiden zou ooit aan deze avond terugdenken als de gemiste kans die het was’.

Zelden neemt de vertelstem afstand van het perspectief van de protagonisten. Dat gebeurt nog een enkele keer, zoals wanneer Fana zich jaren later overgeeft aan een ruimtesimulatie. ‘Op de aarde, de echte aarde, begint het alweer bijna licht te worden, maar van achter haar verduisterende rolgordijnen zal Fana dat niet merken’. De opening van de roman suggereert dat deze vertelstem misschien Fana’s moeder Niousha is, met wie Fana in de loop van de roman geregeld imaginaire gesprekken voert en die haar dochter in de proloog lijkt aan te spreken. Het slot van de roman verstoort deze identificatie van de verteller, maar in die stem blijft een zweem van openheid – in de claustrofobische wereld van de personages – bewaard.

De vraag die zich opdringt: welke kans missen Fana en Viko, welke kans mist misschien wel hun hele wereld in dit moment? Als ik beide personages opvat als vertegenwoordigers van partijen in hun samenleving, dan concludeer ik dat hier de

kans op een politieke alliantie gemist wordt. Als jongere zus van de activiste Arissa – die na de vloed door het nieuwe regime is verbannen naar het ‘Buitengebied’ – heeft Fana banden met het (gesmoorde) verzet. Viko staat aan de andere kant, onderhoudt al jarenlang nauwe banden met de ‘Echte Jongens’ en heeft het oor van jeugdvriend Kevin, een hoge pief in het regime. Beiden nestelen ze zich onbehaaglijk in een medeplichtige rol, ze missen het theatrale temperament, de daadkracht en de hang naar leiderschap om in deze samenleving boven de status van kwetsbare levensvorm uit te groeien. Zij verzamelt als therapeut emotionele informatie die het regime tegen haar cliënten gebruikt, hij monitort data over uitstervende diersoorten voor geïnteresseerde partijen in safaritoerisme. Hun toenadering, hun solidariteit in de transitie van medeplichtige onmin naar openlijk verzet, en bij uitbreiding de alliantie tussen de vijanden van het regime en de stille massa aan ongearticuleerde onvrede die in de schaduw van het regime huist – die wordt gemist.

Tegelijk denk ik: was er überhaupt een kans om te missen? Zien we in de fictionele wereld van deze roman sporen van verzet? Het portret van Arissa, door de ogen van de introverte Fana, drukt meer zusterliefde dan sympathie voor haar uitgesproken politieke stijl uit. Typerend misschien voor de politieke verbeelding in deze roman is dit zinnetje over de verbannen activisten: ‘Sommigen kenden elkaar, van protesten, van sociale media; die waanden zich uitverkoren, de verstoten elite in de goelag’. In hun goelag ‘is geen toekomst’, aldus Arissa, maar verzet is zelfvernietiging. Is er geloof in een kans om te missen?

Die vraag roept een andere, onderliggende vraag op: waarop berust de macht in deze wereld, waaraan ontleent het regime in deze fictionele samenleving zijn soevereiniteit? Wat dat betreft, laat de roman een diffuus beeld zien, waarin verschillende tendensen en angstbeelden uit onze hedendaagse wereld samenkomen. In de eerste plaats berust de macht op een permanent geworden klimatologische noodtoestand. Daarover komen we overigens weinig te weten, enkel dat het zeeniveau sterk is gestegen en dat zwavel in de lucht gespoten wordt om het licht en vooral de warmte van de zon af te weren (een oud idee om de opwarming van de aarde te bestrijden).

Daarnaast is dit een opzichtig patriarchaal regime, een eigentijds fascistisch patriarchaat dat voortkomt uit de politieke beweging van de ‘Echte Jongens’. Deze beweging, die al voor de apocalyptische vloed een dominante positie verwerft, verbeeldt de actuele fascistische politieke stroming waarvan we de buitenparlementaire variant eufemistisch *alt-right* noemen – en de parlementaire nog verder verdoezelen met begrippen als rechts-conservatisme. Het patriarchale streven van deze ‘Echte Jongens’ ontspringt in een crisis van mannelijkheid en in de perceptie dat het traditionele patriarchaat wankelt. Zoals Viko uitlegt aan zijn partner Elias is het een intrinsiek reactionaire beweging, die reageert op een transformatie waarvan ze zelf niet de sturende kracht is.

