





verschui  
ving van  
werkelijk  
heden

# “Niets was stabiel of betrouwbaar”

Onderzoek naar de overgang tussen werkelijkheden  
in de literatuur van David Vann en Lydia Davis

door Anne Marijn Voorhorst

“De nevel in gaasachtige sluiers als zomerlinnen, wat alleen maar bedrog kon zijn. Zalmen, nu onder me. Mooie zilveren zalmen, donkere lijven die onzichtbaar alle kanten uit glippen, op weg naar de beekmondingen, wat ben ik voor hen? (...) Aangevoerd uit een wereld waar zwaarte en lucht iets anders betekenden, een wereld die, zoals bleek, door helemaal niets op zijn plaats werd gehouden.”<sup>1</sup>

1. Uit: David Vann, Legende van een zelfmoord, blz. 241.

**Deze scriptie is geschreven door:**

Anne Marijn Voorhorst

**Onder begeleiding van:**

Ilse van Rijn

Afdeling Beeld & Taal  
Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam

**Grafische vormgeving:**

Anouk van Reijen

**Assistent grafische vormgeving:**

Anne Marijn Voorhorst

**Printen:**

Printwerkplaats  
Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam

**Binding:**

Loogman's boekbinderij, Amsterdam

**Omslag:**

Zeefdrukkerij  
Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam

**Papier:**

Revive Uncoated, 115 gr/m<sup>2</sup>

**Met dank aan:**

Ilse van Rijn  
Anouk van Reijen  
Gerjannie van de Weg

Amsterdam, februari 2014

**Inleiding****1. Ketchikan**

- 1.1 Contrasten binnenin Roy
- 1.2 De gaten in Ketchikan

**2. Lagen in een tekst****3. Het hogere blauw**

- 3.1 Het hogere blauw, een samenvatting
- 3.2.1 Het verspringen tussen verschillende vertelniveaus
- 3.2.2 Het personage en de verteller zijn één
- 3.2.3 Eindigheid
- 3.2.4 Legende
- 3.3 Conclusie

**4. De legende in Legende van de zelfmoord**

- 4.1.1 Legende
- 4.1.2 David Vann als personage
- 4.1.3 Eindigheid
- 4.2.1 Terug naar de gaten
- 4.2.2 Verhouding van de verhalen in Legende van een zelfmoord

**5. Lydia Davis – Varianten van ongemak**

- 5.1.1 Waar houdt de 'ik' op en begint de verteller?
- 5.1.2 Focalisator en verschuiving in vertelniveau
- 5.1.3 Toenemende identificatie/wisseling vertelperspectief
- 5.1.4 Verdwalen
- 5.2.1 Hoe verhouden de verhalen zich tot elkaar?

- 5.2.2 Vergelijking Gelukkige herinneringen – Moord in Bohemen
- 5.2.3 Verschillen Gelukkige herinneringen – Moord in Bohemen
- 5.3 Waar komen de gaten in Davis' verhalen voor? En hoe ontstaan deze?

## **6. Vergelijking Legende van een zelfmoord en Varianten van ongemak**

- 6.1 Hoe verschillen de gaten in beide boeken van elkaar?
- 6.2 Omschrijving van 'het gat' aan de hand van beide boeken

**Slot**



Waarom is een bed een bed, een wolkenkrabber een wolkenkrabber? Wat zijn de momenten waarop een bed een wolkenkrabber kan zijn? Door het schrijven van verhalen begon ik vraagtekens te zetten bij de betekenis van de wereld waarin we ons bevinden. Vanuit die interesse ben ik begonnen aan dit onderzoek. Is de wereld die we waarnemen niet slechts een constructie? Heeft het bed niet slechts de functie van een bed in de context van onze cultuur, waarin je gaat slapen rond middernacht en opstaat in de ochtend? Binnen een andere context, zoals in die van de dieren voor wie een hol of nest een bed is, dieren

die 's nachts helemaal niet slapen maar juist actief worden, is een bed een heel ander voorwerp. De cultuur waarin we leven, is één van de structuren waaraan wij gewend zijn. Een structuur waarbinnen voorwerpen, klanken, kledingstukken, een bepaalde betekenis krijgen. Door één stapje opzij te zetten, kan de structuur knappen en kan die hele taal, kunnen al die voorwerpen betekenis- of zinloos lijken; alsof je je in een ruimte bevindt tussen twee constructies in. Wat is die ruimte? Wat is dit gat? Wat is betekenis en hoe wordt betekenis geconstrueerd? En vervolgens, waar en hoe vinden die momenten van 'betekenisloosheid', de gaten, plaats? Dit zijn vragen die ik in deze scriptie wil onderzoeken aan de hand van verschillende teksten van diverse schrijvers. Een verhaal is net zozeer een constructie, als die waarbinnen wij leven, en daarmee een goed onderzoeksveld naar hoe werkelijkheden worden vormgegeven en betekenis genereren.

De eerste vier hoofdstukken wijd ik aan het boek **Legende van een zelfmoord** van de Amerikaanse schrijver David Vann. Vann (1966) is geboren

en grotendeels getogen in Alaska, tegenwoordig woont hij in de Verenigde Staten. **Legende van een zelfmoord** (oorspronkelijk **Legend of a suicide**, 2008), een internationaal geprezen boek, gaat over het personage Roy dat een manier zoekt om om te gaan met de zelfmoord van zijn vader. Hierbij citeer ik de achterflap:

**“Roy Fenn is nog jong wanneer zijn vader – een mislukte tandarts en een matige visser – op zijn geliefde boot de loop van zijn geweer in zijn mond steekt en de trekker overhaalt. De rest van zijn leven komt Roy altijd weer uit bij die ene, allesbepalende gebeurtenis die een schaduw over zijn jeugd werpt.”**

Ook noemt de Bezige Bij het boek semi-biografisch, aangezien David Vanns eigen vader zelfmoord heeft gepleegd toen David jong was. Ik heb ervoor gekozen dit boek te gebruiken in mijn onderzoek, omdat ik Vanns schrijfstijl fascinerend vind, zijn verhalen balanceren tussen helder en dromerig. Maar ook vanwege een interessante leeservaring, toen ik het boek namelijk voor de eerste keer las, kon ik maar moeilijk doorzetten om het uit te lezen. Ik raakte in de war; de hoofdstukken leken helemaal niet goed op elkaar aan te sluiten. Halverwege heb ik het boek weggelegd. Omdat de beelden me toch erg aanspraken, ben ik wat gaan zoeken en las ik ergens dat het beschouwd moest worden als een ‘verhalenbundel’. Vanaf dat moment kon ik de draad weer oppakken, hierdoor creëerde ik de gedachte ‘de verhalen hebben niets met elkaar te maken’. Maar klopt dit wel? Er zijn namelijk wel degelijk overeenkomsten tussen de verhalen, in ieder verhaal komen dezelfde personages voor. Hoe verhouden de verhalen zich tot elkaar? In hoofdstuk 1 ga ik in op het vijfde verhaal in het boek, **Ketchikan** genaamd. De vraag die hier centraal staat is, hoe ervaart

het personage Roy een verschuiving tussen twee werkelijkheden? Om het boek beter te kunnen uitpluizen, heb ik de theorie van Mieke Bal gebruikt. Haar boeken worden nog steeds gezien als het meest volledige onderzoek naar narratologie, ofwel de theorie van verhalende teksten. Voor mijn onderzoek heb ik voornamelijk de versie uit 1978 gebruikt, genaamd **De theorie van vertellen en verhalen** en later ook **Narratology, Introduction to the Theory of Narrative** (Third Edition, 2009). Ze behandelt in drie hoofdstukken zoveel mogelijk aspecten die bij het vertellen en schrijven van verhalen komen kijken. In hoofdstuk 2 zal ik haar theorie nog meer inleiden. Het verhaal dat **Ketchikan** opvolgt heet **Het hogere blauw** en is tevens het laatste verhaal in het boek. Ook hierin ben ik op onderzoek uitgegaan naar de zogenaamde ‘gaten’ tussen twee werkelijkheden in. En die waren er volop, op een opmerkelijke manier. Hier ga ik nader op in in hoofdstuk 3. Hoofdstuk 4 wijd ik aan het grotere geheel van **Legende van een zelfmoord**, hoe verhouden de verhalen zich tot elkaar?

Wat veroorzaken de gaten die zich voordoen in de verhalen **Ketchikan** en **Het hogere blauw**?

Voornamelijk om vergelijkingsmateriaal te hebben, ben ik nog een aantal verhalen gaan analyseren uit het boek **Varianten van ongemak** (2009) van Lydia Davis. Davis (1947) is een Amerikaanse schrijver die vooral bekend staat om haar korte verhalen. Verder is ze essayist en vertaler van enkele Franse boeken (Maurice Blanchot, Proust en Flaubert) en sinds kort ook van zeer korte verhalen van Nederlandse schrijver A.L. Snijders. In hoofdstuk 5 analyseer ik haar verhalen **Voorrang**, **Gelukkige herinneringen** en **Moord in Bohemen**. Wat is de rol van de verteller, vraag ik me vooral af. En hoe verhouden de verhalen zich tot elkaar? Hebben ze iets met elkaar van doen, of staan ze volledig op zichzelf? Hoe construeert Davis haar realiteiten? En hoe verschillen deze constructies van die van David Vann? Dit laatste onderzoek ik in hoofdstuk 6, waar ik de boeken naast elkaar leg en de gaten vergelijk die ik in beide boeken ben tegengekomen.

“Op mijn dertigste voer ik op de veerboot naar Alaska langs de kust van Britisch Columbia, langs eilanden in witte cirkels, wouden tot achter de einder, meeuwen en arenden, bruinvissen, walvissen, allemaal vlakbij, langs zonsondergangen boven open zee, vuurtorens, vissersdorpjes, tot in de wateren van Alaska waar bergen steil oprezen uit de fjorden, en verder, tot ik ten slotte de stad van mijn jeugd bereikte, een smalle strook langs de oever, eeuwig in mist

**gehuld, de plaats van geesten, zo voelde ik het, de plaats waar mijn dode vader voor het eerst verloren was geraakt, de plaats waar die vader en zijn zelfmoord en zijn bedrog en zijn leugens en ook mijn medelijden met hem eindelijk rust zouden kunnen vinden: Ketchikan.”**

Zo begint **Ketchikan**, het vijfde verhaal in het boek **Legende van een zelfmoord**.

