



Gratis voorpublicatie

RAFAEL CHIRBES **CREMATORIUM**

Roman

Uit het Spaans vertaald
door Eugenie Schoolderman

Nawoord door Ger Groot

Gratis voorpublicatie
2009

Menken Kasander & Wigman Uitgevers
Leiden

Deze uitgave werd vertaald met subsidie van de Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas van het Spaanse Ministerie van Cultuur.



De vertaler ontving voor deze vertaling een werkbeurs van de Stichting Fonds voor de Letteren.

**STICHTING
FONDS
VOOR DE
LETTEREN**

Oorspronkelijke titel:

Crematorio

©2007 Rafael Chirbes

Editorial Anagrama, s.a.

Nederlandse vertaling:

©2009 Eugenie Schoolderman /

Menken Kasander & Wigman

Uitgevers, Leiden

Nawoord:

©2009 Ger Groot

Foto omslag:

Michael Keller

Foto auteur:

Philippe Matsas/OPALE

ISBN 9789074622677

NUGI 302

www.mkw-uitgevers.nl

Misent, een Spaans stadje aan de Middellandse Zee waar de vissers en de boeren het al lang hebben verloren van de aannemers en de hotelbazen. Bij de dood van Matías Bertomeu – van revolutionair tot ecoboer – zet een veelstemmig koor in: Rubén, de broer van Matías, maakte fortuin als projectontwikkelaar zonder scrupules. Hij wordt afgewisseld door zijn jonge, ambitieuze tweede echtgenote Mónica, zijn geëngageerde dochter Silvia, de aan lager wal geraakte bohemien Federico, de zetbaas voor de smerige klussen Ramón en een Russische maffioso. Zowel de idealisten als de opportunisten vallen hard door de mand in een wereld die wordt beheerst door hoogmoed, corruptie en bedrog. Met vlijmscherpe precisie ontleedt Chirbes zijn personages en legt daarbij de vinger op de pijnlijkste contradicties van het moderne leven. Chirbes betoont zich op zijn best, meer ‘Francis Bacon’ dan ooit.

‘*Crematorium* is een van de beste Spaanse romans van de afgelopen tien jaar.’ La Vanguardia

Rafael Chirbes (1949) oogst in heel Europa lof voor zijn romans, waarin hij als geen ander de recente geschiedenis van Spanje weet te ontrafelen.

‘Chirbes behoort tot de beste Spaanse romanschrijvers van dit moment.’ NRC

In deze voopublicatie vindt u het nawoord bij de roman door Ger Groot, waarin ook het overige werk van Chirbes aan bod komt, en een fragment uit de tekst (vanaf pagina 20).

Rafael Chirbes:
Schrijver van de Democratische Overgang

Door Ger Groot

‘Liefdadigheid,’ denkt de bouwmaatschappij Rubén Bertomeu, in het begin van Rafael Chirbes’ roman *Crematorium*, ‘Liefdadigheid: dat begrip is ook helemaal verdwenen. Geen mens die nog brood nodig heeft of olie, of zelfs ook maar kleren voor de kinderen. Je hoeft maar naar het leven van de mensen te kijken, of je ziet al hoe alles in een paar jaar tijd is veranderd. Als ik alleen al afga wat voor auto’s ikzelf heb gehad: een lelijke eend, een Simca, een Peugeot 507, een vierdehands Mercedes 1, een Mercedes 2, een Mercedes 3, een Volvo, een BMW 1 en een BMW 2.’ Aan het stuur van zijn meest recente BMW overpeinst Rubén de gang van zijn eigen leven, die in veel opzichten samenvalt met de ontwikkeling die Spanje de afgelopen halve eeuw heeft doorgemaakt. Van een behoeftig en armlastig land werd het een welvarende, moderne natie die zich in bijna alle opzichten met de grootmachten van Europa meten kan. Bijna vanuit het niets kwam een middenklasse tot bloei die inmiddels een groot deel van de bevolking omvat en waarvoor buitenlandse reizen, goede scholing, ruimhartige consumptie en een brede culturele ontwikkeling vanzelfsprekende zaken zijn. Sommigen van hen werden rijk, zoals Rubén. Anderen moesten het stellen met een gemiddeld inkomen waarvan niettemin redelijk comfortabel te leven valt. En natuurlijk waren er die over de rand van al die welvaart heen vielen, sappelend in een marginaliteit zonder welke zelfs een moderne samenleving het niet stellen kan.

Van die triomf is Rubén Bertomeu de belichaming. Arm was zijn afkomst niet, maar dat hij architectuur kon gaan studeren was zelfs in zijn milieu tot kort daarvoor nog geen vanzelf-

sprekendheid geweest. Hij droomde van bouwen, het scheppen van een nieuwe wereld waarin menswaardige, schone en welgevormde huizen de zichtbare uitdrukking zouden worden van een betere, mooiere en vooral rechtvaardigere sociale orde. Politiek begeesterde hem misschien minder dan baksteen, cement en beton – voor ideologie en intellectualiteit was zijn zojuist gestorven broer Matías meer in de wieg gelegd – maar beide behoorden wel onlosmakelijk samen. Onder het franquistische regime van zijn jeugd was de wereld beklemmend, het verleden van de Burgeroorlog hing nog als een angstaanjagende schaduw over het heden heen, maar de toekomst zou stralend zijn: even helder en onschuldig als de Middellandse-Zeekust waaraan de twee broers opgroeiden en Rubén in gedachten al zijn eerste elegante bouwwerken zag staan.

Het zou anders lopen. Meer dan architect werd Rubén projectontwikkelaar en de prachtbouw die hij zou verwezenlijken kreeg het moedeloosmakende gezicht van de strandflats en *beach resorts* waarmee de Middellandse-Zeekust steeds verder werd ontsierd. Zonder verlies van onschuld ging dat bovendien niet. Dertig jaar lang kibbelen met ‘gemeenteraadsleden, met gedeputeerden, met het hoofd van de dienst Ruimtelijke Ordening (...) met schilders, tegelzetters, timmerlui, ijzervlechters, stukadoors, kraandrijvers, loodgieters, elektromonteurs, hoveniers, ontwerpers en binnenhuisarchitecten’ was ervoor nodig, zo peinst Rubén onmiddellijk daarna. Zorgvuldig verzwijgt hij, zelfs in zijn eigen gedachten, de maffia’s waarmee hij zich heeft moeten afgeven: eerst de Colombianen, daarna de Russen. Cocaïnesmokkel moest op moeilijke momenten de *cash flow* op gang houden, dwarsliggende actiegroepen of te inhalige politici moesten in het gareel worden gebracht. De harde wetten van de markt – de legale en de illegale – verdrongen al snel de visioenen van Marx en Marcuse.

De verwording van de Middellandse-Zeekust, die van dat verval het zichtbare beeld én resultaat werd, moet Rafael Chir-

bes van nabij hebben meegemaakt. Hij werd in 1949 geboren in Tabernes de Valldigna, een klein dorp vlak onder Valencia, in wat vandaag de dag een van de meest corrupte streken van Spanje is geworden. In diezelfde buurt woont hij nu opnieuw, in het afgelegen dorpje Beniarbeig, halverwege Valencia en Alicante, na als jongeman te zijn weggetrokken naar Madrid, Salamanca en Barcelona om te gaan studeren. Dat was in de jaren zestig mogelijk geworden: een klein wonder voor een jongen die zijn middelbare-schooltijd had doorgebracht op een instituut voor weeskinderen van spoorwergarbeiders. Al leek het franquistische bestel nog ongeschonden, de economie leefde dankzij toerisme, gastarbeid en de algehele welvaart in de westerse wereld zichtbaar op, en daarmee – zo zou de marxist of communist gezegd hebben die Chirbes toen was – begonnen ook de politiek en de samenleving te veranderen. De minister-raad telde steeds minder ideologische *diehards* en steeds meer ‘technocraten’ die pragmatisme verbonden met een economische kennis van zaken. En de maatschappij mocht nog zo onwrikbaar lijken, tegen het einde van dat decennium werd de culturele aardbeving in de rest van de westerse wereld ook in Spanje voelbaar. Het land werd geconfronteerd met popmuziek, studentenbewegingen en de illusie dat de politieke, seksuele en economische vrijheid onder handbereik was.