Het gaat om tradities, en om geschiedenis, om een identiteit samengesteld uit vage beelden, waar niemand echt iets om gaf totdat iemand riep dat die voorgoed verloren zou gaan. Het gaat om zelfpreservatie. Het gaat om gemeenschap.

Elias wijst op de ambiguïteit van deze op angst berustende cultus van dominantie: ‘ze geloven in de superioriteit van de westerse man, maar ze geloven ook dat die het onderspit zal delven als ze niks drastisch ondernemen’. Mij valt een andere ambiguïteit op, in de literaire verbeelding van deze beweging. Die is overwegend karikaturaal: een ordinaire knokploeg die demonstraties van minderheden bestormt

en waarvan de slogans – over de ‘samenleving van koningen’, homogeniteit en natuurlijke selectie – door Viko zelf als absurd en onzinnig worden afgedaan. Hij ergert zich aan ‘de verkrachting van de evolutietheorie’ en weerspreekt als bioloog ‘de wedergeboorte van het sociaal darwinisme’ met wetenschappelijke inzichten die de vermeende natuurwetten van de ‘Echte Jongens’ ontmaskeren.

Deze Viko, hoe schrander en nuchter ook, blijft evenmin gevrijwaard van clichés, wanneer hij fysieke en emotionele kwetsbaarheid tracht te overwinnen in online pestgedrag en in de orgastische eenheid van het mannenclubje. Hij formuleert een veelgehoord argument voor wit, mannelijk onbehagen: ‘De jongens weten hoe het is om in de verdrukking te zitten (...) altijd in het verdomhoekje, altijd de schuldige, dat jij met iedereen gevoeligheden rekening moet houden en niemand met de jouwe’. Maar in zijn verhaalwereld zijn weinig of geen indicaties te vinden dat dit gevoel van verdrukking op meer dan een waanbeeld berust. Niettemin verwerven deze jongens in al hun manifeste absurditeit een totalitaire macht waarvan de spectaculaire misogynie esthetiek – publieke veiling en vernedering van vrouwen, als gokspel gemediatiseerd – in de roman tamelijk gedetailleerd uitgemeten wordt. De ambigue boodschap: deze beweging is zeer angstwekkend maar echt serieus kun je haar niet nemen.

Tijdens haar opleiding bestudeert Fana angst als psychisch en maatschappelijk verschijnsel en in een kladversie van haar scriptie schrijft ze daarover: ‘Of angst gemedicaliseerd wordt, hangt ervan af of het object van de angst samenvalt met wat volgens de dominante opinie gevreesd dient te worden’. Dit motief nodigt ertoe uit om het dystopische scenario dat zich vervolgens ontspint te duiden als de verbeelding van een angst en daarbij de vraag te stellen naar de maatschappelijke status van dit angstbeeld. De intensiteit van dit angstbeeld wringt met de enigszins laconieke analyse van de mannelijke *backlash* in de roman, haar achtergrond, beweegredenen, reikwijdte. Typierend misschien: Viko's homoseksualiteit kan in de marge van deze strikt heteronormatieve wereld blijven bestaan, maar de politieke status van zijn seksualiteit - bijvoorbeeld in de context van seksueel nationalisme - blijft vaag.