Het verhaal sprak me aan vanwege de prachtige beelden. Vann beschrijft een dromerig, treurig Alaska op waarin het hoofdpersonage Roy zich ontredderd voelt. Een treurigheid die, dankzij ironie en veel, heel veel omschrijvingen van vis en water, niet pathetisch en dramatisch wordt. In **Ketchikan** zoekt Roy zijn oude huis op, maakt wandelingen langs de kust waar vissers aan het

werk zijn, neemt een baantje bij een viskwekerij en ontmoet vervolgens de vrouw met wie zijn vader vreemdging. Hij nodigt de vrouw Gloria en haar man Bill uit voor een etentje, maar hij durft Gloria niet te confronteren met zijn kennis van het verleden. Roy voelt zich misplaatst in zijn oude woonplaats. Op een nacht sluipt hij de viskwekerij binnen en stopt handenvol zalmen in zijn zakken. Deze laat hij vervolgens van een rots naar beneden vallen, de snelweg op. Vervolgens holt hij naakt door het bos, in alle verwarring en moeheid. Het verhaal eindigt in de zee-engte voor Ketchikan, waar Roy tot zijn knieën in gaat staan. Hij walgt, huilt, laat zijn benen gevoelloos worden van de kou. Hij denkt na over wat er van hem geworden is.

**“Herinneringen zijn oneindig veel rijker dan hun oorsprong, ontdekte ik; de terugreis kan je alleen maar vervreemden, ook van de herinnering zelf.”**

Veel van Roys gedachten en ervaringen staan voor mij gelijk aan de ‘gaten’ waarnaar ik op zoek ben. Momenten waarop de betekenis lijkt te veranderen of je lijkt te ontgaan. Door te onderzoeken waarom Roy zich zo voelt en hoe deze gevoelens worden weergegeven in taal door Vann, probeer ik dichterbij de ‘gaten’ van vervreemding te komen. Ik hoop ze beter te begrijpen. De vraag waarmee ik mijn onderzoek begon was: waar ervaart het hoofdpersoneage Roy in het verhaal **Ketchikan** een verschuiving tussen twee werkelijkheden? Ik onderzocht deze vraag door op zoek te gaan naar contrasten, scheidingen tussen het personage en zijn omgeving (de ruimte en de objecten daarin), het personage en anderen (ontmoetingen tussen hem en de bewoners van het dorp uit zijn jeugd) en contrasten binnenin hemzelf. In dit laatste kwam ik fricties tegen tussen Roys herinnering van het dorp en het opnieuw beleven ervan. Dit uit zich in een aantal gebeurtenissen die ik in dit hoofdstuk zal bespreken. Ook op een directere manier, door zijn gedachten, wordt duidelijk hoe het voor hem voelt om geconfronteerd te worden met zijn herinneringen en met de eenzame plek:

“De wereld raakte in korte vlagen beziend, en ik werd in vlagen de aan zichzelf ontstegen toeschouwer ervan.”

“Koud, donker, diep en volkomen helder, geen sterveling verdraagt dit element, wel vissen, robben... Ik prevelde gedichten van Elizabeth Bishop tegen het water, tegen de olievlekken als regenbogen in dit kunstlicht en de rode zeesterren die eronder golfdan.”

“Kon een leven maar verbogen worden in de vorm van dat van een ander, gestuit in zijn vaart.”

“Alleen de absurditeit maakt verdriet draaglijk.”

“De kersenboom achter het huis, die ik me herinnerde als heel hoog, want ik was erin geklommen, had me er verstoep en was eruit gevallen, bleek misschien

drie of vier meter hoog, dun en onopvallend. De hoge schutting reikte tot mijn middel.”

Roy neemt een kijkje bij zijn huis waarin hij als kind woonde. De boom in de tuin had hij herinnerd als hoog, maar is bij het weerzien een teleurstelling.

De boom confronteert Roy ermee dat hij groter is gegroeid, ouder is geworden. Hij is een ander persoon dan twintig jaar geleden. De boom brengt de jonge en ouder geworden Roy samen op één plaats; het is de verbinding tussen een vergane werkelijkheid en de huidige. Het contrast dat binnenin hemzelf plaatsvindt uit zich door middel van een object in de ruimte, de boom.

Ook zorgt de splitsing ervoor dat er als het ware twee personen ontstaan: de jonge en oudere Roy.



Op deze manier begon in mijn onderzoek het onderscheid te vervagen tussen het contrast binnenin Roy zelf en die tussen hem en anderen: een contrast binnenin een persoon is als de ontmoeting met een ander.

**“Ik geloofde niet meer in dat soort dingen, besepte ik. Op de middelbare school had dat gewerkt, zelfs toen ik studeerde nog een paar keer,**

**maar het leek nu geen effect te hebben.”**

In dit fragment rent Roy naakt door het bos, in de hoop uitgeput te worden zodat hij in slaap kan vallen. Hij merkt dat het niets voor hem doet. Net als in het vorige fragment wordt Roy hier door zijn eigen handelen geconfronteerd met zijn verjaring. In beide fragmenten ontpopt een enorme teleurstelling. De deceptie die uit de stukken spreekt, laat zien dat het personage verlangt naar zijn jongere ik en dat hij het frustrerend vindt dat de ervaring afbreuk doet aan zijn herinnering.

In deze stukken werd me ook duidelijk hoezeer Vann de beschrijving van de ruimte gebruikt om de gemoedstoestand van het personage te versterken. Iedere zin in het verhaal dient de ontwikkeling van het beeld dat de lezer krijgt van het personage.

Zo ook in het volgende fragment, waar het contrast tussen Roy en anderen tot uiting komt in de manier hoe ze zich tot elkaar verhouden in de ruimte:

**“Ik wandelde (...) en zwaaide naar de twee of drie vissers in hun verlichte kajuiten, die**

**mij hoorden of op een andere manier gewaarwerden en opkeken vanuit hun andere tijd, hun vreemde, eenzelvige leven, die knikten en weer neerkeken.”**

Roy loopt over de kade en de vissers zitten laag op het water, in hun kajuit.

**“Ik vond het vreselijk dat ik zo idioot praatte. Maar om een of andere reden zat ik te beven en kon ik niet goed nadenken.”**

Op dit moment bevindt Roy zich in zijn huis met de visser Bill en zijn vrouw Gloria. Gloria, de vrouw met wie Roys vader was vreemdgegaan. Roy voelt zich ongemakkelijk in de situatie. Hij is gespannen, omdat hij Gloria wil confronteren met zijn kennis over wat er tussen haar en zijn

vader is gebeurd. Roy kijkt naar zichzelf: hij beeft en kan niet goed nadenken en hij oordeelt over hoe hij praat. Er vindt een scheiding plaats tussen de Roy die communiceert met Gloria en Bill, de Roy die grappig doet en gastheer speelt; en een Roy die zich hier voor schaamt.

Waarin schuilen de gaten in dit verhaal? Op het moment dat Roy de boom voor zijn voormalige huis ziet, ervaart hij het verschil tussen twee werkelijkheden door de boom.

Ook wanneer hij neerkijkt op de vissers in hun boot, doet er zich een gat voor in een ontmoeting. Het langs elkaar schuiven van twee perspectieven.

Dit geeft aan dat een 'werkelijkheid' altijd verbonden moet zijn met een waarnemer. Vann creëert deze gaten door Roy zoveel mogelijk ontmoetingen aan te laten gaan, waarin hij geconfronteerd wordt met zijn eigen visie op de werkelijkheid. Roy ontmoet zijn jongere ik, waardoor hij een scheiding in hemzelf ervaart, die hem bewust maakt van de verstreken tijd. Dit uit zich in een teleurgestelde, haast wanhopige staat van zijn. Door de frictie wordt duidelijk dat de jonge en oudere Roy niet meer overeenkomen, dat er iets is dat hen scheidt.

Het lijkt alsof een werkelijkheid zijn eigen verwachtingen en verhoudingen kent tot de wereld. In de ontmoeting met Bill en Gloria, wordt hij zich bewust van zijn eigen handelen. Het zien van zijn eigen handelen maakt hem ongemakkelijk. Door het personage als individu op te voeren, door hem in al zijn eenzaamheid en verlorenheid door zijn omgeving te laten ronddwalen, versterkt Vann de ongemakkelijke, troosteloze sfeer. Door Roy eeuwig op het verkeerde moment op de verkeerde plaats neer te zetten. Oftewel, de gaten in **Ketchikan** bevinden zich op de momenten waarop er geen klik plaatsvindt tussen twee partijen,

twee visies. Door twee puzzelstukken die niet passen te forceren, wordt alleen maar duidelijker hoezeer ze niet kloppen. En dit brengt een diepe teleurstelling teweeg bij het personage.

Voordat ik verderga met de zoektocht naar gaten in het volgende verhaal in Vanns boek, **Het hogere blauw** genaamd, wil ik drie niveaus onderscheiden waaruit een tekst bestaat. Door ieder niveau te isoleren wordt het mogelijk nog preciezer te kijken wat er gebeurt in een verhaal. Wat gebeurt er tussen zender (auteur) en ontvanger (lezer)? Wat is er nodig, voordat een lezer een verhaal kan ontvangen, lezen? Mieke Bal onderscheidt drie niveaus in een tekst:

auteur → geschiedenis - verhaal - verhalende tekst ← lezer

Vanuit de auteur gezien, begint een tekst bij de geschiedenis. Dit wordt door Bal omschreven als

**“een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen, die worden veroorzaakt of ondergaan door acteurs.”**

Een voorbeeld:

Peter beledigt John

John is boos = John vraagt om uitleg

Peter geeft uitleg

John is niet meer boos = John begrijpt het <sup>2</sup>

Je ziet dat dit een droge opsomming is, nog niet erg interessant om te lezen. Om de gebeurtenissen wel boeiend te maken, ordent de schrijver ze op een manier waardoor spanning ontstaat. Met wie moeten de lezers zich identificeren? In welke volgorde laat ik de gebeurtenissen afspelen? Wat voor rol speelt de ruimte? Deze kwesties spelen zich af in de laag van het verhaal. Bal omschrijft dit als:

**“een op een bepaalde wijze gepresenteerde geschiedenis.”**

Op tekstniveau, spelen vooral vragen rondom het standpunt; wie vertelt dit verhaal, wie kijkt er? Wat is de identiteit van de verteller, maakt hij onderdeel uit van het verhaal of houdt hij zich op de achtergrond? Een verhalende tekst omschrijft Mieke Bal als

**“een eindig, gestructureerd geheel van taaltekens (tekst) waarin een instantie een verhaal vertelt.”**

De verteller staat het meest direct in verbinding met de lezer, bijna in dienst van, want deze zorgt ervoor dat de lezer in contact kan komen met de ideeën en vertellingen van de schrijver.