Zo begon in de jaren zestig voorzichtig de Democratische Overgang die Spanje tenslotte tot een normaal Europees land zou maken. Dat lange overgangsproces zou centraal komen te staan in het oeuvre van Chirbes. De periode die in Spanje gewoonlijk de ‘*Transición*’ wordt genoemd – de angstige jaren tussen Franco’s dood in 1975 en de invoering van de democratische grondwet in 1978 of de socialistische verkiezingsoverwinning van 1982 – was te kort voor zo’n ingrijpende transformatie, die bijna een mensenleven lang duurde. Het was de generatie van Chirbes die haar van begin tot einde aan den lijve ervoer en diens oeuvre vormt in dat opzicht een collectieve autobiografie

– of beter: het zelfonderzoek van een leeftijdsgroep die alles zou veranderen en inderdaad alles *zág* veranderen, zij het vaak niet op de manier waarop zij zich dat had voorgesteld.

Het duurde lang voordat Chirbes als schrijver naar buiten trad. Meerdere manuscripten lagen al zorgvuldig weggeborgen in zijn la, toen hij in 1988 zijn eerste novelle publiceerde: *Mimoun*. Hij was bijna veertig jaar oud, had geschiedenis gestudeerd, Spaanse les gegeven en was journalist geworden. Vele jaren lang bleef hij redacteur van het gastronomische maandblad *Sobremesa*, dat met het stijgen van de Spaanse welvaart almaar succesvoller werd. En hij had in het buitenland gewoond: in Parijs en Marokko, als docent Spaans. Die laatste ervaring vormde de inspiratie voor de eerste roman die hij publiceerde. *Mimoun* is het stadje waar Chirbes de nogal stuurloze docent Spaans laat wonen die – als een doorzichtig alter-ego – de hoofdpersoon van zijn boek is. Hij drijft van liefde tot liefde, de roman die hij aan het schrijven is wil maar niet vloten, het leven trekt als een vreemde aan hem voorbij. Als *Mimoun* een autobiografische roman is, dan is hij dat nog in de intimistische, personalistische traditie waarin de wereld de ziel van de hoofdpersoon weer spiegelt. Existentialistische invloeden heeft Chirbes ten aanzien van dit boek nooit ontkend; liefst vergelijkt hij *Mimoun* met *De vreemdeling* van Albert Camus.

Zijn eigenlijke thema vindt Chirbes pas drie jaar later, wanneer zijn roman *En la lucha final (In de eindstrijd)* verschijnt. Opnieuw is een half-mislukte schrijver er de hoofdpersoon van, maar de blik is breder geworden. Niet de verwarringen van een in zichzelf gekeerde, verdwaalde ziel staan nu centraal, maar het lot van een aantal voormalige studiegenoten die ooit vol idealisme de wereld betraden en moeten vaststellen dat er van al die hooggestemde plannen bitter weinig over is. In grote lijnen tekent zich al het grote project af waarin Chirbes de

wederwaardigheden van zijn eigen generatie zal beschrijven als het portret van de Spaanse natie in haar lange overgang.

Voordat het zover is, doet hij eerst nog een stap terug en bestudeert hij in een tweetal korte romans het leven van de generatie vóór hem. Hoe werd de nasleep van de Burgeroorlog ervaren door verliezers en winnaars? Dat is het onderwerp van *La buena letra* uit 1992 (*Een fraai handschrift*, 2004) en *Los disparos del cazador* uit 1994 (*Het schot van de jager*, 2004). In het eerste boek is de bejaarde Ana aan het woord, in een lange monoloog waarin zij uitlegt waarom zij het huis waarin zij haar hele leven heeft gewoond niet wil verlaten. Een gerieflijke moderne etage zou volgens haar zoon veel beter zijn en terloops kan dan ook de waardevolle grond te gelde worden gemaakt. Maar Ana heeft te veel meegemaakt dat haar aan haar huis en herinneringen bindt. De Burgeroorlog, waarin haar man voor zijn hele leven gedemoraliseerd raakte en haar zwager (met wie zij zich in een onuitgesproken wederzijdse verliefdheid verbonden voelt) jarenlang opgesloten bleef, was nog niet eens het ergste. Na de oorlog doodde de armoede ieder vermogen tot liefde, en bleek het opportunisme waarmee de slachtoffers van de oorlog hun trots verbeterd om zich aan te passen aan de nieuwe verhoudingen, fnuikend voor ieder moreel gevoel.

Of het met de overwinnaars zoveel beter afliep is een open vraag. Natuurlijk leden zij niet onder de armoede of de veranderingen die de verliezers beschoren waren. Maar ook zij ontkwamen niet aan de morele erosie van een perverse en bigotte maatschappij die op onrecht gegrondvest was en hun idealen tot een aanfluiting maakte.

In *Het schot van de jager* portretteert Chirbes een man die in veel opzichten Ana's tegendeel is. Opnieuw doet hij dat in de vorm van een monoloog waarin de hoofdpersoon op zijn leven terugkijkt. Carlos Ciscar is een bouwmagnaat die dankzij contacten, durf en een niet al te scrupuleus geweten vanuit het niets zo hoog is opgeklommen dat hij in het huwelijk treedt met

de dochter van zijn vaders werkgever. Maar dergelijke grenzen worden niet straffeloos overschreden. Bij de huwelijksvoltrekking is van beide families vrijwel niemand aanwezig. En wanneer de eerste avontuurlijkheid uit het huwelijksleven is weggesijpeld, vindt ook zijn vrouw haar air van rijkeluikind en arrogantie terug. Zij zoekt haar heil in kunst, elegantie en een bijpassende minnaar van stand. Hij zoekt een aardser passie bij losse en vaste scharrels, zonder zich ooit geheel te kunnen overgeven aan de ongecompliceerde lol van zijn – door zijn vrouw als ‘lomp’ verafschuwde – compagnon.

Tegen het einde van zijn overpeinzingen schrijft Carlos zijn bitterste woorden neer. Ze betreffen zijn zoon, die net als hijzelf projectontwikkelaar geworden is. Maar anders dan zijn vader weigert deze de opdrachten die hij van overheidswege uitvoert als een bron van grof geld te zien. ‘Pa, daar gaat het eigenlijk niet om,’ houdt hij hem voor, en in dat ‘eigenlijk’ – zo beseft de vader – schuilt de schijnheiligheid van een generatie die wel een comfortabel leven wil maar daarvoor niet de handen vuilgemaakt wil zien. In de eeuwige onschuld van zijn zoon weerspiegelt zich het etherische snobisme van zijn inmiddels overleden echtgenote. En hij schrijft: ‘Ik erger me aan die hypocrisie om de dingen niet bij de naam te noemen, net als ik me vreselijk ergerde aan dat woord dat Eva zo vaak gebruikte: “lomp”, “lompheid”’.

Chirbes waakt er dan ook voor Carlos neer te zetten als de patserige *nouveau riche* die hij zo gemakkelijk geweest had kunnen zijn. Ondanks zijn successen is hij zich er maar al te goed van bewust dat hij het nét niet haalt in de wereld waarin hij zich heeft binnengevochten. Anders dan zijn vrouw en zijn zoon blijft hij een buitenstaander. De eerste heeft haar afkomst mee, de tweede de genade van een late geboorte: hij kan het zich veroorloven afstand te nemen van het regime en daar zelfs bijna plichtmatig tegen in opstand te komen, zonder werkelijk gevaar te lopen. En uiteindelijk treedt de zoon in de voetsporen

van zijn vader, met behoud van een goed geweten. ‘Je maakt vuile handen om te zorgen dat je kinderen dat niet hoeven doen [...] en dan begint de onschuld, die jij gecultiveerd hebt, je pijn te doen, want dat is precies wat hen van jou vervreemdt,’ schrijft Carlos ontgoocheld.

Wellicht zijn dat te wijze gedachte voor een bouwtycoon die het decennia lang zonder zakelijk geweten leek te kunnen stellen. Maar – zo heeft Chirbes bij herhaling in interviews benadrukt – slechte karakters zonder intelligentie zijn niet interessant. ‘Wanneer je een roman schrijft, moeten alle personages, zelfs de domste onder hen, slimmer zijn dan jijzelf.’ De schrijver Max Aub, die persoonlijk de Burgeroorlog meemaakte en daaronder leed, vormde voor Chirbes in dat opzicht een lichtend voorbeeld: ‘Hij voert een falangist ten tonele en maakt géén idioot van hem,’ zo zegt hij in hetzelfde interview.