Het siert Koopman dat ze empathie opbrengt voor de kwetsbaarheid van de man-in-crisis – dat is misschien meer dan je van een mens kunt verwachten – en Viko's onvermogen om zich duurzaam te hechten aan zijn grote liefde Elias is met liefde verbeeld. Maar tussen de dystopische sensatie en Viko's gevoeligheid gaapt een kloof die de roman nooit echt weet te overbruggen. Misschien drukken de excessen van deze patriarchale dystopie dan ook vooral walging en angst uit, meer afkeer voor mannenfantasieën en -praktijken in de huidige samenleving dan een politieke analyse. Zo gelezen drukt *Het boek van alle angsten* toch een ervaring uit, een affectieve beleving die een programmatische vorm aanneemt. Maar in hoeverre staat de weerzin de wil om te begrijpen in de weg?

Als de obscene uiterlijkheden en de onzinnige politieke retoriek van Viko's ‘Echte Jongens’ slechts het topje van de ijsberg laten zien, dan krijgt de ijsberg wellicht vorm in de verhaallijn van Fana. Zij werkt in het hart van het systeem, bij een dienst die Menselijk Kapitaal (MK) heet en een waarlijk dystopische synthese van neoliberalisme en dataficering realiseert. MK verzamelt en analyseert data over alles en iedereen: ‘in alle gevallen toveren ze patronen omhoog uit schijnbaar chaotische gedragingen’. Deze data integreert ze in een liberaal model van de mens als ‘ondernemer van het zelf’ van wie alle activiteiten, vermogens en kwaliteiten opgevat worden als kapitaal dat streeft naar waardevermeerdering. MK bepaalt de standaarden waaraan de waarde van al deze individuele kapitaaltjes afgemeten

worden en berekent welke waarde elk individu bijdraagt aan het totale menselijke kapitaal van het maatschappelijke systeem.

De permanente monitoring en rating – uitgedrukt in een continu bijgewerkt ‘saldo’ – waarmee dit systeem gepaard gaat, zijn dusdanig herkenbaar als genreconventie van de dystopie dat het je haast zou ontgaan hoe weinig de fictie hier de werkelijkheid ontloopt. Met name interessant is Fana’s positie binnen het systeem: als een soort menselijk algoritme voor sentimentanalyse is ze belast met de extractie van affectieve data uit haar cliënten, die vervolgens commercieel geëxploiteerd kunnen worden. Als student anticipeert ze al op deze neoliberale transformatie van het gevoelsleven in handelswaar: ‘Ze zal ze gaan behandelen, binnenkort, de mensen, een product leveren aan degenen die daarvoor kunnen en willen betalen, als een soort saunamedewerker, een emotionele prostituee’. Jaren later verwijt haar cliënt (en jeugdvriendin) Isa haar ‘een bloedzuiger, een emohoer’ te zijn.

Het algoritmische neoliberalisme dient het patriarchaat, zo lees ik de analyse die deze roman. Het vernietigt verbondenheid, het vermogen om verbinding en gemeenschappelijkheid te ervaren, en creëert zo de voedingsbodem voor autoritarisme. Misschien is de kans die Fana en Viko missen precies die ervaring van verbinding, de kans om aan hun isolement te ontsnappen. Daarin schuilt immers de enig mogelijke kiem van verzet. Fana’s eenzaamheid en verscheurdheid boeien me meer dan die van Viko. Het conflict tussen solidariteit en gekrenktheid wanneer ze in haar behandelkamer een jeugdvriendin treft die haar destijds wreed liet vallen. Het conflict tussen solidariteit met de strijd van Arissa en escapisme, dat ze uiteindelijk in het voordeel van het eerste beslecht.

Paranoia en herstel

‘De kleine dingen doen er meer toe, een glimlach, het gevoel dat je iets graag doet voor een ander...’ Dit zegt leidinggevende Anja tegen ‘baliemeisje’ Harpie, en met deze uitspraak expliciteert ze de relatie tussen beiden als die tussen emopooier en emoprostituee. Harpie doet er verkeerd aan haar baantje als intellectuele arbeid op te vatten – als wandelende glimlach verkoopt ze haar affectieve arbeidskracht. In de avonduren zet ze haar dienstverlening voort en figureert ze tegen betaling in de fantasieën van duur geklede mannen. De pooier in deze transactie is ene Hein, de zaakvoerder van het escortbedrijf dat goed aan Harpies affectieve talenten verdient. Is er werkelijk zoveel verschil tussen beide vormen van arbeid, lijkt de roman te vragen, omdat sekswerk in de taboesfeer hangt en de verdiensten er wat hoger liggen?

