

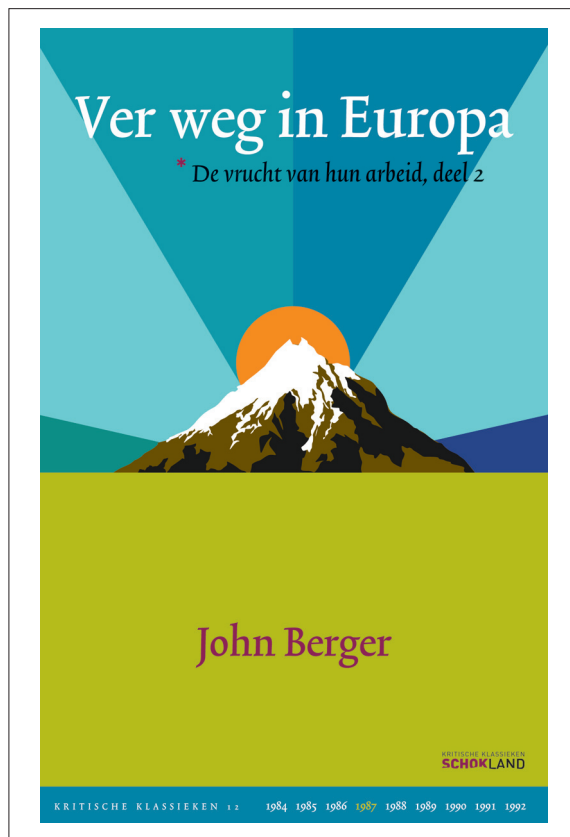
Ooit in Europa

Nawoord van Cyrille Offermans bij *Ver weg in Europa*

BRON: *Ver weg in Europa*, Uitgeverij Schokland, mei 2016

Door Cyrille Offermans

Vanaf zijn geboorte heeft zijn moeder gehoopt dat John Berger schrijver zou worden. Niet dat ze een grote liefde koesterde voor de literatuur, en een hartstochtelijk lezer was ze evenmin; haar eigen lectuur gold vooral auteurs van het tweede plan. Berger was al in de dertig toen ze hem die vroege wens toevertrouwde. Maar zelfs van zijn boeken had ze de meeste nooit gelezen. Vanwaar dan toch dat verlangen naar een schrijvende zoon? De verklaring die de auteur daarvoor geeft is interessant.



Dat ze zijn boeken niet las had vermoedelijk een eenvoudige reden: zijn onderwerpen stonden te ver van haar af. Ook zou het aan de beschermende invloed van zijn vader gelegen kunnen hebben; zijn moeder zou onaangenaam getroffen kunnen worden door de opvattingen van haar zoon. Dat ze niettemin zo hoog opgaf van het schrijverschap moet volgens Berger wel komen door haar voorstelling van de schrijver als 'iemand die kennis droeg van de geheimen', niet met de intentie ze te onthullen maar om ze 'des te geheimer' te houden. Over die geheimen — 'dood, armoe, pijn (bij anderen), seksualiteit' — werd thuis nooit gepraat, misschien uit burgermansfatsoen, maar zeker ook uit 'loyaliteit ten aanzien van het raadselachtige.'

men — 'dood, armoe, pijn (bij anderen), seksualiteit' — werd thuis nooit gepraat, misschien uit burgermansfatsoen, maar zeker ook uit 'loyaliteit ten aanzien van het raadselachtige.'

En het is precies die loyaliteit die Berger essentieel vindt voor het schrijverschap. Hij komt er op diverse plaatsen op terug, heel expliciet in het essay 'The Secretary of Death' ('De notulist van de dood') uit 1982. Aanleiding is de zelfmoord van een vriend, wiens leven hij nu mogelijk 'meer naar waarheid' voor zich ziet. Wat hij daaronder verstaat wordt duidelijk uit zijn commentaar op het werk van Gabriel García Márquez, meer in het bijzonder op diens toen juist verschenen *Kroniek van een aangekondigde dood*. Het is het in terugblik vertelde verhaal van Santiago Nasar, die op een vroege ochtend na een bruiloftsfeest werd vermoord nadat de bruid had opgebiecht eerder door hem, Santiago, te zijn ontmaagd. Het gaat Márquez vervolgens om 'de simpelste waarheid', niet in psychologische, morele of juridische zin, hij wil tot ons laten doordringen wat er kan zijn gebeurd, want 'dan is het mogelijk dat het levenslot van alle betrokkenen (...) in heel het mysterie zal worden gevat als een steen in een ring.'