Na deze drie karakterstudies moet Chirbes zich voldoende voorbereid hebben gevoeld om de generatie van de democratische overgang in al haar complexiteit te portretteren. Hij deed dat opnieuw in de vorm van een trilogie, waarin de monoloog plaats maakt voor een polyfonie van stemmen. In het eerste deel, *La larga marcha* uit 1996 (*De lange mars*, 2001), verknoopt Chirbes zeven verschillende verhaallijnen, die beginnen vanuit evenzovele milieus in de meest uiteenlopende uithoeken van Spanje. In Galicië dreigt de grond van een boerenfamilie verzwolgen te worden door een stuwmeer. In Madrid houdt een ooit veelbelovend arts, die zijn carrière door zijn rode sympathieën gebroken zag, zich in leven met een illegale abortuspraktijk. In Extremadura moet een landarbeider, die zelfs met smokkelactiviteiten zijn gezin niet kan onderhouden, lijden hoe zijn vrouw beslapen wordt door de bakker bij wie hij in het kruit staat. En opnieuw in Madrid schikt een meisje uit de

betere klasse zich in het onvermijdelijke door te trouwen met een regime-potentaat om zo het familie-erfgoed te redden.

In de loop van het boek zullen al deze families met elkaar verweven raken. De laatste draden komen bijeen in een studentengroep in de late jaren zestig, waarin de kinderen van de vorige generatie elkaar ontmoeten en politiek geradicaliseerd raken. De uitzichtloosheid en angst van hun ouders heeft plaatsgemaakt voor een soms roekeloos engagement, waardoor de hele groep tenslotte in de beruchte cellen van de veiligheidsdienst terecht zal komen. Zo weet Chirbes niet alleen de Spaanse sociale werkelijkheid tussen de naoorlogse tijd (*posguerra*) en de overgang naar de democratie (*transición*) als één ongebroken, tegelijk vloeiend en hortend, overgangsproces te laten zien, maar ook de enorme verschillen daarbinnen schrijnend tot hun recht te laten komen. Tussen de landarbeiders en stadse scharrelaars die met moeite een paar peseta’s bij elkaar schrapen aan de ene kant, en de franquistische bourgeoisie met haar ogenschijnlijke onaantastbaarheid aan de andere, gaapt een diepe kloof, al worden zij allen verenigd in de diepe angst die nog altijd de erfenis van de Burgeroorlog is.

Dat leidt tot twee van de meest aangrijpende scènes in het boek. De eerste beschrijft hoe de ooit zo rode arts in de kamer van zijn studerende dochter communistische literatuur vindt en deze, bevangen van angst, vernietigt. Vervolgens barst hij in tranen uit, zowel om haar onbegrip als uit spijt over zijn eigen teloorgegangene idealen.

Heel anders is de scène die zich afspeelt in het franquistische milieu en waarin een goedburgerlijke ‘mevrouw’ ontdekt dat haar dochter bevriend is geraakt met een vroegere boerenknecht van een van haar vriendinnen. Hoewel zij zich graag laat voorstaan op haar begrip voor de progressieve jeugd en zelfs het feminisme omhelst, komen al haar klasse-vooroordelen opnieuw genadeloos boven. Plotseling beseft zij dat een linkse

flirt geen speeltje is, maar bloedige ernst, en haar reactie is even kwaadaardig als (voor haar milieu) natuurlijk.

Dat heeft zijn gevolgen voor het vriendenclubje, dat al snel zal worden opgepakt. Subtieler en in zekere zin pijnlijker is dat zij zich ook zelf opnieuw bewust worden van hun onderlinge verschillen, aan gene zijde van het gemeenschappelijke ideaal. Want wie tegen Franco is maar uit een goede familie komt, loopt (net als de zoon van Carlos in *Het schot van de jager*) nog altijd lang niet zoveel risico als wie die familiegaranties moet ontberen. En misschien nog wel belangrijker is dat ook in hun onderlinge liefdesrelaties de klasseverschillen onwillekeurig weer uitkristalliseren.

Zo wordt de euforie gaandeweg door de werkelijke verhoudingen ingehaald en eindigt *De lange mars* in een ongewisse stilstand, die zal duren tot de dood van Franco. In het tweede deel van de trilogie, *La caída de Madrid* uit 2000 (*De val van Madrid*, 2003) roept Chirbes die gespannen onbeweeglijkheid op in de beschrijving van één dag, waarin ogenschijnlijk niets gebeurt. Het is 19 november 1975, een dag voor Franco's dood, en het land houdt collectief de adem in. Een aantal van de personages die in *De lange mars* voorkwamen keren ook in dit boek terug, nog even strijdvaardig, maar zich steeds duidelijker bewust van de taaheid van de maatschappelijke verhoudingen.

Zo dynamisch als *De lange mars* was, zo statisch is *De val van Madrid* geschreven. Van een *drive* naar de toekomst is geen sprake meer. De tijd lijkt stil te staan in de angstige afwachting van wat komen gaat en de herinnering aan de catastrofe waarmee het franquisme ooit begonnen was. Dat zo'n ramp Spanje nu bespaard zal blijven weten alleen de lezers, de overlevenden. Voor de personages in het boek verdikt de tijd zich tot een onheilswanger 'nu' zonder dimensies. Het verleden was vol van dromen over de toekomst, maar de toekomst die ooit op dit verleden zal kunnen terugkijken in de wetenschap van de afloop, is nog niet aangebroken.

In het slotdeel van de trilogie, *Los viejos amigos* uit 2003 (*Oude vrienden*, 2006) is die toekomst eigenlijk alweer voorbij. Opnieuw concentreert Chirbes op een vriendenclubje dat de democratische overgang in al zijn fases en facetten personifieert. Rond de millenniumwisseling komen zij bijeen in een Madrileens restaurant om te vieren dat zij allemaal 'zoveel jaar geleden waren opgepakt', zoals één van hen het uitdrukt. Dertig jaar is intussen verstreken en niet één van de oude vrienden is daar ongeschonden uit tevoorschijn gekomen. Slechts één van de huwelijken die zij (grotendeels onderling) zijn aangegaan heeft de tijd overleefd, en ook dat wordt voornamelijk door financiële belangen bijeengehouden.

Net als in *De lange mars* (en later opnieuw in *Crematorium*) komen in *Oude vrienden* afwisselend zeven stemmen aan het woord: over henzelf, over elkaar, over hun teleurstellingen, hun idealen en hun levensvulling. Carlos durft zichzelf na één gepubliceerde roman en verscheidene in de la weggewijnende manuscripten al bijna geen schrijver meer te noemen; teruggekeerd naar zijn geboortedorp aan de kust (het niet-bestaande Misent dat in Chirbes' romans dezelfde rol vervult als Macondo in die van García Márquez) tracht hij nu vakantieappartementen te slijten aan argeloze buitenlanders. Demetrio, seropositief en als schilder even mislukt als Carlos dat is als schrijver, houdt zich in leven als nachtwaker in een van de Madrileense kantoorloftoren. En de ooit oogverblindende Amalia leeft, na een kortstondige carrière in de Brusselse eurocratie, van depressie naar depressie, in een neurotisch egotisme dat het nooit lang kan stellen zonder psychiater.

Met de winnaars is het nauwelijks beter gesteld. Pedrito heeft zich van metselaarsknecht weten op te werken tot bouwondernemer, maar voelt zich (net als Carlos in *Het schot van de jager*) in de wereld van het grote geld nog altijd een *outsider*. Guzmán is de grote, zwetende, zwartbebaarde en goedgebekte revolutionair gebleven die hij ooit was, maar zijn *gauchisme* is

sinds zijn huwelijk met een rijke galeriehoudster een goedkope pose geworden – en een reden voor diepe rancune bij de ‘oude vrienden’ die geen nagel hebben om hun kont te krabben.