Het laatste probleem wat zich voor kan doen in het communicatieproces tussen zender en ontvanger, is dat de ontvanger de taal waarin de tekst is geschreven niet begrijpt. Voor mij heeft een Spaanse tekst geen betekenis, maar een Nederlandse wel. Omdat ik heb geleerd wat een b + o + o + m is, kan ik er een voorstelling van maken in mijn hoofd. Maar een à + r + b + o + l zegt mij niets, tenzij ik de taal, de afspraken van het Spaans, ga leren.

Ieder verhaal bestaat uit deze lagen van communicatie. In David Vanns **Het hogere blauw**, stuitte ik op zinnen die ik niet begreep.



Ze leken een andere functie te hebben, een andere betekenis of misschien wel helemaal geen betekenis. De zinnen verwarden me en stootten me uit het verhaal. Ik kon er niet zomaar in opgaan. Dit irriteerde me vooral, in eerste instantie. Tot ik zag, dat ook dit de zogenaamde ‘gaten’ waren waarnaar ik op zoek was: momenten zonder betekenis.

In het volgende hoofdstuk ga ik in op deze zinnen en ook verspruingen in vertelperspectief die ik opmerkelijk vond in **Het hogere blauw**, in de hoop meer te ontdekken over deze gaten.

In dit hoofdstuk licht ik bepaalde zinnen en verspruingen in het vertelperspectief uit, die me in het verhaal **Het hogere blauw** opvielen en in eerste instantie irriteerden of me belemmerden bij het begrijpen van de tekst.

“In mijn vaders huis stonden geen meubels. Het was splinternieuw, alles was nog kaal, het had zelfs geen adres. Een flauwe heuvel dicht bij de top van een bergrug, papierberken op gelijke afstanden als kaarsen, donker om 16.00 uur, 15 maart 1980, onopgemerkt noorderlicht in aangename groentinten, een jongen en zijn vader in parka’s, een zaklantaarn, koperen kom, garde, nog net even suiker gekocht, en hoewel de geest er niet aan wil, een thuisgevoel.”

De eerste helft van dit verhaal gaat over een jongen en zijn vader die samen gaan koken. Dit verloopt niet soepel, ze hebben te weinig ingrediënten en benodigdheden. Zo lukt het de vader niet eens om het gas aan te steken. Wanneer hij uiteindelijk toch een vlammetje kan maken met een lucifer, vliegt hij zelf in de fik. De jongen had zich verscholen in het keukenkastje en overleeft het,

**“natuurlijk”**

volgens de verteller,

**“omdat hij duizenden kilometers ver weg is.”**

In de tweede helft vertelt de zoon over het leven van de vader. Hoe hij als sukkelige student alleen maar uit soepblikken at, voordat hij zijn vrouw, de moeder, ontmoette. In haar aanwezigheid en liefde bloeide hij zo op, dat hij vreemd durfde te gaan. De moeder gaf hem een

blikopener en verhuisde met de zoon. Vervolgens vertelt de zoon over hoe hij moest helpen met het vinden van een verjaardagscadeau voor de nieuwe vriendin. Over hoe hij, wanneer de vader kookte, de spaghetti moest redden. En ten slotte, over hoe hij denkt dat de inmiddels overleden vader (die dan de benaming krijgt van ‘granieten plaat’) misschien eindelijk tot leven is gekomen, in het hogere blauw. Ik zal vooral het eerste deel uitlichten, omdat ik hierin de meest vreemde, interessante vertelconstructies ben tegengekomen. In het onderzoek vond ik voornamelijk de rol van de verteller interessant, door het verhaal uit te pluizen aan de hand van Mieke Bals **Theorie van vertellen en verhalen**, ben ik veel te weten gekomen over hoe de verteller zich verhoudt tot het verhaal en hoe deze de blik van de lezer kan manipuleren.

Hoe maken de uitgelichte zinnen en de verspruingen in het vertelperspectief de lezer bewust van de achterliggende boekstructuur in plaats van het vertelde verhaal? Dit zal ik proberen te beantwoorden in de volgende paragrafen.

**“Helemaal op het eind – altijd een verrassende periode –**

**concentreerde mijn vader zich op zabaglione.”**

In deze eerste twee regels wordt duidelijk dat het verhaal wordt verteld door een ‘ik’. Mieke Bal maakt in haar theorie onderscheid tussen een

Externe Verteller: verteller in derde persoon, en Persoonsgebonden Verteller. De PV omschrijft zij als volgt:

**“als de ‘ik’ qua identiteit gelijk te stellen is met een personage uit het verhaal dat zij vertelt.”**

In dit verhaal is er sprake van een PV‘ik’. Logisch gezien betekent dit dat een zoon een verhaal zal vertellen over zijn vader.

Twaalf regels verder, creëert de verteller plotseling een afstand:

**“een jongen en zijn vader in parka’s”**

Naar verwachting zou de beschrijving zijn: ik en mijn vader in parka’s. Door afstand te doen van zichzelf als ‘ik’ en door het bezittelijk voornaamwoord ‘zijn’ worden er als het ware twee nieuwe personages geschapen. De PV‘ik’ verandert in een Externe Verteller.

Deze verschuiving kan tot gevolg hebben dat de lezer het verhaal vervolgens neutraler leest, vergeet dat het verhaal alsnog verteld wordt vanuit een bepaald standpunt. Er is meer ruimte voor manipulatie. De directe verwarring die dit veroorzaakt, is dat het nu lijkt alsof de ‘ik’ wil ontkennen dat hij onderdeel van het verhaal is. Schaamt hij zich? Wil hij er plotseling niets meer mee te maken hebben? In de regels 33 en 34, wordt opnieuw de PV‘ik’ geïntroduceerd:

**“Ik stel me graag voor dat de jongen behulpzaam is.”**

Kortstondig, want in de zin die er op volgt, blijft ‘De vader’ op afstand. Waarom laat de verteller zich juist hier weer zien? Daar is geen concreet antwoord op te vinden, maar in de volgende paragraaf wordt wel iets duidelijker wat voor spel de verteller speelt.

Uit een aantal zinnen valt op te maken dat het personage en verteller af en toe één zijn. Bijvoorbeeld in de volgende:

**“Dan doen we die,’ zegt de jongen, inschikkelijk tot het einde toe.”**

**“Oké,’ zegt de jongen, inschikkelijk tot het bittere einde.”**

**“De jongen worstelt met zijn angst voor de instorting.”**

**“Zes?’ vraagt de vader. De instorting komt aangestormd.”**

**“Als zijn vader van plan is zichzelf van kant te maken, dan wil de jongen er niets mee te maken hebben.”**

Hier lijkt het personage ‘de jongen’ zich er bewust van te zijn dat er een ‘einde’ en ‘instorting’ aankomt. Dit is technisch gezien niet mogelijk. De enige verklaring hiervoor is dat de onzichtbaar geworden PV‘ik’ zich gelijk stelt met het personage ‘de jongen’. De PV‘ik’ voorziet hem van meer informatie dan hij eigenlijk kan hebben.

Er is nog een andere verklaring, die te ontdekken is door het eerste verhaal in het boek, *Ichtyologie*, erbij te halen. Roy vertelt:

**“hoorde ik hem [de vader] tot laat in de nacht woelen en draaien en voelde, met de zekerheid die kinderen soms hebben, dat hij niet heel lang meer mijn vader zou zijn.”**

Aangezien er meerdere aanwijzingen zijn dat de PV 'ik' = 'de jongen', laat ik deze ene verklaring los.

Een andere opvallende zin is het moment waarop de vader in de fik vliegt en de jongen zich in het keukenkastje heeft verstopt:

**“De jongen overleeft het natuurlijk, omdat hij duizenden kilometers ver weg is.”**

Is het keukenkastje dan plotseling duizenden kilometers ver weg?

Nee, dit moet slaan op het feit dat **de verteller** zich op afstand bevindt.

Maar, waarom is het eigenlijk niet mogelijk dat de personages weten dat er een 'einde' aan komt? Omdat een mens in de werkelijkheid niet kan weten wat er in de toekomst zal gebeuren? In de volgende paragraaf wordt duidelijk waarom het in dit verhaal toch een zekere logica bevat, dat de personages weten wat ze te wachten staan.

Een andere 'truc' die Vann uithaalt is het

vergelijken van de eindigheid van een mensenleven, met de eindigheid van een verhaal. Zoals in de voorbeelden die al eerder voorbij kwamen:

**“Helemaal op het eind – altijd een verrassende periode – concentreerde mijn vader zich op zabaglione.”**

**“‘Dan doen we die,’ zegt de jongen, inschikkelijk tot het einde toe.”**

**“‘Oké,’ zegt de jongen, inschikkelijk tot het bittere einde.”**

Deze nadruk op het einde als dood, komt voort uit het centrale thema, de zelfmoord. Vann zet dit soms wel erg plomp in. Gelukkig werd al duidelijk dat dit ook andere redenen had (het zorgde voor argwaan bij de lezer die doorkreeg dat het personage teveel wist, en daardoor het personage en de verteller één moeten zijn). In deze context lijkt het erop dat Vann ons duidelijk probeert te maken dat de zelfmoord het leven van de personages volledig beheerst. De manier waarop hij dit doet, is merkwaardig:



het is alsof de personages de zelfmoord al veel vaker hebben meegemaakt. **En dat hebben ze in feite ook**, aangezien dit het zesde verhaal in het boek is, waarin opnieuw zij het zijn die als personages fungeren, in opnieuw dezelfde omstandigheden. Voor de zoveelste keer moeten ze de last van de zelfmoord doorstaan. Zoals Vann dat moet in zijn eigen leven. Hier ligt het antwoord op de laatste vraag in 3.2.2: de personages weten al wat er in de toekomst zal gebeuren, omdat ze dezelfde gebeurtenissen vijf keer eerder hebben meegemaakt.

Na de constatering dat de PV'ik' en 'de jongen' één zijn, blijft er nog een aantal opvallende zinnen over. Zij verwijzen niet zozeer naar de verteller of personages, maar naar de overkoepelende boekstructuur, op een zeer subtiele manier.

**“Allemaal van horen zeggen,  
begrijp me goed, maar ik stel  
me graag voor dat...”**

Allemaal van horen zeggen... Wat betekent dit? Ook deze zin leek een niet te herleiden functie te hebben. Maar, wat is een legende?