Prostitutie maakt van seks en van de beschikbaarheid van het lichaam een verhandelbaar product en heeft wat dat betreft de charme van de eerlijkheid. ‘De verschillende seksuele afwijkingen waren zo zelfverzekerd gestandaardiseerd, dingen waarover zij nog nooit nagedacht had werden hier als de normaalste koopwaar aangeboden’. In het licht van deze handel laten alledaagse consumptiewaren zoals kousen en verzorgingsproducten hun fetisjistische allure zien. Deze objecten verhullen niet enkel hun eigen geschiedenis – hun productie en producenten – achter hun gloedvolle oppervlak. Ze verspreiden hun objectkarakter naar allen die hen aanraken, aldus de verteller van *Harpie*: ‘Glimmende roze dingen (...) die haar uitnodigen om ook zo’n mooi product te worden, een ding dat niemand uit ooit zijn handen heeft laten vallen (...). Alle sporen van geschiedenis van zich af te poetsen’.

In een wereld van warenfetisjisme wordt ook de mens een fetisj, een glanzend omhulsel waarachter de werkelijkheid kan verdwijnen – dat complexe historische en maatschappelijke proces dat de verschijning van het object mogelijk heeft gemaakt.

In de ogen van haar klanten ervaart Harpie dit fetisjisme het meest intens: ‘Het is ook beter als ze haar klanten geen gelegenheid geeft na te denken over welke omstandigheden haar geproduceerd zouden kunnen hebben’. Veel context biedt de roman bij Harpies object-ervaring niet: de omstandigheden die haar geproduceerd hebben worden niet beschreven, Harpies geschiedenis blijft onzichtbaar en in die zin reflecteert de roman het fetisjkarakter van zijn protagonist. En toch: de hierboven geciteerde zinnen zijn dusdanig precies in hun politieke retoriek en zelfbewustzijn dat ze in elk geval in mijn leeservaring een heel wereldbeeld evoceren. De context zit opgeslagen en opgesloten in de allusie en in de connotatie van enkele goed gekozen woorden. Natuurlijk zet ook het motto van Mark Fisher de lezer op het spoor van de politieke economie: Harpie als allegorie van ‘the identities shaped and distorted by capital’.

Harpie toont deze kapitalistische vorming en vernietiging van identiteit vooral in haar effecten, in de singuliere ervaring van de situatie, en laat het aan de lezer om de relatie te duiden tussen de casus Harpie en de context waarop gealludeerd wordt. Hooguit wijst de verteller op de volstrekte banaliteit van de situatie waarin Harpie geboren wordt en al snel eenzellig gedrag vertoont waarin haar ‘moeder, met haar zenuwen en zorgen, (...) allerlei stoornissen [zag]’. Voorts niets dan conflictloze normaliteit: ‘Rijtjeshuis met achtertuin, buitenwijk met spoorbaan, middenstand met erfenis, atheïsme zonder wrok’. Slechts het opvallende parallelisme in deze opsomming zou kunnen doen vermoeden dat er meer aan de hand is.

Het patriarchale decor van deze geschiedenis is moeilijk te missen, maar ook deze relatie tussen casus en context blijft abstract. De verteller wijst erop dat de kunst van oudsher ‘het kwaad’ associeert met ‘het ontluiken van de seksualiteit, het meisjeskwaad dat begint met tegen een kussen oprijen en eindigt met het verleiden van moeders minnaar’. In een later hoofdstuk onderhoudt de verteller Harpie over het misogynie karakter van Doornroosje, een sprookje waaruit je als meisje moet leren dat ‘de zonde je op het lijf is geschreven’. Het spinmotief in Doornroosje verbindt de verteller met het vroegmoderne Amsterdamse spinhuis, waarin vermeende zondige vrouwen via dwangarbeid op de smalle weg van de deugd geleid werden. *Harpie* laat zich lezen als een herschrijving van Doornroosje, want net als in het sprookje is in Harpies verhaal ‘een druppel bloed (...) alles wat er nodig is om alle duivels wakker te maken’. Harpies suïcidepoging roept immers een gesprek met Satan in het leven.