En dan zijn er degenen die niet hebben willen komen omdat er inmiddels te veel tussen hen is gebeurd, omdat zij niet herinnerd willen worden aan een jeugd waarvoor iedereen zich intussen is gaan schamen, of omdat zij dood zijn of definitief vertrokken. De mooie, etherische Elisa stierf op jonge leeftijd aan kanker; de lesbische Magda sloot haar café nadat het bestaan haar door een jongere generatie lesbo’s onmogelijk was gemaakt; en de berustende Rita heeft als journaliste van een *glossy* een nieuw leven opgebouwd uit de kleine burgerlijke levensgenoegegens waarom zij het ‘klootjesvolk’ vroeger heimelijk al benijdde.

Met *Oude vrienden* besloot Chirbes zijn trilogie van de overgangsgeneratie, die daarin tot een pijnlijk zelfonderzoek wordt gedwongen. Wat begint als een verwachtingsvolle blik vooruit eindigt als een gedesilluseerde terugblik, cirkelend rond het middelpunt van de stilstand, waarop alles leek te kunnen veranderen en dat vervolgens tegelijkertijd wèl en niet zou doen. Want terwijl het land zich ontwikkelde tot een welvarende en moderne natie, verkocht het zijn ziel aan snelle rijkdom, culturele stupiditeit en een gemakzuchtig geweten. Chirbes’ trilogie is het antwoord aan een generatie die, zoals hij een van zijn personages laat zeggen ‘haar geheugen kwijtraakte op het moment dat ze de macht veroverde.’ De generatie waarin, zoals hij elders schreef, ‘voor het eerst degenen die later minister of *junkie* zouden worden naast elkaar in de schoolbanken hadden gezeten en kameraden waren geweest op de universiteit.’ De generatie bovendien die ‘als eerste in misschien wel duizend jaar verschoond was gebleven van de slachtingen waaruit de geschiedenis bestaat.’

Van die veelbelovende toekomst is uiteindelijk bedroevend weinig gerealiseerd – en het is de verontwaardiging daarover die als een rode lijn door het oeuvre van Chirbes zichtbaar is. Niet het verleden interesseerde hem daarbij in de eerste plaats, zo heeft hij in interviews duidelijk gemaakt, maar het *heden* en de morele vragen die dat oproept. Want iedere roman draagt iets van de zuivere ervaring van de ethiek in zich, zo citeert hij Walter Benjamin. ‘De lezer gaat bij het lezen zelf mee in het morele conflict, ziet zich ertoe gedwongen partij te kiezen.’ En daarbij spaart ook de schrijver zichzelf niet: ‘Ik schrijf tegen mezelf, of over mezelf, want ook ik maak deel uit van die tribale stam (...) We zijn tenslotte geëindigd zonder waarden omdat we hebben geaccepteerd een deuntje te spelen uit een partituur die ons eigenlijk verachtelijk voorkwam. Omdat de muziek die we zelf in ons hoofd hadden zo moeilijk en vooral zo gevaarlijk was.’

Naar het verleden keek Chirbes omdat alleen op die manier te begrijpen viel hoe en waarom zijn generatie en het land waarin hij leeft geworden is wat het nu is. En waar de tevredenheid vandaan komt van degenen die ooit op hogere doelen mikten. ‘Ik zie veel zelfingenomenheid bij de mensen met macht,’ zei hij in een interview. ‘Ze steken elkaar de hoogte in: hoe we de staatsgreep wisten te verijdelen, hoe we de democratie hebben gevestigd, hoe we dit land hebben gemoderniseerd. Ze hebben volgzzaam gedaan wat het bestel van hen vroeg, zij zijn de helden van onze recente geschiedenis. Niemand praat meer over de tienduizenden arbeiders die dat alles niet accepteerden (...) De revolutie – in dit geval de *transición*, de overgang – verslindt haar beste kinderen. Daarover vertellen de romans.’ Graag citeert Chirbes de uitspraak van Balzac: de roman vormt het privé-leven van de natie.

In *Crematorium* – dat in 2008 in Spanje de Prijs van de Kritiek kreeg als de beste Spaanse roman van het voorafgaande jaar – brengt Chirbes dit alles samen en daarmee is het zijn meest ambitieuze roman tot nu toe geworden. Het tijdstip van hande-

ling is niet langer het heden maar het verleden, de plaats is niet langer Madrid maar het mythische Misent, het tot megalomaan vakantieoord uitgegroeide dorp waarin zich de verloedering van het hele land weerspiegelt. ‘*Crematorium* werd geboren als antwoord op wat ik zie in mijzelf en in mijn omgeving,’ zei Chirbes in hetzelfde interview.

Opnieuw komen in deze roman afwisselend zeven mensen aan het woord (de één uitgebreider dan de ander), maar de literaire stem die Chirbes hen meegeeft is verfijnder en gecompliceerder dan in zijn voorafgaande boeken. Chirbes volgt hun mijmeringen maar trekt zich soms ook ongemerkt uit hun *monologue intérieur* terug om hen van buitenaf te beschrijven. Eerder dan zich met hen te vereenzelvigen laat hij de tekst om en door hen heen zweven om hen beurtelings met eigen ogen en die van anderen te bezien. Ongemerkt verschuift het perspectief, zodat ook de lezer nooit precies weet waar hij staat. De ambiguïteit van hun persoonlijkheden weerspiegelt zich in de onbestemdheid van het literaire standpunt.

Sommige van de personages die Chirbes ten tonele voert hebben in eerdere romans al voorlopers gehad. In de centrale figuur, de projectontwikkelaar Rubén, lijken zowel Carlos Ciscar uit *Het schot van de jager* als Pedrito uit *Oude vrienden* te herleven. Maar Rubén is veel gecultiveerder dan zij. Met zijn overleden eerste vrouw (net als Carlos’ echtgenote afkomstig uit een beter milieu) reisde hij de wereld af om musea, kerken en kathedraalen te bezoeken, en in zijn BMW luistert hij met verfijning naar Sjostakovitsj of het pianoforte-spel van Andreas Staier.

En meer dan Carlos heeft hij daarvoor afstand willen nemen van zijn vroegere compaan Ramón Collado, die ooit het vuile werk voor hem opknapt maar niet zoals hij de sprong naar rijkdom en distinctie heeft kunnen maken. In plaats daarvan droomt Collado ervan naar het buitenland te vluchten met de Russische prostituée op wie hij verliefd is geworden. Om haar komt hij in conflict met de Russische mafiosi die zich inmid-

dels aan de Middellandse-zee kust hebben gevestigd en van wie Chirbes er één – in al zijn domheid – aan het woord laat komen. Ook dát is uiteindelijk een *loser*, want in de marginale wereld van de misdaad gaat het er minstens zo harteloos aan toe als in de ‘officiële’ zakenwereld van Carlos en deelt er slechts één de lakens uit. En dat is niet deze Joeri.

Kortzichtig en beperkt van verstand is niet alleen hij. Ook Mónica, de bijna een halve eeuw jongere vrouw die Rubén na de dood van zijn echtgenote heeft omhelsd, houdt er een wereldbeeld op na dat grotendeels geïnspireerd wordt door het roddelblad *¡Hola!* en de leeghoofdige babbelprogramma’s op de Spaanse televisie. In een onder dun glazuur verborgen oorlogvoering tracht zij verbeterde dochter van Rubén de loef af te steken – bij voorkeur door zwanger te worden en haar zo een substantieel deel van de erfenis afhandig te maken.

Met zijn dochter Silvia vecht Rubén op zijn beurt een taai oorlog uit. Behorend tot de radicale ‘chic’ (zoals Ciscars zoon in *Het schot van de jager*) strijdt zij voor het behoud van de natuur aan de kust die haar vader met zijn vakantieflats nu juist bedorven heeft. Fijnzinnig en gecultiveerd is zij al evenzeer als haar echtgenoot Juan – en hun beroepen (restaurator van schilderijen en hoogleraar Spaanse letterkunde) zijn ernaar. Maar uiteindelijk blijven zij, in de ogen van Rubén, krachteloze figuren: met evenveel praat als gebrek aan creativiteit. Hun werk parasiteert op dat van anderen; het zijne mag dan bekritiseerbaar zijn, het kwam (zo houdt hij zichzelf voor) in ieder geval wel helemaal uit zijn handen en visie voort.