In de kritiek is het werk van Berger meer dan eens vergeleken met dat van Márquez. Niet ten onrechte, Berger noemt zijn Colombiaanse collega ook zelf de literaire tijdgenoot die hij het meest bewondert. Hij citeert een zin uit diens *Kroniek* waaruit blijkt dat hun poging 'de keten van de talloze toevallige gebeurtenissen' te ordenen, waardoor de waanzin van de moord mogelijk was geworden, niet voortkwam uit het 'verlangen om raadsels op te lossen maar omdat niemand van ons kon doorleven zonder precies te weten welke plaats en welke opdracht het noodlot hem had toebedeeld.'

Die concentratie op het tragische noodlot lijkt verrassend voor een linkse, ja marxistische schrijver, die net als Berger ook als kritisch journalist zijn sporen heeft verdiend. Toch is het dat niet. Het noodlot is de samenvatting van die 'talloze toevallige gebeurtenissen' die bepalend zijn voor de voortgang van een verhaal waarvan niemand kan pretenderen de beslissende gebeurtenissen, zo die er al zijn, te kennen. In de commerciële journalistiek van nu — en een daarmee verwant type roman — opent die onzekerheid de deur voor de meest wilde speculaties

en spectaculaire beschuldigingen. Auteurs als Márquez en Berger stellen zich op het standpunt van de oorspronkelijke verteller, die altijd deel uitmaakt van een kleine gemeenschap. Hun is, net als Bergers moeder, veel gelegen aan discretie. Zij onthouden zich van morele oordelen en beschuldigingen, zodat de toehoorders en de lezers de ruimte krijgen voor een eigen interpretatie en hun verhalen eerder een groepsbevestigende dan een splijten- de en ontwrichtende functie hebben.

Over die verteller, en daarmee over de vraag in welke relatie de schrijver staat tot de plaats en de mensen waar- over hij schrijft, schreef Berger een aan Walter Benjamin schatplichtige ‘toelichting’ die op een prominente plaats, voorin *Het varken aarde*, te lezen staat. Dat boek mag, heel voorzichtig, worden gezien als een nieuwe fase in zijn schrijverschap.

Hoewel hij al heel vroeg gedichten schreef zag het er aanvankelijk niet naar uit dat Berger aan de hem toen nog onbekende wens van zijn moeder gehoor zou geven. Zijn grootste liefde lag bij de schilderkunst. Op zijn zes- tiende schreef hij zich in aan de Central School of Art in Londen, zijn geboorteplaats, een studie die hij moest onderbreken vanwege de oorlog. Tot zijn dertigste bleef hij schilderen (Picasso en Léger waren zijn grote voorbeel- den), tekenen zou hij de rest van zijn leven blijven doen, ook als oefening in het waarnemen. Bij de zojuist aange- haalde herinnering aan zijn moeder (in *Keeping a Ren- dezvous*, 1991) staan twee van de tekeningen die hij van haar als oude vrouw heeft gemaakt. *Pages of the Wound* (1994) bevat intrigerende tekeningen, gedichten en foto’s van zijn hand.

Al vroeg ontwikkelde Berger zich vooral als schrijver. Vanaf 1952 schreef hij tien jaar kunstkritieken voor *The New Statesman*. In 1958 volgde zijn eerste roman, *A Pain- ter of Our Time*. Zijn doorbraak bij een groter publiek be- leefde hij in 1972 vrijwel tegelijkertijd op twee fronten: voor de politieke roman *G* kreeg hij — met dank aan George Steiner — de Booker Prize, en voor de BBC presen- teerde hij met provocerende flair een demystificerend tv-programma over *Ways of seeing* in de beeldende kunst. In 1974 verhuisde hij naar een dorpje in de Franse Alpen, waar hij ging wonen en werken te midden van peasants (kleine boeren) wier levenswijze in toenemende mate be- dreigd werd. Over de met hen opgedane ervaringen pu- bliceerde hij tussen 1979 en 1990 de trilogie *Into Their La- bours* (*De vrucht van hun arbeid*), waarvan *Once in Europe* (*Ver weg in Europa*) het tweede deel is.

Berger spreekt zelf van ‘een bundel liefdesverhalen’ tegen de achtergrond van de verdwijning of ‘modernisering’ van het traditionele leven in een bergdorp. En liefdes- verhalen zijn het, zij het van een bijzondere, vaak harde en treurig stemmende maar niettemin vitale soort.

‘De accordeonist’ verhaalt van een ongetrouwde boe- renzoon die na de dood van zijn moeder alleen achter- blijft. Hij zit vol frustratie en woede die hij afreageert op zijn hond en zijn koeien. Zijn verdriet is immens. Maar hij wordt gered door de muziek. Op een oude accordeon speelt hij tot verbazing van de dorpsgenoten voor de koei- en in zijn stal, een gavotte, ‘wat van gavot komt,’ wat zo- wel bergbewoner als noodkreet betekent. Als hij ten slotte ook in het dorpscafé speelt heeft de accordeon de plaats ingenomen van de vrouw die hij nooit gehad heeft.