Legende: verhaal dat niet op historische gronden, maar op volksoverlevering berust<sup>3</sup>

Legende vgl. mnl. Legende 'voorlezing uit de H. Schrift of uit een heiligenleven' < Lat. Legenda 'wat gelezen moet worden'. De huidige betekenis 'oude overlevering niet geheel betrouwbaar verhaal', staat onder Franse invloed.<sup>4</sup>

3. Van: <http://www.vandale.nl>.

4. Uit: Etymologisch woordenboek, Dr. J. De Vries, 1963 Het Spectrum.

Een verhaal dat doorverteld is. Er valt niet te ontdekken van wie de ‘ik’ wat precies heeft horen zeggen, maar het gaat erom dat het verwijst naar de titel: **Legende van een zelfmoord.**

Plotseling wordt weer duidelijk: we zijn lezers en bevinden ons in een verhaal. Ook het volgende fragment maakt dit helder:

**“een glimp van een  
brandende parka, van een  
vader die vlammend door de  
lucht wentelt.”**

Een gebeurtenis die zo is aangedikt, dat het wel een circusact lijkt...

Het lijkt in tweede instantie te gaan over hoe verhalen ontstaan en vervormen, naar mate ze worden doorgegeven.

De uitgelichte zinnen en het merkwaardige verspringen in het vertelperspectief leiden de lezer naar de onderliggende verhaalstructuur van het boek.

Er is sprake van een relatie tussen de primaire geschiedenis en een ingebedde tekst. Mieke Bal geeft in dit geval in haar boek het voorbeeld van **Duizend en één nacht**. De koning vermoordt iedere vrouw na één nacht van huwelijk, omdat hij is bedrogen door zijn vorige vrouw. De maagd Scheherazade pakt het slim aan, ze vertelt iedere avond een verhaal, waarvan ze het plot iedere avond opnieuw uitstelt, om zo langer in leven te kunnen blijven. Zo beginnen de verhalen die zij aan de koning vertelt, belangrijker te worden dan het primaire geschiedenis: het eventuele vermoord worden. Zo'n vertelling wordt ook wel mise en abyme of raamvertelling genoemd.

Iets vergelijkbaars is er ook in **Legende van een zelfmoord** aan de hand, maar dan véél onopvallender en omgekeerd. Door de zinnen die ik in dit hoofdstuk heb uitgelicht, wordt de verwijzing naar de ‘legende’ duidelijk, die we al kunnen kennen van de titel, maar die tot nog toe onbelangrijk leek. Er wordt duidelijk hoe de verhalen in dit boek zich tot elkaar verhouden. De legende is een structuur, zoals dat in **Duizend en één nacht** het vermoorden en verhalen vertellen aan de koning is. De legende is een structuur, die verschillende versies van de waarheid toestaat.

Wat voor gevolgen heeft deze legende voor de betekenis van de verhalen?

**4.****de legende in legende van een zelfmoord**

Hoe beïnvloedt de structuur van het gehele boek de betekenis van het verhaal **Het hogere blauw**? Wat voor functie heeft deze structuur, de legende? Wat doet het met onze beleving van de ‘afzonderlijke’ verhalen? Dit onderzoek ik in 4.1. In 4.2 wil ik bekijken en samenvatten op welke momenten in **Legende van een zelfmoord**

ik de gaten heb ervaren. Waren de gaten in het verhaal **Ketchikan** anders dan die in **Het hogere blauw**? Hoe verhouden deze en de andere verhalen in het hele boek zich eigenlijk tot elkaar, is er ook een gat tussen hen te vinden?

Waarom moet de lezer in **Het hogere blauw** met zijn neus op het begrip legende worden gedrukt? Het heeft uitwerking op de geloofwaardigheid van het verhaal. Het doet je stilstaan bij het begrip waarheid. Wanneer we besluiten een boek te lezen en er eentje openen, weten we als het goed is dat we een (verzonnen) constructie betreden.

Hoe kan het dat we er dan toch van opkijken, ervan in de war raken, als er tekens opduiken die dit bevestigen? Omdat we in het leesproces opgaan in de constructie. Precies zoals we in de constructie van ons dagelijks leven kunnen opgaan. Er worden mensen en landschappen beschreven, die net zo echt voor onze ogen verschijnen, als buiten de constructie van het boek.

Vann wil dat we gaan nadenken over het begrip 'waarheid', met betrekking tot zijn boodschap. Wat is waarheid, waarom nemen we sommige dingen voor waar aan?

Om ons te kunnen laten nadenken over waarheid, moet Vann ons laten ervaren wat wij als (on)waar beschouwen. Zoals het moment in Het hogere blauw dat de vader door de lucht wentelt en vervolgens doodgaat, beschouw ik slechts als onwaar doordat het zo in contrast staat met de heldere, geloofwaardige andere fragmenten. Dat vind ik ook het prachtige aan Vanns boeken, hij schommelt tussen het doodgewone, het voor de hand liggende; en het magische, het absurde. Schijnheilig nietwaar, hoe hij ons manipuleert, ons achter het zogenaamd oprechte personage Roy laat aanlopen. In de eerste drie verhalen van het boek, **Ichtyologie**,

**Rhoda en Een legende over goede mannen,** leek Roy me een eerlijke jongen; die af en toe een kwajongensstreek uithaalt, zoals het laten overlopen van een aquarium. Vann heeft eerst ons vertrouwen gewonnen, zodat hij ons vervolgens kan doen twifelen over alles wat hij ons heeft wijsgemaakt.

Wat kunnen we geloven en wat niet? Het is teveel om na te gaan. Maar dat Vann zes verhalen nodig heeft (en zelfs in latere romans nog regelmatig terugkeert naar zijn heftige familiegeschiedenis) om zijn ervaring te beschrijven, geeft aan hoe beladen het voor hem is, maar ook dat hij met één versie, vanuit één perspectief het onderwerp blijkbaar niet genoeg kon omvatten.

Daarnaast, kan geloofwaardigheid niet heel gemakkelijk overhellen naar ongeloofwaardigheid? Zijn sprookjes, fabels en legendes door hun 'ongeloofwaardigheid' misschien de enige manier om een crue ervaring weer te geven? 'Dat meen je niet!' lijkt me een veelvoorkomende en logische reactie op een mededeling als 'Mijn vader heeft zichzelf in zijn mond geschoten.'

Een andere manier waarop we over een sterfgeval kunnen horen of lezen, is via de krant of het nieuws, maar een reportage van bijvoorbeeld een bomaanslag doet mij vaak onwerkelijker aan. Door het geforceerd achterwege laten van een perspectief in de berichten, komen de vertelde feiten me koud en onpersoonlijk ter ore. Door het ontbreken van het mens dat mij de verhalen vertelt, lijkt ik ze ook niet als mens te mogen ontvangen.



Terwijl een sprookje, legende, of fabel je de ruimte biedt om het zelf te **ervaren**. En ik neem aan dat dat is wat Vann beoogde met het schrijven van zijn boek; het voor anderen mogelijk maken om op zijn plek te staan.

En door zelfs meerdere standpunten vanuit één persoon weer te geven – zes verhalen met een tal van verschillende vertelperspectieven – geeft hij aan dat de waarheid relatief is, dat wij als lezer zelf onze positie mogen bepalen. En er zo ons eigen verhaal van mogen maken, mede door het weer door te vertellen, zoals ik nu doe.

Het begrip legende deed mij ook denken over de oorsprong van een verhaal. De vertelling moet ergens op gebaseerd zijn, op een gebeurtenis, die misschien een kern van waarheid in zich draagt. De legende van een zelfmoord, is gebaseerd op David Vanns persoonlijke ervaring.

Door zoveel verschillende versies te schrijven (zelfs één waarin, **Sukkwan Island**, niet de vader, maar Roy zelfmoord pleegt) laat hij zien hoe zo'n oorspronkelijke gebeurtenis door het schrijven of het **doorvertellen** verandert, vervormt. Hiermee verliest de oorspronkelijke gebeurtenis zijn waarheid niet, maar wordt wel opgetild uit zijn (oorspronkelijke) context.

Misschien is dit vervormen een manier van verwerken voor Vann.

De gebeurtenissen in het leven van de schrijver zijn in zekere zin belangrijk voor het verhaal, ze voegen een extra gelaagdheid toe.

**4.1.2****David Vann als personage**

Er waren al gelijkenissen te trekken met de achternaam van het hoofdpersonage, Fenn en Vann. Uit de tekstanalyse wordt duidelijk dat hij zich ook in andere lagen mengt. In 3.2.2, waar blijkt dat de verteller de brand overleeft omdat hij zich op duizenden kilometers afstand

bevindt, maakt hij zichzelf tot personage of 'opperverteller', aangezien de meeste lezers zullen weten dat Vanns eigen vader zelfmoord heeft gepleegd.

Wat dit kan bevestigen is het feit dat Vann na de scheiding van zijn ouders naar Californië verhuisde: een staat die op zo'n vierduizend kilometer afstand ligt van Alaska.

Door de overeenkomsten tussen Roy Fenn en David Vann, wordt er nog een laag zichtbaar, die van zijn schrijfproces.

Ik ben van mening dat het bij veel verhalen oninteressant of onnodig is te weten wat voor lezen de schrijver zelf leidt.

Ik beschouw een schrijver als een 'rangschikker' van elementen, iets waar wel een persoonlijkheid bij komt kijken, maar het doet niet toe **wiens** persoonlijkheid dat is. In het geval van David Vann voegt de achtergrondinformatie wel iets toe.

Vann geeft in een interview met de VPRO aan dat het verhaal een eigen leven begon te leiden, zoals in **Sukkwan Island** (bestaande uit deel I en deel II).

**“Hij was al halverwege de laatste zin van het eerste deel toen hij zag wat er ging gebeuren: niet dat de vader maar de zoon zou sterven. ‘Aanvankelijk was ik geschokt.**

**Maar toen ik de voorgaande pagina’s teruglas, zag ik onder hoeveel druk die jongen stond. Hier had ik onbewust naartoe gewerkt. Voor het eerst begreep ik precies waarom ik fictie schreef: het werk praatte terug!”<sup>5</sup>**

Het schrijven van **Legende van een zelfmoord** heeft er waarschijnlijk voor gezorgd dat Vann anders, misschien makkelijker met de pijnlijke gebeurtenis in zijn herinnering om kan gaan.

Wat de legende mij ook duidelijk maakte, was de overeenkomst tussen een verhaal en een mens. Beide zijn sterfelijk, beide hebben een begin en een eind. Een legende daarentegen kan doorleven, opnieuw en opnieuw.

En een mens? Die heeft wellicht een ziel die voort leeft in de gedachten en verhalen van anderen. En misschien op talloze andere manieren.

Zoals Roy gelooft dat de vader in het hogere blauw rondvliegt.