Rubén is de incarnatie van de slimme booswicht die Chirbes zo fascineert in de morele doorlichting van zijn eigen generatie. ‘Laten we eens naar onszelf kijken,’ zei hij in een interview, ‘naar de mensen van links, die zich nu aan speculatie overgeven.’ Dat zijn de mensen wier morele corruptie de literatuur moet blootleggen opdat – zo voegt Chirbes daaraan toe – ‘de gangbare beelden en ideeën beginnen te verschuiven.’ Daarom geeft hij

Rubén (net als hij eerder met Carlos Ciscar deed) een diepte en distinctie mee die je in zijn figuur niet zou verwachten. Zijn morele tweeslachtigheid, zijn schuld, verraad én de onvermijdelijkheid van dat alles komen daardoor alleen maar des te scherper naar voren.

Rubén is een *rücksichtlose Macher*, ooit tot aan zijn nek betrokken bij de cocaïnehandel die nu het land verwoest en – zonder dat hij het weet – ook zijn eigen kleindochter in de greep heeft gekregen. Hij handelde, omdat zijn broer Matías van begin af aan de denker, lezer en theoreticus van de twee was. Matías werd de linkse intellectueel die ieder imponeerde, op de eerste plaats hun moeder, die van haar voorkeur geen geheim maakte. Samen met hun jeugdvriend Federico Brouard vormden zij een hecht verbond dat langzaamaan door ambitie, jaloezie en frustraties uiteenviel.

Brouard werd schrijver maar worstelt (net als Carlos uit *Oude vrienden*) met een allengs afnemende inspiratie en een almaar verwoestender drankprobleem. Literatuurkenners citeren blindelings de titels van de paar romans waarmee hij zich in hun ogen onsterfelijk maakte en waarom Rubéns schoonzoon Juan een biografie over hem wil schrijven. Matías werd van marxist ecologist, hoefde zijn leven lang nauwelijks te werken en was misschien wel daarom van jongs af aan het idool van Rubéns dochter Silvia. Tegenover hen allen moest Rubén zich – niet-tegenstaande zijn zakelijke successen, of misschien wel juist in weerwil daarvan – bewijzen: tegenover zijn moeder, tegenover zijn dochter, maar eerst en vooral tegenover Matías.

Maar Matías is dood. *Crematorium* speelt zich af op de dag na zijn overlijden, zoals *De val van Madrid* dat deed op de dag vóór de dood van Franco. En net als in die laatste roman komen in *Crematorium* op die ene dag de lijnen tussen alle figuren samen, al ontmoeten zij elkaar niet fysiek. Tussen hun overpeinzingen en interne monologen door weeft zich een web waarin zich niet alleen het lot van een familie aftekent, maar ook dat van het

hedendaagse Spanje als geheel: stuurloos op zoek naar waarden waarin weer te geloven valt, terwijl een materialistische consumptiedrift haar verwoestende werk doet en de publieke zaak die ooit door de politiek werd behartigd verkwaanseld wordt aan geld- en machthonger.

Op weergaloze wijze – virtuoos laverend door de veelkleurigheid van een taal die iedere stem haar eigen register geeft – schildert Chirbes in *Crematorium* dit portret van een samenleving die zelfs nauwelijks meer in staat is zich af te vragen: wat nu? Wat verlost ons van de maatschappelijke en morele ontbinding die wij zelf teweeg hebben gebracht? En toch is dat – aldus Chirbes – de belangrijkste, misschien wel enige vraag die Spanje zichzelf te stellen heeft en is het de taak van de roman ('het privé-leven van de natie') om het land daaraan te herinneren. 'Bijna alles is in verval geraakt,' zei hij in het eerder geciteerde interview, 'dat is wat er gebeurt wanneer je ophoudt met denken. Een volk dat denkt is hoogst gevaarlijk. Maar een volk dat ophoudt met denken wordt onverdraaglijk.'

Silvia had niemand gevonden die haar zontje naar het vliegveld kon brengen, dus moest ze het zelf doen (eigenlijk zou ze het ook niet over haar hart kunnen verkrijgen om Félix niet zelf uit te zwaaien), en kon daardoor niet eens meer even langs het ziekenhuis om Matías nog een laatste keer te zien voordat zijn lichaam naar het rouwcentrum zou worden gebracht. Toen ze al in de auto zat, nog voor de deur van haar huis, had ze Ángela op haar mobiel gebeld om te horen of er soms nieuws was of dat ze misschien iets kon doen, maar ze kreeg de voicemail: het toestel was uitgeschakeld of had geen bereik. Vervolgens had ze naar het ziekenhuis gebeld en gevraagd of ze haar met de balie van de afdeling konden doorverbinden of met een toestel waarmee ze Ángela of Lucía kon bereiken, die vast en zeker op de IC voor de glaswand zitten die de patiënten van hun bezoek scheidt, maar misschien zijn ze daar niet meer, zijn ze inmiddels in het mortuarium, buiten het ziekenhuis, in het rouwcentrum, of al in het hotel, en rusten ze uit van de zware afgelopen achtenveertig uur. De dame van de telefooncentrale zei dat ze haar met niemand kan doorverbinden omdat de telefoonmaatschappij bezig is de hele bedrading te vervangen en alleen de buitenlijn nog werkt. De rest ligt plat, zei ze. Kunt u me dan tenminste zeggen of Matías Bertomeu nog in het ziekenhuis is, had ze zenuwachtig gevraagd aan de vrouw van de centrale die nergens mee kan verbinden. Ze wil alleen maar weten of Matías Bertomeu al weg is uit het ziekenhuis. Wij beschikken hier niet over de lijst met ontslagen, antwoordde de telefoniste. Nu ze erover nadent, vraagt Silvia zich af of een lichaam dat van het ziekenhuis naar het mortuarium wordt gebracht wel op de lijst met ontslagen zal staan. De stem aan de lijn klonk ietwat klagerig (hoewel het zo'n echte telefoonstem was, een beetje blikkiger, van een rijpere vrouw die eraan gewend is met wildvreemden te praten, slecht nieuws over te brengen, en degene aan de andere kant van de lijn als het moet bruusk te onderbreken) toen ze zei: Zolang het hele systeem

nog niet vervangen is, kunnen we hier bitter weinig doen. Silvia merkte dat de vrouw met de bazige stem op het punt stond de verbinding te verbreken, en zei daarom snel: Ik wil weten waar ik iemand kan vinden die afgelopen nacht is overleden, ik moet erachter komen waar de dode nu is. Ze zei het zo gejaagd dat het waarschijnlijk onverstaanbaar was voor de telefoniste. Iemand die je helemaal niet kent, niet ziet, ook nooit hebt gezien, naar jouw dode vragen. Ze voelde zich opgelaten, kon tegelijkertijd echter wel huilen, zou zelfs willen dat die autoritaire stem haar troostte. Het woord *dode* was op de lijn blijven hangen als een lijk in een greppel, iets onbetamelijks, wat daar niet zou mogen zijn, in het zicht van iedereen, en wat iemand daar had moeten weghalen. Haastig verontschuldigde ze zich en hing snikkend op. Even later, toen ze wat gekalmeerd was, toetste ze het nummer van Ángela's mobieltje nog een keer in, misschien stond dat nu wel aan, maar ze kreeg opnieuw de voicemail: Hallo, met Ángela, spreek een bericht in, dan bel ik zo snel mogelijk terug (na zoveel jaren begon Ángela's stem alweer vertrouwd te klinken). Ze dacht: In het ziekenhuis, op de afdeling met terminale patiënten, moeten ze niets hebben van het gebruik van mobiele telefoons, de signalen storen de apparatuur en de riedeltjes hinderen de zieken. Ook in het lijkenhuis is het gebruik van mobieltjes niet erg gepast. Gebrek aan respect tegenover hen die niet meer kunnen horen. Ze heeft geen idee waar de doden blijven in de tijd tussen hun overlijden en het moment dat ze in het uitvaartcentrum aankomen. Ze stelt zich een gekoelde ruimte voor met blauwachtig of groenig licht, zoals in een ontwikkelcentrale of in een aquarium, hoewel, misschien hebben ze in dit ziekenhuis, waar de telefooncentrale niet eens werkt, helemaal niet zo'n voorziening, waarschijnlijk is er voor de lijken niet meer dan een gewone kamer, zoals alle andere, waar de benauwende warmte van buiten hangt (de zwakke airco is niet in staat de temperatuur omlaag te krijgen), een ruimte zonder ramen of met de