Daarna volgt het levensverhaal van Boris, een onsym- pathieke, geldbeluste schapenboer die aan het eind van het verhaal dood wordt aangetroffen in zijn huis, waar niemand naar binnen durfde te gaan ‘uit angst voor de honden, die woest het leven bejammerden dat was geë- indigd.’ Zijn dood blijft raadselachtig, hoewel de voor- geschiedenis de nodige gebeurtenissen vermeldt die als een keten van noodlottige gebeurtenissen gezien kun- nen worden: de collectieve dood van zijn samengeklon- terde schapen door een blikseminslag, de vernederende aanwezigheid van de vrouw met wie hij een stiekeme verhouding had als hij de schapenkadavers staat te ver- branden, de diepe haat als gevolg daarvan, zijn dagdro- men over een steeds groter wordende open plek in een bosje die hij ziet als ‘een plaats van aankomst’: ‘Op die open plek zou ze verschijnen. (...) Hoe heviger hij leed onder de pijnen van zijn lichaam, des te zekerder wist hij dat het moment van haar komst naderde.’

‘De tijd van de kosmonauten’ is misschien het meest raadselachtige. Het verhaalt van een oude man, Marius, die in Parijs moest gaan werken maar zwoer terug te komen en de grootste veestapel van allemaal te krijgen. In het chalet een eind verderop naast het zijne woont de jonge Danielle, die hem — in een prachtige scène — assisteert bij de moeizame geboorte van een kalf. Ook maakt zij een ernstige, bij een valpartij opgelopen been- wond van hem schoon. Maar Marius is alleen. ‘Niemand is gelukkig, verkondigde hij. Er zijn alleen gelukkige mo- menten. Zoals dit nu met jou.’ Wat er met Marius is ge- beurd blijft gissen, maar hij wordt steeds vaker gezien ter- wijl hij verwilderd tegen een berg staat te schreeuwen. ‘Marius had het over wat hij bereikt had. (...) Zijn presta- tie was niet alleen zijn kudde van dertig koeien, maar ook zijn wil. Ook nu nog vond hij, oud en alleen, elke dag een

antwoord op de vraag: Waarom nog?’

Het titelverhaal is lang, complex, rijk aan levenswijsheden — zonder ironie — en aan precieze maar toch geheimzinnige beelden. En bij vlagen is het hartverscheurend. De verteller is een vrouw, Odile, die, naar gaandeweg blijkt, als passagier in de deltavlieger van haar zoon Christian zit en van daaruit op de resten van haar dorp kijkt. Haar vader weigerde zijn boerderij, hoewel omsingeld door een ferromangaan producerende fabriek, te verkopen. ‘Mijn erfgoed is niet te koop. (...) Hij zei dat hij hun kantoren zou opblazen met dynamiet. Nu ligt alles onder de sneeuw.’ De fabriek, die de hele omgeving vergiftigt, ‘zit over de rivier gehurkt als een plassende vrouw.’

Er is sprake van twee elkaar kruisende liefdesgeschiedenissen, beide met Odile in de hoofdrol. De een betreft Michel, die ten gevolge van een ongeluk in de fabriek beide benen moet missen. De tweede betreft een Rus, de vader van Christian, die getuige was van Michels ongeluk. Zelf komt hij om in de fabriek, hij zou zijn gestikt en in een oven gevallen. Dan ontmoet Odile Michel opnieuw, hun vroegere liefde laait op en uiteindelijk wordt er een tweede kind geboren, een dochter. ‘De ledematen die hij verloren had kreeg hij op de een of andere manier terug via jouw kleine kinderlijfje. Hij heeft je leren lopen, niet ik. Je bent inmiddels geen kind meer, en vanuit de lucht kan ik met je praten.’

Al deze verhalen vertonen een grote ‘loyaliteit ten aanzien van het raadselachtige’, ook in verhaaltechnisch opzicht. De veelvuldige abrupte overgangen in tijd, ruimte en perspectief worden zelden expliciet aangeduid, zodat de lezer gedwongen wordt tot een trage en behoedzame lectuur; psychologische of anderszins ‘acceptabele’ verklaringen voor onverwacht vreemd gedrag, weinig evidente beslissingen of plotselinge wendingen maken nagenoeg geen deel uit van de logica of de overtuigingskracht van de oude verhaalcultuur waar Berger op aansluit. Als nauwgezet notulist van de dood van een boerencultuur, ‘ooit in Europa’, is hij in dit boek des te indrukwekkender.

Cyrille Offermans schrijft voor diverse kranten en tijdschriften en is een van de toonaangevende essayisten van Nederland. Hij publiceerde onder meer een monografie over Paul Klee, een boek over de dichter en beeldend kunstenaar Lucebert en vele essaybundels.