“Ik kan ook vrij goed met de kleine granieten plaat overweg. Ik breng bloemen en ga bij hem zitten, net als vroeger, alleen hoef ik nu geen spaghetti te maken. Ik luister hoe de

golven zichzelf vermorzelen, duw een vingertje van het ijskruid tussen de mijne, staar in het hogere blauw, en soms, als ik tussen de hoogste luchtstromingen een vermoeden van een hoopvol, hardnekkig geklapwiek hoor, stel ik me bijna voor dat de vader eindelijk tot leven is gekomen.”

Waar vinden we nu precies de gaten in David Vanns boek? In het verhaal **Ketchikan** konden we de gaten ervaren doordat Roy, het personage waarmee we ons identificeren,



momenten van gaten onderging. Ik stelde in hoofdstuk 1 vast dat het gat zich voordoet in de ontmoeting tussen, het langs elkaar schuiven van twee perspectieven. Dit geeft aan dat een 'werkelijkheid' altijd verbonden moet zijn met een waarnemer.

Vann zet Roy bijna in het hele verhaal in ongemakkelijke, confronterende situaties neer. Ontmoetingen met mensen met een andere visie: de vissers, Gloria en Bill, maar ook ondergaat hij een soort niet begrijpen van zijn eigen doen (het maken van vreemde bewegingen in zijn keuken terwijl Gloria en Bill toekijken vanachter het glas). Momenten in de ruimte waarin hij zijn jongere zelf opnieuw ontmoet: de boom die in zijn herinnering groter was en door het weerzien plotseling moet 'krimpen'.

Momenten waarop er geen klik plaatsvindt tussen twee partijen, twee visies.

De gaten in dit verhaal gaan voor mij over teleurstelling. Het teleurgesteld worden door je verwachtingen, door jezelf en alles wat je (niet) hebt waargemaakt in de tijd die achter je ligt, door de beperkingen van jezelf. Een vrij sombere gemoedstoestand. Deze gaten bevinden zich op het geschiedenisniveau van de tekst: ze liggen in de handelingen van de acteurs.

In hoofdstuk 3 – **Het hogere blauw**, komen de gaten meer op verhaal en tekstniveau voor. Het wisselen van het ene vertelperspectief naar het andere, dat zorgt voor een nieuwe blik op de werkelijkheid. Want, zoals we al eerder zagen, is de werkelijkheid onlosmakelijk verbonden met de toeschouwer ervan.

Ook de momenten waarop de lezer zich bedrogen voelt door de verteller en/of personages, zijn gaten. Zoals wanneer hij ineens merkt dat de personages meer weten dan hij:

**“De jongen overleeft  
het natuurlijk, omdat hij  
duizenden kilometers ver  
weg is.”**

## “Zes?’ vraagt de vader. De instorting komt aangestormd.”

De lezer lijkt dan informatie te missen. Zoals voor mij ook bij het lezen van een Spaanse tekst gebeurt, de betekenis van de woorden is onzichtbaar. Een ander moment van zich bedrogen voelen, is bijvoorbeeld in deze zin:

**“een glimp van een brandende parka, van een vader die vlammend door de lucht wentelt.”**

De kers op de taart van ongeloofwaardigheid. Gedurende het hele verhaal stond ik al perplex, maar hier slaat het door.

Wat me ook opviel in **Het hogere blauw**, is dat Vann een opvallend, vervreemdend element invoert, namelijk hetgeen vader en zoon aan het koken zijn. Ze maken zabaglione, een gerecht waarvan ik niet eerder had gehoord. Waarom bakken ze niet gewoon pannenkoeken?

Omdat er in de vreemdheid van dit gerecht en de onwetendheid van de lezer, ook een gat schuilt, oftewel verwarring.

Hetzelfde gebeurt bij de manier waarop 'de vader' benoemd wordt. Deze krijgt zoveel verschillende namen, dat je als lezer verward raakt over wie die man nu is, het wordt één grote grap:

**“Het schepsel begon rechtop te lopen.”**

**“Het schepsel kreeg een naam. Het werd Schat genoemd.”**

“In de latere jaren probeerde ik de vader te leren kennen. Ik noemde hem **pa.**”

“En dit had ik dan: **een mokkend ding, snel gekwetst.**”

“Eenmaal in het rijk van haarlak en lycra hield ik **een ineengedoken ding** drijvende met herinneringen aan vroegere jachtpartijen.”

“Tegenwoordig is de vader **een kleine granieten plaat** in de buurt van mijn moeders huisje.”

Waar de gaten in **Ketchikan** vooral schuilen in de onmacht van het personage (conflict personage en omgeving), liggen ze in **Het hogere blauw** veel meer bij de lezer. In **Ketchikan** wordt er een spel met Roy gespeeld – Vann maakt het hem moeilijk – en in het volgende verhaal moeten wij, de lezer, spartelen.

Dat maakte voor mij de gaten in **Het hogere blauw** indringender dan die in Ketchikan, omdat ze directer je leeservaring bepalen.

Ondanks de interessante dingen die ik te weten ben gekomen van ‘werkelijkheid’ dankzij de ‘gaten’, de resultaten brachten in eerste instantie ook wat teleurstelling met zich mee. Ik had gehoopt op het groter worden van de gaten, zodat ik ze beter van dichtbij kon bekijken, nog beter kon beschrijven en nu hier de definitie van gaten kon opdienen.

Maar doordat de gaten in **Het hogere blauw** te herleiden zijn naar de onderliggende boekstructuur, de legende, zijn de gaten opgelost. En, zie ik nu in, het is niet mogelijk om überhaupt ook maar één definitie van de gaten te geven,

want de enige vaste eigenschap van het gat is dat hij onbenoembaar is. Ongrijpbaar, want het gat **is** het ongrijpbare, het onbenoembare. Zodra het te benoemen is, is het gat gedicht.

Zinnen die ik in hoofdstuk 3 – **Het hogere blauw** aanhaalde, als

**“Helemaal op het eind – altijd een verrassende periode – concentreerde mijn vader zich op zabaglione.”**

zijn nu opgelost, want ze hebben een bestaansreden; de legende. Maar die reden heeft weer ontelbare gaten geopend:

wat is werkelijkheid? Wat is waarheid?

In het volgende schema zet ik op een rij welke stappen van gaten ik heb ervaren in **Legende van een zelfmoord**:

1. Oorspronkelijke gebeurtenis, de zelfmoord ('werkelijk')

↓

2. **Legende van een zelfmoord**, een tussen 'werkelijk' en 'onwerkelijk' balancerend boek

↓



3. De ervaring van de lezer, in mijn geval, verward, maar vooral diep geraakt (verhaal voelt 'onwerkelijk' aan, maar mijn ontroering 'werkelijk')



4. De verwarrende elementen zijn te herleiden, hebben een grond: de legende. Hiermee worden ze 'werkelijk' gemaakt



5. De legende legt vragen bloot die het werkelijke en onwerkelijke ontstijgen: wat is werkelijkheid?

De inhoudsopgave van het boek:

1. Ichtyologie
2. Rhoda
3. Een legende over goede mannen

#### 4. Sukkwan Island

Deel I

Deel II

#### 5. Ketchikan

#### 6. Het hogere blauw

Hoe gaat **Ketchikan** over in **Het hogere blauw**? In **Ketchikan** blikt Roy terug op zijn reis, hij neemt je mee op die reis, waardoor het voelt alsof je samen met hem gebeurtenissen doorstaat. Voor hem is het nieuw en voor de lezer is het nieuw. In **Het hogere blauw** gebeurt dit in eerste instantie ook, in de eerste alinea blikt de verteller ook terug, maar al gauw verdwijnt de Roy als verteller die we kennen naar de achtergrond en kijken we naar een jongen en een vader die we nauwelijks lijken te (mogen) kennen. Aanvankelijk gaat **Ketchikan** dus vrij vloeiend over in **Het hogere blauw**. Het begint pas stroef te worden wanneer de verteller afstand doet van, nou ja, zichzelf.

Hoe zit het met de rest van het boek? De eerste drie hoofdstukken of verhalen, **Ichtyologie**, **Rhoda** en **Een legende over goede mannen**, lijken soepel in elkaar over te gaan, er is immers steeds een jonge Roy aan het woord die verslag doet van zijn jeugd, maar in feite begint hij bij ieder verhaal opnieuw met vertellen. Vann bouwt in het opvolgende verhaal namelijk niet of nauwelijks verder aan de spanning waarmee het vorige eindigde.

Tijdens de eerste keer lezen van het boek voelde het alsof ik informatie miste, alsof er voor ieder volgend verhaal opnieuw een lange aanloop werd genomen. Deze niet soepele aansluiting creëert spanning. Een heel ander soort spanning dan die de verhalen zelf oproepen. Het lijkt bijna alsof de verhalen elkaar negeren, doen alsof de vorige vertellingen niet verteld zijn. Dit is nog vele malen sterker het geval in de overgang van **Een legende over goede mannen** naar **Sukkwan Island**. In **Sukkwan Island** valt dit duidelijk op te maken uit de tekst: er worden geen aanhalingstekens gebruikt wanneer iemand spreekt.

Hierdoor krijgen de stemmen iets monotoons. Ook wisselt de PV die in **Ichtyologie** t/m **Een legende over goede mannen** aan het woord is, in **Sukkwan Island** voor het eerst naar een Externe Verteller:

**“Roy was dertien, het was de zomer na zijn eerste klas middelbare school en hij had bij zijn moeder in Santa Rosa in Californië gewoond, waar hij op tromboneles en voetbal had gezeten en naar school gegaan was in de stad.”**

Ook is de toon van vertellen volstrekt anders. Een kille toon die doet alsof hij serieus is, alsof alles met zware ernst moet worden genomen. De toon in bijvoorbeeld **Ichtyologie** is veel meer stromende, lichter, de stem van een jonge jongen die maar wat aanklooit:

**“Ik dacht dat de vissen misschien honger hadden. Ik liep naar de koelkast en zag een pot zoetzure augurken staan, maakte hem open en**

ging ermee naar de vissen, zodat ze het konden zien. Aan de achterkant van de bak vond ik gleuven, en ik gooide het zoetzuur erin, eerst een of twee en daarna de hele pot, schijfje voor schijfje en ten slotte goot ik het vocht er ook bij, zodat het water in het aquarium steeg en er druppels over de rand liepen.”

Samen met **Sukkwan Island**, gebeuren er in **Het hogere blauw** de meest opvallende dingen. Dit zijn de momenten waarop het duidelijkst naar voren komt dat er méér bedoelingen zijn met het boek, dan de autonome verhalen in eerste instantie lijken te hebben.