ramen dicht waar de lichamen een paar uur lang liggen te weken en heel licht van textuur en kleur veranderen, als eten dat op een zacht pitje staat te sudderen. Ze hing op zonder de tekst uit te luisteren. Niets verloopt volgens het plan dat Ángela, Lucía en zij hadden bedacht, en waarbij ze er niet eens bij hadden stilgestaan dat Matías weleens in het ziekenhuis zou kunnen overlijden. Ze hadden zich er volledig op ingesteld dat ze de zieke mee naar huis mochten nemen. Ze wilden dat Matías thuis zou sterven, in zijn eigen bed, zo had hij het zelf gewild. Thuis sterven, gecremeerd worden, en daarna moest de as worden uitgestrooid in de tuin, onder de johannesbroodboom. Alles zo eenvoudig en ongeunsteld mogelijk. Maar de arts had het plan resoluut van de hand gewezen. Laat u deze man alstublieft niet nog meer lijden, wat u voorstelt is wreed, daar kan ik niet mee instemmen. Hier ligt hij goed, ontspannen, hem naar huis halen is alleen maar naar voor hem. Met alle apparatuur, de infusen, de halve ic gaan slepen, hem in de ambulance vervoeren, dat is allemaal tijdverspilling en onnodig lijden voor de patiënt. Hij liet ze röntgenfoto's zien, sprak over uitzaaingen, ging met de nagel van zijn wijsvinger over donkere, brede vlakken, de lever, de longen, waarop zich een soort van gaten aftekenden, duidelijk zichtbare holten, maar dat waren tumoren, die ongeremd gegroeid waren. Geen enkele behandeling heeft nog zin. Palliatieve sedatie, dat is alles. Hij zal niet lang lijden. Ik geloof niet dat hij de komende zondag nog zal halen, was zijn diagnose. Uiteindelijk hadden ze zich erbij neergelegd hem daar te zien sterven, alleen misschien niet zo snel al, want de arts had er toch nog een eind naast gezeten, Matías haalde de woensdag niet eens meer. Een paar uur na hun gesprek met de arts was er opeens een ader gesprongen, of een slagader. Hij is klinisch dood, zei dezelfde arts even later, een aneurysma. Ondertussen leek er in de stervende juist nieuw leven te stromen, hij bewoog, kreunde met zijn ogen open, het was alsof hij wilde praten, net wakker werd, alsof hij ergens

vandaan kwam in plaats van heen te gaan; hoe dan ook, hij leek in zichzelf gekeerd, opgesloten in zichzelf, drukte zich uit in een onbegrijpelijke, voormenselijke taal, eerder de klanken van een jankend dier dan van een mens die iets wil zeggen. Het was intreurig. Meer wist Silvia niet. Haar vader had op zijn horloge gekeken, halsoverkop afscheid genomen en bijna in looppas de intensive care verlaten. En zij achter hem aan, maar ze had hem nergens gevonden. Hij stond niet bij de lift en was ook niet op de trap. Ze zou niet kunnen zeggen waarom ze achter hem aan was gegaan en niet nog even was gebleven. Ga jij nu slapen, had Ángela kort daarvoor tegen haar gezegd, ga bij je zoontje kijken, rust wat uit, je moet morgen immers al vroeg weg. Breng Félix naar het vliegveld en daarna zien we elkaar weer. Hier is verder niets meer te doen. Ze had niet weg willen gaan, maar zodra ze haar vader zag vertrekken, was ze toch gegaan. Inderdaad had Ángela alles al geregeld, het was slechts wachten op haar bevel om het allemaal in gang te zetten: de begrafenisonderneming, het overbrengen van het lichaam naar het rouwcentrum, de overlijdensberichten in de kranten, met hamer en sikkel in plaats van het kruis, en met een tekst in de trant van 'Jouw strijd is niet voor niets geweest'. Silvia had gedacht: Je bent een tijdlang iemands vrouw, bent het dan niet meer, en helemaal op het einde, wanneer je man eigenlijk al niets meer is, krijg je opeens weer zin of de behoefte om zijn vrouw te zijn. Tegelijkertijd merkte ze hoe de afkeer die ze in haar jeugd van Ángela had gekregen, weer bovenkwam. Ze had graag haar vader nog ingehaald, tegen hem gezegd: We nemen mijn auto, laat de jouwe hier maar op de parkeerplaats staan, die halen we straks of anders morgen wel op, jij en ik gaan nu eerst ergens iets drinken. Met hem naar een bar gaan, ergens in een gezellige zaak wat met elkaar praten. Een paar glazen drinken en over Matías praten. Tegen hem zeggen: Nu heeft hij ons verlaten. Heeft hij rust. Het erover hebben hoe jammer het is dat hij de oogst van zijn nieuwe olijfbomen niet meer heeft kunnen

zien, die fraaie soorten die hij van elders had laten komen, die de kweker voor hem had weten te regelen, zoals de Frantoio, de beste soort uit Italië, die van de grote Toscaanse oliën, groen, pikant, fruitig, zoals ze in het Castello di Poppiano bij Florence worden geperst door de nazaten van de Guicciardini's, van de Frescobaldi en de Marchesi, *tutti quanti*. En hoe spijtig het is dat oom Matías de olie van die olijven niet meer heeft kunnen proeven, dat hij de aarde heeft verlaten net voor zijn eerste Italiaanse oogst, terwijl hij buiten zijn planten en bomen niets meer zei te vinden wat hem nog hoop gaf, in deze tijden, die hij de nieuwe middeleeuwen noemde, deze herleving van de godsdiensten die van heel ver uit de woestijnen of diep uit de sarcofagen waren opgekomen (Matías zei: De terugkeer van alle doden die de Verlichting verzuimd heeft te begraven). Ze zouden over de schoenen van Matías hebben gepraat, over zijn overhemden, over de drie pakjes Ducados die hij per dag rookte, over de Larios gin. Met tranen in de ogen grappen maken. We zouden een fles Larios en een pakje Ducados in zijn kist moeten doen, zodat hij tenminste geen afkickverschijnselen krijgt terwijl hij ligt te wachten tot hij wordt verbrand. Het lichaam overgieten met alcohol voordat het de oven ingaat, die geweekte lever flamberen. Hem helemaal flamberen. *Flamber la palombe, la bécasse, een oncle au rhum* bereiden. Matías *au fin liqueur, rôti au Père Magloire*. Half huilend, half snikkend lachen met haar vader. Wordt dat niet zo gedaan in families? Eren ze hun overleden familieleden niet zo, door over hen en dat soort dingen te praten? Psychologen zeggen dat het noodzakelijk is om het verdriet een vorm te geven – een begrafenisplechtigheid, rouwkleding, huilen – alle psychologen zeggen het, raden het aan: door je verdriet een vorm te geven maak je je ervan los, of beter gezegd, verander je het in iets anders, in een ander soort van leed, waarbij wel troost mogelijk is omdat het een zeker nut krijgt. Als je je verdriet deelt en overdenkt, schijnt het iets te voeden, ergens goed voor te zijn. Het leed is