De allusie op het sprookje is geen alleenstaand intertekstueel geval. De naam Harpie werpt een mythologische schaduw en Harpies gesprekken met Satan blazen het stof van eeuwenoude literaire duivelspacten, meer bepaald de ‘meisje-met-duivel’ variant van bijvoorbeeld *Mariken van Nieumeghen*. Wie in de hoofdstuktitel ‘Filosofie in het boudoir’ een werk van Markies de Sade herkent – eventueel, zoals ik, zonder het gelezen te hebben – plaatst dit terloops problematische zinnetje in een culturele traditie: ‘Een weinig besproken consequentie van het masochisme is dat wanneer pijn genot geeft, het kan gaan gebeuren dat genot pijn doet’.

De allusie schuift een filter van zelfbewustzijn over een scène waarin Harpie ‘erg haar best aan het doen is’ op de penis van een klant die haar ‘echte angst’ aanjaagt. Harpie heeft, aldus een oud-medestudent, ooit een ‘presentatie over De Sade gehouden’, wat dit zelfbewustzijn ook het hare maakt. Geniet ze echt van deze angst of is dat wat het stereotype ons geleerd heeft te denken? En in het eerste geval, moeten we daar dan over oordelen? Dit zelfbewustzijn zit evengoed in de vertelstem, een ongemakkelijke erlebte rede waarin perspectieven *van* Harpie vervloeien met perspectieven *op* Harpie, een hybride stem die tegelijk spottend, woedend, opgeruimd, relativerend, minachtend en peilloos droevig klinkt. ‘Je kan geen

nymfomaan zijn en onverschillig tegenover penissen staan'. En: 'Verrukkelijk is het. En ze hebben zich nog niet eens uitgetkleed'. Zinnen die verschillende soorten lezers wellicht heel verschillend aanspreken en voor mij vooral de vervreemding uitdrukken van een personage dat nog nauwelijks iets voelt.

Het woordje 'nymfomaan' roept op zich al een genre op, een conventioneel verhaalpatroon over een conventioneel genderpatroon. Een soortgelijk effect heeft het woordje 'borderline', dat des te harder schrijnt omdat het slechts één keer gebruikt wordt. Een herinnering aan een scène tussen Harpie en haar ex Albert, die in het nadeel van die eerste uitvalt. 'Dit is de ex-vriendin met borderline, de wraakgodin van de eenentwintigste eeuw'. Wie spreekt? Ik hoor de stigmatiserende stem van een seksistische samenleving die vrouwen categoriseert als *angel* of als *monster in the house*. Maar ik meen ook de verinnerlijkte haat te horen, het zelfbeeld dat geen onderscheid meer maakt tussen eigen en extern perspectief, de zelfhaat waarvoor deze vertelstem een efficiënt vehikel is. Wie lang genoeg kapot gemaakt wordt, gaat op den duur zichzelf kapot maken. Een neveneffect van systemische ongelijkheid is dat leden van de onderdrukte groep niet alleen zichzelf maar vooral ook elkaar gaan haten. Harpie, uitzonderlijk in een directe monoloog, richt haar verinnerlijkte vrouwenhaat op Anja:

Ik haat vrouwen, Anja. Ik haat hoe vrouwen tegenover elkaar staan en ik haat hoe vrouwen tegenover mannen staan. Ik haat het dat jij er een bent en ik haat het nog meer dat ik er een ben. Maar boven alles haat ik wat ik moet doen om mezelf van een man te bevrijden. (...) Ik haat je, Anja, zoals je mij, je mindere, naar beneden trapt met je kokette hakjes terwijl je hartslag hetzelfde zieke gebed in je dreunt: 'Ik ben niet goed. Ik ben niet goed. Ik ben niet goed.'