Lydia Davis' **Varianten van ongemak** is iets eenduidiger dan **Legende van een zelfmoord** te noemen als verhalenbundel. Simpelweg door de ondertitel op de kaft: **en andere verhalen**. Maar vooral door de duidelijke scheidingen tussen de verschillende verhalen; geen van de personages heeft eenzelfde naam en het vertelperspectief en de omstandigheden wisselen bij iedere overgang. Zo gaat het zeer korte verhaal **Moord in Bohemen** over een vrouw die niet langer kon aanzien dat 'haar leven onvermijdelijk naar armoede en schande afgleed' en daarom een groot gedeelte van de inwoners van de stad vermoordt.

In het opvolgende verhaal **Gelukkige herinneringen** worden we meegetrokken in de haast manische maalstroom van een vrouw, die een overzicht probeert te maken van de meest gelukkige herinneringen van haar leven. Toch, ondanks het verschil in personages en ruimtes, lijken de verhalen veel gemeen te hebben. Hier zal ik later in dit hoofdstuk op in gaan. Eerst zal ik gericht kijken naar één van de verhalen, **Gelukkige herinneringen**. In David Vanns verhalen interesseerde me vooral de rol van de verteller. Hoe ligt bij Davis de verhouding tussen het 'ik'-personage en de verteller? Hoe krijgt het personage vorm? Dit onderzoek ik opnieuw aan de hand van Mieke Bals **Theorie van vertellen en verhalen** en zal ik net als zij de tekst, het verhaal en de geschiedenis isoleren, om nauwkeurig te kijken naar wat er zich op ieder van die niveaus afspeelt en hoe dit is geconstrueerd. In paragraaf 2 onderzoek ik hoe de verhalen in het boek zich tot elkaar verhouden: is er echt zo'n duidelijke scheiding als in eerste instantie lijkt, of speelt er meer? Hiervoor vergelijk ik **Gelukkige herinneringen** (blz. 83 t/m 85) met **Moord in Bohemen**

(blz. 82) en **Vorrang** (blz. 21, 22).

Ik heb ervoor gekozen David Vann te vergelijken met Davis, omdat ik ook in haar verhalen een spoor van de 'leegte' of het 'gat' ervaar, waarover ik meer te weten wil komen. Daarnaast is Davis een enorme inspiratie, haar stijl en onderwerpen spreken me aan met betrekking tot mijn eigen werk. Waar vindt deze vervreemding in Davis' verhalen plaats? En hoe ontstaat deze? Dit zijn vragen die ik in paragraaf 3 behandel.

Gelukkige herinneringen is een verhaal dat in 'ik'-perspectief is geschreven.

**“Ik stel me voor dat als ik oud ben, ik alleen zal zijn, en pijn zal lijden, en dat mijn ogen te zwak zullen zijn om te lezen.”**

Zo luidt de eerste zin. In de rest van het verhaal neemt deze vrouwelijke 'ik' ons mee in de stroom van haar twijfels die ze over haar herinneringen heeft. Zijn ze wel gelukkig genoeg, vraagt ze zich af, kan ze er op teren wanneer ze oud is en niets anders meer heeft?

Het volgende fragment uit Mieke Bals **Theorie van vertellen en verhalen** vond ik erg interessant:

**“In een verhalende tekst treft men twee soorten woordvoerders aan, één die geen functie vervult in de geschiedenis, en één die dat wel doet. (N.B. ook als de verteller en acteur dezelfde persoon zijn zoals bij ik-verhalen, is er dat verschil.**

De verteller is dan die persoon op een ander moment, in een andere situatie, dan wanneer hij de gebeurtenissen meemaakt.)”

Vooraf de laatste zin tussen haakjes vind ik boeiend, waarin ze met betrekking tot **Gelukkige herinneringen** eigenlijk zegt dat ook in de ogenschijnlijke gedachtestroom van één persoon, een splitsing plaatsvindt tussen diegene die dit **meemaakt** en diegene die hierover **vertelt**. Oftewel, waar houdt het personage 'ik' op en begint de verteller 'ik'? Aan de hand van een voorbeeld van Mieke Bal

1. Geschiedenis: Een gebeurtenis in een geschiedenis: het zich voorstellen van het oud zijn.

2. Verhaal:

Iemand die dit vaststelt bij zichzelf en benoemt dat zij zich voorstelt oud te zijn.

3. Tekst:

Een sprekende instantie, die de gebeurtenis en de waarneming ervan noemt.

De gebeurtenis is vrij abstract, namelijk het zich **voorstellen van**. Om te kunnen benoemen dat je je iets voorstelt, moet je dit eerst **ondergaan** voordat het te benoemen is. Dat is precies waar de scheiding tussen verteller en personage zichtbaar wordt: de verteller constateert het zich-voorstellen, waar de 'ik' het zich-voorstellen ondergaat.

In de tekst lezen we alleen over de constatering van het zich-voorstellen, niet het beleven ervan.



Hoewel de lijn tussen verteller en 'ik' erg dun is, wordt op deze manier duidelijk dat de verteller in dit verhaal meer ruimte krijgt dan de belevende 'ik' (ofwel het personage) en op die manier het hele verhaal leidt. Wij zien de gebeurtenissen slechts nadat de verteller ze heeft gezien en gecommuniceerd. Oftewel, de verteller heeft ons in haar macht.

Naast het onderscheid personage – verteller, is er nog een laag toe te benoemen;

die van de focalisator. Waar de verteller zich in de laag van de tekst bevindt, verschuilt de focalisator zich in die van het verhaal. Ook deze scheidingslijn is haast onzichtbaar, zeker in de tekst **Gelukkige verhalen** maar toch laat hij zich op sommige momenten zien. De focalisator is diegene met wie de lezer zich het meest letterlijk identificeert. Zo kan een personage die eerst in het 'heden' meemaakt, plots over zijn jeugd vertellen, bijvoorbeeld: 'Ik was een jonge jongen toen ik voor het eerst in de straten van Parijs liep.' Op dat moment identificeer je je niet meer met de oudere, vertellende 'ik', maar met de 'ik' die op dat moment in Parijs loopt. Op de momenten dat

de focalisator niet te zien is, valt hij samen met de verteller.

Een manier om de focalisator op te sporen, is door te kijken naar de werkwoordsvorm. In **Gelukkige herinneringen** worden de meeste belevenissen in de onvoltooid tegenwoordige tijd verteld:

Ik stel me voor  
Ik ben bang  
Ik weet niet

Er is dan geen onderscheid tussen de verteller en focalisator, omdat de lezer zich identificeert met de 'ik' in het 'heden'. Halverwege het verhaal, verschuift de o.t.t. naar de onvoltooid verleden tijd:

**“Ik praat met mensen die op het postkantoor werken en bij de drogist, en ik praatte altijd met de mensen van de bank**

**voordat ze een pinautomaat in de lobby zetten. Toen een man het ontvochtigingsapparaat in de kelder kwam repareren, praatten we over de geschiedenis van deze stad.”**

Dit houdt in dat de lezer zich nu niet met de 'ik' uit het heden vereenzelvigd, maar met de 'ik' een tijdje terug.

In de opvolgende zin springt het woord weer terug naar de verteller:

**“Ik beleef plezier aan mijn gesprekken met de bibliothecaris verderop in de straat.”**

Deze verschuiving wijst op een niveauwisseling, die van verhaal naar geschiedenis. De wisselingen vinden af en toe plaats binnen één zin:

**“Ik denk aan een paar goede of zinvolle momenten die ik heb beleefd met de mensen die me lief waren, om te kijken of dat goede, gelukkige herinneringen zouden kunnen worden.”**

En:

**“De ontmoeting met een vriendin op een treinstation op een zonnige dag lijkt een goede, gelukkige herinnering, ook al praatten we later over een paar moeilijke dingen, zoals verhogering en uitdroging.”**

In verhalen met verschillende personages kan de schrijver via focalisatie, vaak nauwelijks op te merken voor de lezer, spelen met het perspectief en wat voor informatie hij wel weggeeft en wat niet. In Lydia Davis' verhalen is nu duidelijk hoezeer de verteller ons in haar macht heeft.

Een enkele keer vindt er een wisseling van perspectief plaats, van eerste persoon ('ik') naar tweede ('jij'). Hier is dus geen sprake van niveauwisseling, dit gebeurt binnen de laag van de tekst.

**“Je kunt niet alleen worden gelaten, op je oude dag en met je pijn, met herinneringen die alleen maar mensen betreffen die je vergeten zijn. De mensen**

**uit je gelukkige herinneringen moeten dezelfde mensen zijn die jou in hun eigen gelukkige herinneringen willen hebben.”**

En:

**“Een gelukkige herinnering kan worden uitgewist als je op een andere dag hetzelfde doet en niet gelukkig bent, bijvoorbeeld als je op een andere dag samen tuiniert of kookt maar je aan elkaar ergert.”**

**“Er is geen gelukkige herinnering als er iets prettigs**

was aan een ervaring maar ook iets problematisch, als jullie tweeën genoten van een uitstapje maar de derde boos thuis zat omdat jullie zo laat terugkwamen. Je moet er op de een of andere manier voor zorgen dat niets de gebeurtenis bederft terwijl die plaatsvindt, en daarna dat ze niet door een latere ervaring wordt uitgewist.”

Op deze momenten wordt de lezer direct aangesproken en wordt zo onderdeel van het verhaal. Zo zijn de gedachtekronkels van de vrouw niet meer slechts persoonlijk, maar worden ze universeel.

Het viel me namelijk op dat Davis haar personage geen fysieke eigenschappen meegeeft en ook nauwelijks de ruimte beschrijft. Waar we Roy in **Legende van een zelfmoord** bijna alleen maar leren kennen door middel van het landschap die een spiegel voor zijn persoonlijkheid en gemoedstoestand vormt, is deze vrouw haast een soort machine die gedachten uit.

De reden hierachter is zo een grotere ruimte voor identificatie te creëren voor de lezer. Hoe minder specifieke eigenschappen ze toegekend krijgt, hoe meer we onszelf erin kunnen zien. In het begin ervoer ik de vrouw als sneu en zwak, door de doodnormale dingen die ze opnoemt waaraan ze plezier beleeft – het kijken naar het opkomen van de planten in de tuin, wandelen met de hond, snoepen, katten aaien. Maar al gauw wordt me duidelijk dat Davis een spel speelt met de lezer; de angsten en wensen van de vrouw zijn in niets zwak of saai. Ze zijn juist zo primair dat het vreemd is in zo'n heldere verwoording ermee geconfronteerd te worden. Het einde, waarin de vrouw conclusies trekt van de opsommingen aan herinneringen, heeft iets beklemmends.