dan niet langer een wild dier dat vanbinnen aan je vreet, maar een huisdier waartegen je praat en dat je kunt aaien. Dat naast je bed komt liggen slapen. Ze zou het erover willen hebben hoe de stervende, de net overledene, in zijn jeugd was, herinneringen ophalen, een anekdote opdiepen waarin ze alledrie voorkomen, oom Matías, haar vader en zij. Of waarin zelfs nog iemand van de familie voorkomt, oma, opa, haar moeder. Konden mama en oom Matías het eigenlijk goed met elkaar vinden? Alsof ze niet weet dat ze niet goed, maar ook niet slecht met elkaar overweg konden, dat ze elkaar volledig koud lieten. Met oma wel, van klein af was hij toch oma's oogappel? Vertel eens, pap. En papa zou haar dan over een kwajongensstreek vertellen. Iets wat Matías had uitgehaald en waarvoor hij straf had gekregen. Was oom vaak stout? Hoe was hij dan als kind? Louter gekeuvel, waaruit echter een bepaalde gemoedsstemming ontstaat, een bijzondere sfeer: dat wat je de familiegrammatica zou kunnen noemen, de gemeenschappelijke woordenschat, rituelen die op buitenstaanders misschien aanstellerig overkomen, maar die onontbeerlijk zijn om ervoor te zorgen dat het binnenste gedeelte zich kan afgrenzen, aan kracht wint ten opzichte van de rest, daartegen beschermd is, deze harde kern van de familie. Zelfs op zulke momenten lijkt haar vader echter niets over Matías te willen zeggen. Maar als haar vader niets te zeggen had, dan had zij gisteravond aan het bed van haar klinisch dode oom moeten blijven in plaats van pijlsnel te vertrekken, in plaats van huilend afscheid te nemen van Ángela, waarbij hun tranen zich vermengden, in plaats van Lucía te kussen en tegen haar te zeggen: Ik bel jullie. Bij hem blijven, al was het alleen maar om tegen deze Matías, tot wie niets meer doordrong, te zeggen dat ze nooit had geloofd dat ze een van zijn vrouwen was. Een van mijn vrouwen, je behoort tot mijn bescheiden harem, nichtje, tot mijn selecte clubje, zei hij altijd lachend. Nonsens. De overledene vertellen over het verdriet van een meisje dat zich net een in de steek

gelaten aapje voelde in deze familie, waarin iedereen alleen maar aan zichzelf dacht: papa zegt nooit wat, oom liegt. Denken aan alles wat niet meer goed te maken is, huilen. Lucía en Ángela, die waren echt de vrouwen van zijn leven. Zij waken nu bij zijn lichaam. Silvia is de vrouw van andere mannen geweest. Ze heeft een andere vader. Een andere man. Ze heeft kinderen van een ander. Andere kinderen. Ze is niet een van Matías' vrouwen. Ze is de vrouw van Juan, ze is de vrouw geweest van een paar anderen, en in zekere zin is ze ook de vrouw van José María – af en toe neuken ze, vol begeerte, gehaast, vluggertjes, plotselinge explosies, vuur en as – en ze is de vrouw in het leven van Félix, haar zoon. Ze heeft hem in zich gedragen, en voor hem is de tijd om in een andere vrouw te zijn nog niet gekomen. Vooral nog is zij de enige vrouw van de kleine Félix. Haar lichaam is nog het enige dat Félix vanbinnen heeft gekend. Zij is nog de enige vrouw voor hem. Dat houdt een keer op. Félix wordt een man, zal de man van anderen worden, maar deze eerste stempeling zal nooit helemaal verdwijnen. Toen ze gisteren door het drukke, nachtelijke Misent reed, langs de terrassen waar muziek vandaan kwam en langs auto's met de ramen open waaruit een keiharde beat dreunde, en zij door haar tranen amper kon zien waar ze was, had ze dat gedacht: Je bent iemands vrouw als hij jouw lichaam binnendringt, het onteert (de tempel van de Heilige Geest onteert, zou een christen zeggen), het tot een – ze schrok van het woord dat in haar opkwam – afvoerputje van zichzelf maakt, van zijn spanningen, zijn lozingen. Niet bepaald een opwekkende visie. Maar gisteravond laat walgde ze overal van, kwam alles haar voor als één grote leugen. Nu ziet ze de dingen anders, kijkt ze er met iets meer afstand naar: ze is de vrouw van Félix, denkt ze, terwijl ze zijn bagage in de gaten houdt en de knoop van zijn overhemd dichtmaakt. Félix heeft in haar gezeten, heeft in haar zijn lichaamsvloeistoffen laten lopen, en daarom, omdat hij haar mannetje is, staat Silvia nu op het vliegveld, in de rij

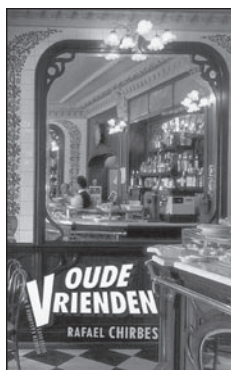
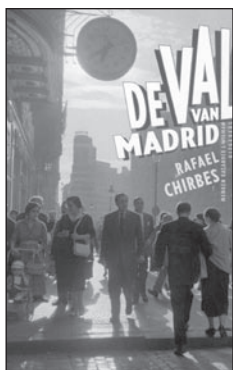
voor de controle van de bagage van haar zoontje, van haar zoon, die een andere man dan Matías bij haar gemaakt heeft, terwijl Ángela en Lucía, precies zoals het moet zijn, bij de overleden Matías zijn gebleven, zijn lichaam volgen door de gangen, door de tunnels die je, zo stellen we ons voor, in ziekenhuizen hebt, onderaardse gangen waardoor ze de lijken vervoeren, met een laken eroverheen en met wattenproppen in de neusgaten. Elk van hen bij haar man. Zij gaat zo meteen weer naar Misent, rijdt terug naar het ziekenhuis zodra ze haar kind door de controlepoort ziet gaan, zodra zijn bagage door de scanner gaat, nadat ze deze lange rij gehad hebben, waar nauwelijks beweging in zit doordat de beveiligingsbeambten aan de andere kant van de poort om de haverklap de band stilzetten en de mensen hun tassen open laten maken, hun trolleys, de kleine koffers op wieltes die ze achter zich aan hebben getrokken en als handbagage mee het vliegtuig in willen nemen. Overall steeds meer controles. Sinds de laatste aanslagen zijn de onschuldigste dingen verdachte, zeer gevaarlijke voorwerpen geworden: aanstekers, potjes en tubes crème, zelfs water- en babyflesjes zullen binnenkort op de Europese vluchten aan regels onderworpen zijn. Sinds de gebeurtenissen met de Twin Towers voel je je op de luchthavens steeds onbehaaglijker, het is de ene controle na de andere. Vervolgens kwamen de aanslagen in Madrid en die in Londen, en de dreiging van bomaanslagen op andere Europese luchthavens en op Duitse treinen. Net wat er ontbrak om het reizen een stuk minder aangenaam te maken. Vooral alles wat naar Engeland gaat, wordt binnentebuiten gekeerd en grondig doorzocht. Silvia krijgt er wat van, al dat gedoe, maar ze peinst er niet over om te gaan. Ze denkt eerder: Ik blijf hier, vanuit deze hal kun je de startbaan zien, ik blijf totdat het vliegtuig waarin mijn kind zit in de lucht is. Ze vindt het vervelend dat ze niet met hem mee mag naar het toestel, hem niet daar gedag kan zeggen, nadat ze hem naar zijn plaats heeft gebracht en zelf zijn stoelriem heeft

vastgespjt, om pas daarna het vliegtuig te verlaten en dan in een van de raampjes zijn gezicht te ontdekken, dat telkens even achter zijn zwaaiende hand verdwijnt. Hoe dan ook, voordat ze naar haar auto gaat, moet ze er zeker van zijn dat het vliegtuig waarin Félix zit is opgestegen. Maar dat kun je onmogelijk zeker weten, er gaat echt niemand met zijn vinger naar de startbaan wijzen en tegen Silvia zeggen: Dat toestel dat nu zijn positie inneemt, dat zich als een logge, lelijke vogel voortbeweegt, rent, versnelt, dat nu loskomt en een rookpluim achter zich laat, grandioos nu, blinkend in de zon, dat is het vliegtuig waar je zoon in zit. Er staan talloze vluchten op het bord van de overbelaste luchthaven. Het heeft ook geen zin om op de letters te letten die op de romp van het toestel zijn geschilderd, op het logo van de luchtvaartmaatschappij waarmee Félix vliegt, een lowbudgetmaatschappij. Dus blijft ze daar maar staan, bij de leidster van de zomerschool die deze reis organiseert, en ze zegt tegen haar dat ze die goedkope maatschappijen niet vertrouwt, waarop de vrouw haar verzekert dat het een vliegmaatschappij is die aan alle veiligheidseisen voldoet. En komt meteen met een hele uitleg dat het gerucht dat prijsvechters minder veilig zijn dan Iberia, Air France, British Airways of Lufthansa door de dure, conventionele maatschappijen zelf de wereld in wordt gebracht, omdat ze hun ongerechtvaardigde oligopolie bedreigd zien, deze voormalige staatsbedrijven, die te kampen hebben met vergrijsd personeel dat een riant salaris geniet. Silvia geeft haar gelijk met een gulle glimlach, die openheid lijkt uit te drukken, maar veeleer een masker is om haar angst te verbergen, want hoe dichter haar zoon bij de gate komt, des te grimmiger blikte ze naar de leidster. Vreselijke beelden flitsen door haar hoofd: het vliegtuig dat neerstort op de landingsbaan, gehuld in vlammen, smeltend asfalt, de vuurvogel die wegzakt in een plas van stroperige teer, en zichzelf verteerd en verscheurd door een schuldgevoel waarvan ze nooit meer afkomt, hoe lang ze ook leven mag, omdat ze haar kind