Waarna Harpie 'de marmeren vloer van het kantoor onder[kotst]'. Zoals Saskia Pieterse in *De Groene* heeft betoogd: Harpie haat zichzelf omdat ze tot een onderdrukte groep behoort, ze haat Anja omdat die haar daaraan herinnert en ze haat het wanneer vrouwen elkaar als concurrenten in plaats van bondgenoten benaderen. Het kotsen accentueert voor mijn gevoel de machteloosheid van de tirade, de discrepantie tussen intense pijn en een analyse die abstract blijft. De abstractheid ook van deze analyse, uit de mond van de anonieme vertelstem:

Er zijn weinig dingen zo verstikt in betekenis als een vrouwenlijf. Het duizenddingendoekje van de zichtbare wereld. Het beeld van de schoonheid, maar ook het object waarvan de schoonheid het vaakst in de waagschaal ligt. Duizenden blikken per dag vragen zich af of dit een mooi exemplaar is, of dit acceptabel is, hoe dit lijf is ten opzichte van het eigen lijf. Jouw schoonheid schaadt mijn schoonheid.

Het kotsen nogmaals: het abjecte van analyses, van een heel repertoire aan culturele achtergronden die alles verklaren maar niet in de buurt komen van de intensiteit van de ervaring. Er gaapt een kloof tussen deze verklarende kaders en de zielsvernietiging van deze jonge vrouw die haar identiteit uitwist in de fantasieën van anderen – 'net zolang tot de dode binnenkant onvindbaar en vergeten is, en ze louter een glanzend, reddend, oppervlak is geworden'. Harpie ziet haar eigen spiegelbeeld als 'een leeg masker', ervaart zichzelf als een zielloos object en herbeleeft deze objectervaring door zich ondergeschikt te maken aan de verlangens van anderen, mannen vooral – tussen haar ex-geliefde Albert en haar cliënten is het verschil wat dat betreft graueel. Het

persoonlijke is onmiskenbaar politiek, maar de relatie tussen beide blijft abstract – en dat, suggereert de roman, is deel van het politieke.

Wat maakt, bijvoorbeeld, Harpies jeugdige seksuele activiteiten politiek? Er zijn sporen van een culturele context: de ontluisterende contradictie tussen enerzijds de ‘betoverde wereld van eerste kussen en tienerbeha’s die haar door de meisjesbladen en films werd beloofd’ en anderzijds het boek uit ‘de kringloop’ waarin over de seks slechts gezegd werd ‘dat het gebeurde’. Harpies verlangen, van kindsbeen af, om ‘de werkelijkheid te vernietigen en in dat ogenblik méér werkelijkheid te scheppen’ is in zijn algemeenheid best wel herkenbaar, zelfs een romantisch cliché, maar geeft weinig inzicht in de singulariteit van dit personage. Over Harpies seksuele contact meldt de verteller ‘dat het gebeurde’, zonder oordeel of verklaring, maar de uitleg over haar drijfveer impliceert niettemin dát er iets verklaard moet worden. In wiens ogen vraagt haar gedrag, kennelijk afwijkend, om een verklaring? Waar komen de verhalen over seksueel gedrag van meisjes en vrouwen vandaan, de verhalen die Harpie zo consciëntieus naleeft?

De laconieke vertelwijze – klinisch, met een zweem van ironie en onuitsprekbare pijn – maakt van de passage over Harpies ‘eerste keer’, als dertienjarige met een wildvreemde passant in een bos, een vervreemdende leeservaring. De verteller neemt tegenover Harpie een haast analytische houding aan en stelt principiële vragen als: ‘kan een dertienjarige echt sensueel zijn?’ (...) En is iemand die verleid is minder schuldig, en de verleidster minder onschuldig?’ Daarbij is de afstand tussen verteller en personage moeilijk te peilen. De stem van de dertienjarige Harpie, de volwassen Harpie uit het verhaalden en de verteller lopen in elkaar over, wat de lectuur voor mij oncomfortabel en claustrofobisch maakt. De tekst biedt me geen duidelijk afgelijnde positie tegenover deze dertienjarige die omschreven wordt als ‘een kind dat geneukt had’ voor haar lichaam erom vroeg en ‘vond dat zij zich, meer dan de ander, aan zichzelf vergrepen had’.