**“Als ik een bordspel doe met mensen die me lief zijn en we gelukkig zijn, moet ik zorgen dat we geen ruzie krijgen voordat het is afgelopen.**

**Ik moet zorgen dat we op een later moment niet een ander bordspel doen dat ongelukkig verloopt. Ik moet af en toe controleren of ik niet te veel alleen ben, of te vaak ongelukkig in het bijzijn van anderen.”**

Treurig, het geforceerd willen controleren van je mate van gelukkig-zijn. Gestoord bijna. Maar toch, zijn het niet de uitwassen van ons eigen gedrag?

Wat er verder opvalt aan de tekst, is het ontbreken van alinea's. Dit versterkt het verloren gevoel waarin de vrouw verkeert en dat ze

oproept bij de lezer. Het vele herhalen van ‘gelukkige herinneringen’ alsof het een soort formule is, draagt hier ook aan bij.

Ze is verstrikt in haar gedachten, gedachten waarin ze geordend probeert te zijn. Ze komt over als doorgedraaid in het ordenen van de angstige gedachten. Dit is ook de reden waarom we niets van de ruimte meekrijgen, haar hoofd is de enige plek waar het gebeurt en als lezer wordt ons niet meer houvast geboden, omdat het de bedoeling is dat we samen met haar verdwalen.

In **Legende van een zelfmoord** zagen we dat de legende die in de titel genoemd wordt, een verscholen functie heeft. Door te begrijpen wat de titel voor rol speelt, krijgen de verhalen op zichzelf maar vooral in hun samenwerking een sterkere gelaagdheid en betekenis. **Varianten van ongemak en andere verhalen** presenteert zichzelf eenduidiger dan **Legende** als een

verhalenbundel. De oorspronkelijke titel luidt **The Collected Stories of Lydia Davis**, delen **Samuel Johnson is indignant** en **Varieties of Disturbance**; precies gelijk aan de Nederlandse uitgave. Toch ben ik benieuwd naar wat voor samenwerking de verhalen aangaan en of de titel toch nog sterker een sleutelrol speelt dan in eerste instantie te vermoeden valt. Het viel me namelijk op dat in een aantal verhalen dezelfde stemmen terugkeren, zoals in **Gelukkige herinneringen** en **Voorrang**. In **Voorrang** twijfelt een vrouw over welke dagelijkse, huishoudelijke taken ze het eerst moet uitvoeren.

**“Als verschillende dingen voorrang hebben, welk van die verschillende dingen die voorrang hebben krijgt dan voorrang?”**

denkt ze.

Een brief schrijven die onmiddellijk geschreven moet worden omdat er een heleboel vanaf hangt, de planten water geven op deze warme dag, het nieuwe glaswerk inruimen? Dan oppert ze dat het mogelijk is te besluiten dat levende wezens voorrang krijgen, te beginnen met het jongste en kleinste menselijk wezen. Maar hoe precies moet je dan voorrang geven aan de baby, het oudere kind, jezelf en je man?

De stemmen van de vertellers in deze twee verhalen, vind ik sterk verbonden, alsof ze hetzelfde personage zijn. Ook in **Voorrang** bevinden we ons in het hoofd van een vrouw, zien we weinig van de omgeving en voelt de tekst als een innerlijk monoloog en ordening van gedachten. De ordening, opsomming, geeft de tekst een krampachtig karakter. Er vindt een contrast plaats tussen het gestructureerde karakter van een opsomming, en de chaos die hieruit voortkomt en juist de zogenaamde orde overstemt. Doordat de stem van de verteller zo sterk heerst, lijkt je als lezer er bijna geen andere mening op na te kunnen houden.



Je moet volgen. Deze stroom van gedachten leidt tot een uiteindelijke conclusie:

**“Eén ding staat vast: hoe groter en ouder het levende wezen, des te moeilijker kom je erachter hoe je ervoor moet zorgen.”**

In **Gelukkige herinneringen** heb ik het idee dat de onwetendheid van de ‘ik’ groter is, dat wij als lezers meer weten dan zij, dat ze krampachtiger vastklampt aan haar ideeën en conclusies. Uit het besef van de lezer ontstaat het ‘gat’, de vervreemding, de wanhoop: arm mens, denk je, wat een ingewikkelde, beklemmende conclusie trek je, laat toch los. Het ‘over-categoriseren’ veroorzaakt de spanning, samen met het knagende besef dat je jezelf toch in het pijnlijke gedachtepatroon van de vrouw herkent.

Terwijl ik me bij de conclusie in **Voorrang** kan aansluiten, vind ik het geen absurde uitkomst. Hier schuilt de wrangheid niet in de onwetendheid van het personage, maar in het feit dat ze faalt in het maken van een alomvattend schema en er door het maken van zo'n schema (waarin ze niet slaagt), zich bewuster van wordt welke grotere problemen óók nog ingecalculeerd moeten worden in het lijstje. Het lijstje heeft slechts de ongrijpbaarheid van alles om haar heen verduidelijkt en heeft haar geen stap dichterbij het volbrengen van haar dagelijkse taken gebracht.

In **Voorrang** gaat het minder dan in **Gelukkige herinneringen** om het verdwalen in de logica. Misschien is dit een reden waarom er in **Voorrang** wel alinea's zijn aangebracht. Ook lijkt Davis het hier belangrijker te vinden dat de lezer zich aangesproken voelt en zich identificeert met de sprekende vrouw; de hele tekst is in de tweede persoon geschreven.

Voor het verhaal **Gelukkige herinneringen**, komt het zeer korte verhaal **Moord in Bohemen**, bestaande uit slechts één zin van 11 regels. Hoe gaat dit verhaal over in het volgende? Wat direct opvalt aan het verhaaltje zijn de titel en de specifieke plaatsaanduiding op de eerste regel – de stad Frydmland in Bohemen. Ze doen denken aan een krantenbericht. Er is een verteller aan het woord die in alle terloopsheid vertelt over een zekere oude bewoonster van de stad Frydmland, die zo'n vijftien mensen heeft vermoord. Bijna onzichtbaar in de stroom van het opnoemen wie de slachtoffers zijn, vermeldt de verteller dat de vrouw die

“niet langer kon aanzien dat haar leven onvermijdelijk naar armoede en schande afgleed”,

gek werd en vervolgens uit medelijden haar man vermoordde.

De waarde van de woorden valt weg onder de vlakte van de droge opsommingsvorm. Hierdoor komt de betekenis van haar daden niet direct over, of raken ze je pas als je het verhaal uit hebt. Het is opvallend dat alle drie verhalen van Davis die ik tot nu toe heb besproken, zijn geconstrueerd aan de hand van een opsomming. Wat trekt Lydia Davis hierin aan, wat wil ze ermee bereiken?

Variant: vorm die enigszins afwijkt van de gewone<sup>6</sup>

Een verscheidenheid aan ongemakken. Het boek **Varianten van ongemak** is een opsomming

6. Van: <http://www.vandale.nl>

(de gebundelde verhalen) in een opsomming (de inhoud ervan). Een verzameling binnen een verzameling. Vergelijkbaar met **Legende van een zelfmoord** of het voorbeeld van **Duizend en één nacht**. Deze raamvertellingen zijn een andere manier om spanning in een verhaal aan te brengen, een andere manier dan het klassieke conflict-plot-oplossingmodel (zoals het voorbeeld uit hoofdstuk 2:

Peter beledigt John

John is boos = John vraagt om uitleg  
Peter geeft uitleg

John is niet meer boos = John begrijpt het)

In raamvertellingen ligt de spanning meer in het contrast tussen de verschillende verhalen, hoofdstukken.

De opsommingsvorm in de verhalen in **Varianten van ongemak** domineert het boek en overstemt de inhoud als een soort ruis. Zoals wanneer je in een gesprek bevindt met een dominant sprekend persoon, en je pas achteraf ervaart wat je van het gesprek vindt.

En je met een gevoel blijft zitten, omdat je

niet meer de kans hebt erop te reageren. Zo'n ervaring omschrijft voor mij de verhalen van Davis; ze voert constant een ruis op, waardoor je de kern van de verhalen wel ervaart, maar gedwongen bent uit te stellen waarom die kern je raakt.

De verschillen met **Gelukkige herinneringen** zijn voornamelijk te vinden in de verhouding van verteller en personages; in **Moord in Bohemen** luisteren we naar een Externe Verteller die geen sterk (persoonlijk) verband lijkt te hebben met 'de oude vrouw'. Deze EV zou, met een terugblik op het journalistieke karakter van het begin, een verslaggever kunnen zijn. De eerste twee regels luiden:

**“In de stad Frydtland  
in Bohemen waar alle**

**mensen toch al zo bleek  
zijn als geesten en donkere  
winterkleren dragen”**

In **Gelukkige herinneringen** zagen we dat er sprake is van een Persoonsgebonden Verteller. Ook bestaat **Moord** meer uit ruimtebeschrijving; er zijn 'buren aan de ene kant en haar burens aan de overkant', er is een kruidenier, een pandjesbaas, twee woekeraars, een tramconducteur, een stadhuis met een burgemeester en raadsleden. Hierdoor is het mogelijk je een idee te vormen van de stad.

Daarentegen lijkt het te ontbreken aan, in tegenstelling tot **Gelukkige herinneringen**, persoonlijke visie van de moordenaar. We leren haar alleen kennen aan de hand van de verschillende moorden die ze pleegt. De EV vertelt ons wel iets over haar motieven, maar die lijken erg willekeurig.

**“uit wraak de kruidenier die ze had moeten smeken om krediet, (...) daarna een tramconducteur die ze niet kende”**

Maar, als we goed kijken naar het perspectief van de motieven, valt op dat het redenen zijn die alleen de vrouw precies heeft kunnen weten. Zou iemand anders over haar kunnen zeggen dat ze iets uit medelijden heeft gedaan? En zou een ander de uitlating van de burens ook laatzinnig kunnen noemen?

Ook wordt er in een krantenbericht – als het goed is – niet zo zwart-wit geoordeeld over het uiterlijk van de betrouwen:

**“waar alle mensen toch al zo bleek zijn als geesten en**

## “donkere winterkieren dragen”

Dit zogenaamde krantenbericht is door de vrouw zelf bedacht. Het zou echt gebeurd kunnen zijn, maar logischer klinkt het als een fantasie van een oude vrouw die zich geen raad meer wist met de realiteit. Een vrouw zoals die wel vaker verschijnt in Lydia Davis' verhalen.

Wat voegt de titel van het boek verder toe? Aangezien de vele vrouwelijke stemmen in het boek die zichzelf verstrikken in regels en lijstjes, en dit boek is geschreven door een vrouw die het boek benoemt als een verzameling van lijstjes, begint Lydia Davis heel stilletjes een rol te spelen in haar eigen verhalen. Ze gaat niet zover als David Vann, die zichzelf iets explicieter als personage inzet, maar Davis komt met dit boek in de buurt.