heeft overgeleverd aan een lowbudgetmaatschappij. Ze kijkt op de klok. Nog zo'n drie kwartier voordat ze vertrekken. Ze zal toch op zijn minst zo lang moeten wachten tot ze weet dat de vlucht niet is geannuleerd. Ja, dat moet ze doen. Wachten tot de vlucht naar Edinburgh van 11:35 van het scherm met vertrekkende vluchten is verdwenen. Al ziet het er niet naar uit dat er zich problemen zullen voordoen: zo'n vijftien kinderen vliegen naar hetzelfde vakantiecamp, onder begeleiding van een lerares, en nu is er ook nog een stewardess gekomen, een meisje in het uniform van de luchtvaartmaatschappij dat met de kinderen door de veiligheidscontrole gaat. Silvia heeft haar auto op een geïmproviseerde parkeerplaats moeten zetten, een nabijgelegen veld, omdat een deel van het parkeerterrein van de luchthaven is opgebroken en de rest ervan helemaal vol is, en daarna had ze met Félix' koffer en een reistas naar de halte moeten lopen van een bus die van de tijdelijke parkeerplaats naar de terminal rijdt (shuttle, staat er op het bordje, niet bus). Zelf droeg Félix ook nog een tas en zijn rugzak. Het is haar schuld dat hij zo veel bagage heeft, alsof ze in Schotland geen wasserettes hebben. Het kind heeft meer bij zich dan een diva op tournee, omdat Silvia het nodig vond hem ook badkleding mee te geven en kleren voor als het warm is en voor als het frisser wordt, en zelfs voor een eventuele koudegolf. Je weet immers niet wat er in zo'n noordelijk oord als Schotland kan gebeuren. Verder nog kleding om in te wandelen en iets nets, echt gekleeds, voor als ze een keer naar de stad gaan, naar een museum of naar het theater (op het programma dat ze hadden gekregen, stonden een paar culturele uitstapjes). Hoe gaat hij dat bij aankomst doen? Hoe sleept hij al die bagage mee op het vliegveld van Edinburgh? Ze hebben haar verzekerd dat het schoolkamp daar allemaal voor zorgt, dat haar zontje zich nergens druk over hoeft te maken, maar wat gebeurt er, vraagt ze zich af, als er toch iets misgaat? Félix is immers zo hulpeloos, zo klein nog. Ze heeft hem wel een stuk of zes keer gekust, met tranen in de

ogen, en toen hij zich al richting de controle begaf, heeft ze hem weer bij zijn schouder gepakt en nog een keer gekust, haar gezicht tegen het zijne gedrukt. Kussen vermengd met tranen (terwijl zij zich anders nooit zo laat gaan). Mama, hou op, protesteerde hij en met zijn blik op de andere jongens die naar de scène stonden te kijken, bevrijdde hij zich van haar pakkerds en kussen. Silvia denkt: Mijn mannetje laat me alleen. Toen ze hem losliet, had ze nog meer zin om te huilen, het was een onbestemd gevoel, ze wilde huilen, maar niet alleen omdat Félix wegging, maar ook vanwege iets ongrijpbarders dat om haar heen hangt, om al die zweterige, in schreuwelijke kleuren gehulde mensen heen hangt, een treurnis die over het gebouw, de palmen, de stoffige auto's in de brandende zon heen ligt. Ze heeft Félix niets over Matías willen zeggen, maar nu vindt ze het erg dat Félix vertrekt zonder het te weten, zonder te weten dat Matías dood is. Tot aan het laatste ogenblik was Félix bij haar gebleven, en zij had hem een duwtje moeten geven om te zorgen dat hij zich aansloot bij de groep kinderen, die inmiddels rumoerig waren geworden. Ze ziet ze door de detectiepoort gaan en geeft Félix een laatste kus voordat hij ook gaat. Nu kan Silvia niet meer naar Félix, en hij kan niet meer terug naar haar. Ze tuurt naar de matglazen wanden waarachter zich, onzichtbaar, de gates bevinden, en ziet schimmen heen en weer lopen. Haar zoon is daar, vlakbij, maar onbereikbaar, en opnieuw dreigt ze in tranen uit te barsten. Het is de eerste keer dat Félix zo lang zo ver van haar vandaan zal zijn (twee lange maanden, meer dan tweeduizend kilometer). Het melkglas voor haar is als een nevel die iets onbekends verbergt. Ze bedenkt dat de mensen die in de nevel zijn verdwenen degenen zijn die je in je dromen bezoeken: Als je wilt weten wat hier is, kom dan hierheen, je moet naar ons toe komen, zeggen ze. Bij deze gedachte gaat er een huivering door haar lichaam, omdat Matías vanmorgen al op die onbekende plek is, vanwaar je kunt roepen zo veel je wilt, maar het is vergeefs. Het liefst zou ze nu

bidden. Dat heeft niets met geloof te maken. Eerder met de verwarrende gevoelens die haar bekruipen of met het verlangen om een soort energie op te wekken die, mocht er iets ergs gebeuren, nog voor een gunstige wending zou kunnen zorgen. Langzaam gaat de bagage op de lopende band richting de scanner, wat haar doet denken aan het tafereel dat ze vanavond zal zien: de kist, die naar het deurtje van vuurvast glas glijdt waarachter roodachtige weerkaatsingen te zien zijn, vuur, als op papier geschilderd voor een kinderteatervoorstelling. Ze zet de gedachte van zich af. Maar het beeld komt terug. De reis van Félix en die van Matías beginnen in haar hoofd door elkaar heen te lopen, wat haar verwart en bang maakt. Ze huilt, ze kan het niet helpen. Ze merkt dat de mensen met een verstolen blik naar haar kijken. Bij de laatste crematie waar ze is geweest, zag de oven, die in de kelder van het uitvaartcentrum stond, er precies zo uit als een bakkersoven. Waarschijnlijk worden ze door hetzelfde bedrijf gemaakt, misschien is het zelfs hetzelfde model, de kale bakkersoven, zonder al die poespas waarmee de ovens elders zijn versierd, waar de opening achter een zwart scherm verborgen zit en er aan weerszijden zwarte of rode gordijnen opengaan, afgezet met goudkleurig band. Terwijl de kist richting dit decor schuift, wordt er klassieke muziek opgezet die het loeien van de vlammen overstemt wanneer er bij het opengaan van de deur lucht naar binnen stroomt. Die laatste keer was het niets van dat alles, de deur van de oven ging open, waarna heel even de weerschijn van het roodachtige licht over de kist lag, die vervolgens met een gebolder van hol hout naar binnen roetsjte. Toen ging de deur dicht en verstomde het loeien van de vlammen.



De volgende titels van Rafael Chirbes zijn ook verkrijgbaar bij de boekhandel:

Het schot van de jager
Een fraai handschrift
De lange mars
De val van Madrid
Oude vrienden

www.mkw-uitgevers.nl



Rafael Chirbes voegt met **Crematorium** een nieuw deel toe aan zijn indrukwekkende reeks romans over de moderne Spaanse geschiedenis.

In deze voorpublicatie een fragment uit de roman en een nawoord door NRC-recensent Ger Groot, waarin ook het overige werk van Chirbes aan bod komt.

'**Crematorium** is een van de beste Spaanse romans van de afgelopen tien jaar.' La Vanguardia



www.mkw-uitgevers.nl