Het vreemde objectkarakter van Harpie maakt het gedrag van de man in deze scène des te banaler. Diens motivatie is volstrekt transparant en toont de man – en wie zich met zijn verlangen identificeert – in zijn platte, eendimensionale inwisselbaarheid. Schuldig, zeker, maar bovenal oninteressant en voorspelbaar. Iets soortgelijks zegt Satan over Albert: ‘Die hele Albert doet er niet toe. (...) [H]ij is volslagen oninteressant. (...) Geen wonder dat jij zijn gebrek aan diepgang moest compenseren’. Voor Harpie is dit een emancipatoire boodschap: vernietig niet je eigen identiteit ten gunste van een ander. Tegelijk blijft de blik van deze oninteressante, inwisselbare mannen dominant aanwezig in de manier waarop in de roman Harpies handelen consistent geproblematiseerd wordt. Wanneer Harpie als zeventienjarige deelneemt aan een banaal seksfeest in een Brabants woonhuis vormt deze scène een schakel in een verhaal dat begint bij kinderlijke transgressie en eindigt bij een suïcidale twintiger. ‘Ziek, ziek kind’ lijkt het oordeel van de zeventienjarige zelf, maar het is ook de framing die alles wat dit personage uitvoert als een exces problematiseert. De platte pornografische stijl suggereert dat deze scène een genre-oefening is: hoe kun je nog vertellen dat een meisje gewoon (graag/veel) seks heeft?

Harpie laat zien hoe de demonisering van vrouwelijke seksualiteit verinnerlijkt wordt, in de psyche van de protagonist maar evengoed in de romanconstructie zelf. Deze verinnerlijkte misogynie leidt ertoe dat Harpie het maatschappelijke geweld aan zichzelf voltrekt: in haar seksuele gedrag maakt ze zichzelf tot object om aan haar gehate identiteit te ontkomen – waardoor ze die gehate identiteit verder bekrachtigt – en vervolgens doet ze zichzelf fysiek geweld aan

door zelfverminking en poging tot suicide. Toch slaat de roman gaten in deze schijnbaar onafwendbare neerwaartse spiraal.

Die openingen schuilen in de eerste plaats in momenten van empathie en solidariteit in de vertelstem. Opvallend is bijvoorbeeld deze passage: 'Er valt nogal wat af te dingen op het idee dat Harpies neukpartijen met vreemden een vorm van zelfdestructie waren, maar een wond was er wel. Iedereen maakt wonden bij zichzelf om de grote wond niet te zien'. In een dubbele beweging erkent de verteller de pijn van het personage en stelt ze de stereotiepe interpretatie van die pijn ter discussie. Een maatschappijkritische duiding van Harpies pijn volgt niet, maar wel een minimale erkenning van de eenzaamheid die tot dat gedrag leidt: seks geeft de mogelijkheid 'iets anders [te ervaren] dan alleen zijn; als haar ziel dat niet kon ervaren, dan tenminste haar lichaam'. Deze empathie kan Harpie bij momenten ook voor zichzelf opbrengen, zoals wanneer ze haar eigen pijn erkent na de breuk met Albert en zo haar schaamte overwint: 'Als ze nu terugdenkt aan die nacht schaamt ze zich niet meer, zoals ze lang deed. Ze had pijn, de ergste pijn die ze ooit heeft ervaren, en die pijn zette haar in beweging'.