In Davis' verhalen valt het gat in het 'doorslaan'. Ik ervaar het als een kapseizende boot. Het ene moment denk je precies te weten waar je vaart, je ziet dat het mooi weer is, de zon schijnt toch? En het volgende moment ligt de boot ondersteboven en hou je je vast aan de rand. Waarom je ineens in het water ligt, kun je niet direct bevatten. Dit kun je misschien pas begrijpen wanneer je het verhaal uit hebt of nog eens hebt gelezen.

De grens van het stabiel blijven en kapseizen is erg smal. Hij is goed weggestopt onder de o zo ordelijke tekststructuur.

Het doorslaan komt voor op verschillende manieren: het eerst afstand voelen tussen jou en het personage, maar dan plotseling merken dat het net zo goed over jou kan gaan (de doordrivende gedachten in **Gelukkige herinneringen** en **Vorrang**).

In **Moord in Bohemen** zorgt het eerst voelen van een afstand tussen de verteller en het personage, maar dan merken dat er ze één zijn, voor het gat. Het veroorzaakt een licht beklemmend gevoel: dit is niet zomaar een doorgedraaide vrouw, nee, deze vrouw staat naast me, kijkt me in de ogen en vertelt me dat dit haar wens is. Je zit aan tafel met de moordenaars.

De opsommingsvorm zorgt ook voor een gat. Het doet alsof het een ordening betreft, maar ook hier slaat dat door: het overmatig ordenen verandert in chaos. Het wordt moeilijk te volgen, doordat de vertellers álles willen benoemen, in alle details.

In **Vorrang** ervoer ik het gat ook, samen met het ik-personage, op het moment van besef dat het maken van het lijstje haar alleen nog maar verder van de dagelijkse taken af bracht. Dit zou ik willen benoemen als de kern van Lydia Davis' verhalen: het verliezen van grip op het alledaagse. Vaak uit een overdreven verkramptheid en angst, juist voor dit alledaagse. Het droogkomische van Davis' stijl zorgt ervoor dat ik nog niet ben gezwolgen in medelijden. Maar dit medelijden is er wel, het ligt slechts onder de oppervlakte.



## 6. vergelijking legende van een zelfmoord en varianten van ongemak

### 6.1

hoe verschillen de gaten in beide boeken van elkaar?

Lydia Davis' verhalen staan meer op zichzelf dan de verhalen van Vann. De verhalen in **Legende van een zelfmoord** zouden individueel kunnen worden gelezen, maar hun samenwerking creëert veel extra spanning en gelaagdheid dat het boek nog interessanter, indringender maakt. Vann wekt de illusie dat het boek bestaat uit aaneensluitende 'hoofdstukken', door het bijvoorbeeld geen verhalenbundel te noemen.

Wat maakt nu dat een overgang zoals die tussen **Ketchikan** en **Het hogere blauw** plaatsvindt, zo anders werkt dan een overgang tussen **Moord in Bohemen** en **Gelukkige herinneringen**?

De verhalen van Davis zijn meer afgebakend dan die van Vann. In Vann heeft iedereen in de verschillende verhalen dezelfde naam en zijn hun eigenschappen nagenoeg hetzelfde. En op ieder verhaal rust de sluimerende vloek van de zelfmoord, die steeds op een net andere manier belicht wordt. Het verschil tussen **Moord in Bohemen** en **Gelukkige herinneringen** is in het eerste opzicht zo groot, dat deze overgang niet voor spanning zorgt. Het lijken meer op zichzelf

staande werkelijkheden, die niet veel van elkaar vragen. En ook al viel me op dat, als je zou willen, je in ieder verhaal een soort bekrompen vrouw zou kunnen zien, die misschien veel overkomt met Lydia Davis zelf, dit weinig toevoegt aan de spanning van de verhalen. Het is een interessant extra laagje, maar hij veroorzaakt niet zoveel onrust en diepgang als de gelaagdheid van de raamvertelling die **Legende van een zelfmoord** in feite is.

De gaten in Vann bevinden zich uiteindelijk voornamelijk in de ontmoetingen van perspectieven. Dit kan inhouden, zoals in Ketchikan, dat het personage in een ontmoeting wordt geconfronteerd met een andere kijk op de werkelijkheid. Of zoals in de overgang van **Ichtyologie**, **Rhoda**, **Een legende over goede mannen**, **Sukkwan Island**, **Ketchikan**, **Het hogere blauw**, die allemaal een net ander standpunt aannemen ten opzichte van de zelfmoord, wat gelegitimeerd of logisch wordt onder de noemer van de 'legende'. In **Het hogere blauw** gaat het vooral om de bewustwording van de lezer van de aanwezigheid, de fixatie op deze

perspectieven.

In Davis zijn de overgangen van de verhalen niet zo sterk de plaatsen waar het gat zich bevindt. In **Varianten van ongemak** schuilen ze meer in het contrast tussen vorm (opsomming) en verhaal. Door een bepaalde ruis (het overmatig ratelen van de verteller) wordt de lezer op afstand gehouden van de daadwerkelijke inhoud van het verhaal. De inhoud wordt uitgesteld. Het gat bevindt zich ook tussen het medelijden dat je kunt voelen voor de 'sneue' personages, en het besef van herkenning.

In David Vann zou ik de gaten voornamelijk omschrijven als momenten van ontreddeing. Ontreddeing van Roy tijdens zijn belevenissen en de moeilijkheid van het omgaan met de zelfmoord, maar ook ontreddeing en verwarring van de lezer, tijdens het ondergaan van de vrij complexe structuur van het boek. Misschien eerst het ontcijferen van deze structuur.

En vervolgens het op je hoede zijn voor 'onware' informatie. En, wanneer de bewustwording van vragen als 'wat is werkelijkheid, wat is waarheid' en 'alles is even waar als onwaar' is gekomen, een nog grotere verwarring. Aangezien alles wat we kennen berust op 'waarheden', die plotseling niets meer lijken te betekenen. Dat vind ik het treffende van **Legende van een zelfmoord**: het leidt slechts tot meer vragen, die waarschijnlijk heel dicht raken aan de ervaring die David Vann moet doorstaan in zijn leven; het ongelooflijke besef dat je vader zichzelf heeft vermoord.

De gaten die Lydia Davis oproept zijn ook sterk verbonden met vragen, twijfels over de realiteit. De personages in haar boek worstelen vrijwel allemaal met het alledaagse. Iets dat zo eenvoudig kan lijken als een dagindeling, kan een ongelooflijke druk veroorzaken. Wat is er nu echt belangrijk in het leven? Dit is een vraag die Davis nooit direct zou stellen in haar boek, maar die overal duidelijk uit spreekt. Soms ervaar ik deze vraag als somber of zeer beklemmend in haar boek, maar vooral als erg komisch. Zwartgallig weliswaar; **Moord in Bohemen**,

het wensen om alle mensen in je omgeving te vermoorden zodat je van je problemen af kunt zijn.

Wat definieert nu een werkelijkheid?  
Een aaneenschakeling van regels waarbinnen dingen betekenis krijgen, gezien vanuit een bepaald standpunt. Een werkelijkheid is slechts te benoemen als werkelijkheid, wanneer hij contrasteert met een andere. Zonder dit contrast lijkt de werkelijkheid haast afwezig, omdat hij niet aan te wijzen is. Een werkelijkheid begint waar een andere eindigt en eindigt waar een andere begint. En dit schuiven, dit begin en einde van werkelijkheden, kunnen we dagelijks ervaren. Want is het niet uitzonderlijk dat jouw visie volledig samenvalt met die van een ander? En is het niet uitzonderlijk dat je een moment

ervaart zonder frictie tussen, bijvoorbeeld, je verwachting en de werkelijke manier waarop een situatie verloopt?

Welke schrijver roept de interessantste gaten op? Ik vind Davis en Vann beide fantastische schrijvers, ik zie ze als grote inspiratiebronnen en ze raken beiden iets wat ik ook graag in mijn eigen werk wil oproepen. Toch vind ik de manier waarop Vann gaten creëert nog boeiender en indringender dan die van Davis. Waarschijnlijk omdat Vann zijn personages oprechter typeert en een heel rijke gedachtewereld opzet. Het effect van de gaten bij Davis is van kortere duur, waarschijnlijk omdat ze binnen de afzonderlijke verhalen blijven hangen. Terwijl het effect in **Legende van een zelfmoord** alleen maar groter wordt, naarmate je verder leest,

vanwege de enorme gelaagdheid in het boek. Daarnaast zijn de verhalen van Davis veel komischer en ik denk dat een grap me minder blijft dan de ervaring van een sombere emotie. Daarnaast zie ik **Legende van een zelfmoord** op dit moment als een grotere inspiratiebron dan **Varianten van ongemak**, omdat ik zelf bezig ben met een vergelijkbare constructie. Ik ben erg geïnteresseerd in hoe een visie een waarheid kan maken, manipuleren; en dan vooral meerdere visies naast elkaar over hetzelfde onderwerp of dezelfde persoon. David Vann, in tegenstelling tot Davis, put deze constructie niet uit. Zij is voor veel lezers waarschijnlijk niet eens op te merken, maar toch biedt zij het boek op een subtiele manier veel extra diepte. Wat me ook minder aanspreekt aan Davis verhalen is hoe onbelangrijk de ruimtebeschrijvingen voor haar zijn. Ik vind het zelf de manier prettig waarop je met het schetsen van een omgeving een duidelijke sfeer kunt neerzetten. Waardoor de lezer zich ook fysiek sterk in een andere wereld kan begeven. Ik vind ook dat Vann beter slaagt in het neerzetten van een dromerige sfeer, Lydia Davis toon is véél directer en killer.

De overeenkomsten tussen de schrijvers is hoe het droge doorslaat naar het absurde en bijna magische. Ik vind het prettig dat ze niet te ver doorslaan, waardoor de ervaringen die ze oproepen nog dicht bij de ervaring van het dagelijks leven ligt.

Wat ik van Lydia Davis zou willen leren is de directheid en scherpte van haar toon en haar vermogen om saaie, doorsnee mensen te typeren. Volgens mij is ze een kundig, hardwerkend schrijver.

Ik zie David Vann als een experimenteel schrijver die doet alsof hij een brave is. Al zijn verhalen hebben iets misleidends, Dat misleidende zit denk ik ook in zijn brave voorkomen, hij is erg beleefd in interviews, maar kan in zijn verhalen ruw uit de hoek komen. Dit schijnheilige bevat me eigenlijk wel, de eeuwige **trickster**.