De personificatie van Harpies herstelbeweging is de figuur van Satan, die Harpie aanmoedigt niet langer 'leentjebuurt [te] spelen bij iemand anders totaal onverkwikkelijke identiteit' en de cyclus van zelfobjectivering te doorbreken. In een cruciale repliek maant Satan haar aan niet langer het geweld aan zichzelf te voltrekken: vernietig niet jezelf, vernietig het systeem dat jou vernietigt. 'Dat je ophoudt gaten in jezelf te maken en begint met gaten in de wereld te slaan'. Satan helpt Harpie vervolgens om de politieke betekenis van haar eenzaamheid te zien – de kiem van elke bevrijding is het overwinnen van de eenzaamheid en het isolement – en om de mogelijkheid te erkennen van een ander perspectief dan zelfvernietiging. Bijzonder pijnlijk is Harpies onvermogen om Satans stem als haar eigen stem te ervaren omdat hij niet uit is op haar vernietiging.

Dat Harpie dit politieke bewustzijn ontleent aan Satan geeft aan dat ze de energie voor haar herstel moet putten uit de bron van haar vernietiging, waarvan de meisje-met-duivel allegorie een specifieke vertegenwoordiger is. Die contradictie verheft in het bizarre slot van de roman: wanneer Harpie instort op kantoor ontpopt Satan zich tot een ondersteunende therapeut. In een groteske omkering weet Harpie vervolgens haar collega's om zich heen te verenigen met haar oproep om een politiek collectief te vormen tegen kapitalistische exploitatie. Het lijkt haast een parodie op het geloof – tot op heden zichtbaar in radicaal linkse kringen – in een dialectische omkering van catastrofe in revolutie. Zelfs wanneer je dit slot leest als een verdieping van Harpies crisis schuilt er volgens mij een potentieel emancipatoire verschuiving in haar perspectief: van paranoia naar herstel. Harpie beseft dat ze 'niet de minst paranoïde persoon [is] die ze kent'. Haar paranoïde houding beschermt haar tegen de vijandige ander maar ontnemt haar bij voorbaat de mogelijkheid om de ander als medestander of lotgenoot te zien. Die kiem van Harpies herstel is haar inzicht dat ze in Anja's gezicht 'weinig [vindt] om te haten'.

Viko's biologiedocenten schetsen 'een kale wereld (...) waarin de mens vrijwel alleen rondsjoekt – het "Ereemoceen": tijdperk van eenzaamheid'. Deze eenzaamheid verwijst naar de massale extinctie van planten- en diersoorten, maar evengoed naar de vernietiging van menselijke relaties. Koopmans knappe synthese van politieke kwesties als klimaat, mannelijkheid en dataficering heeft deze eenzaamheid als brandpunt. Ik kan er niet precies de vinger opleggen waarom *Harpie* me raakt – me ontroert en tegelijk hard in mijn gezicht slaat – terwijl *Het boek van alle angsten* ondanks zijn rijke thematiek wat verder van me af blijft staan. Misschien omdat de

dystopische verhaalwereld in Koopmans roman me meer voorkomt als een propositie dan als een leefwereld. De walging die deze verbeelding uitdrukt, is voelbaar in de tekst. Toch blijft deze dystopie een externe wereld, waarin de personages zich staande proberen te houden maar die hen niet van binnenuit vormt. De dystopische vorm legt de focus op de meest zichtbare en abjecte verschijningsvormen van een systeem dat zijn grootste schade aanricht in zijn dieper liggende mechanismen die vaker onopgemerkt blijven. Ik betwijfel of uitvergroting de meest effectieve strategie is om de impact van deze mechanismen over het voetlicht te brengen. Het persoonlijke en het politieke komen zo immers verder uit elkaar te liggen. Het omgekeerde is het geval in *Harpie*, waarin de wereld volledig geïmplodeerd is in het personage en we hem slechts zien in de manier waarop hij haar heeft gevormd.

BIBLIOGRAFIE

Emy Koopman, *Het boek van alle angsten*. Prometheus, Amsterdam, 2020.
Hannah van Binsbergen, *Harpie*. Pluim, Amsterdam, 2020.