

nY

website en tijdschrift voor literatuur, kritiek & amusement,
voorheen *yang & freespace Nieuw Zuid*
[Nieuwste nummer >](#)

Long Hard Looks/

‘Geen enkele tijd is veilig’

Sven Vitse

Published: 19/02/2016

Tags: [essay](#) [prose](#)

Tijd en identiteit in IJstijd van Maartje Wortel. Essay uit nY #28.

Ironie van de cultuurkritiek: in een poging zich van hen te distantiëren, werpt Joost de Vries zijn generatiegenoten de distantie van hun hoofdpersonages voor de voeten. ‘Geen van hen is bezig zijn leven te leiden,’ aldus De Vries in *Vechtmemoires* (2014), ‘diepe contacten te leggen met andere mensen, iets te ondernemen wat iets voor andere mensen betekent.’ Een van de gewraakte afstandelijke personages is James Dillard, de verteller en hoofdfiguur van *IJstijd* (2014), de tweede roman van Maartje Wortel. Merijn Olon en Yra van Dijk hebben al overtuigend betoogd dat deze bewering voorbijgaat aan het streven en verlangen naar precies die ‘diepe contacten’ van veel personages in hedendaagse Nederlandse romans. De Vries vergist zich volgens mij op een nog fundamenteler niveau in de conclusie van zijn essay. ‘Via hen ga je niets meemaken van sociale verschuivingen, ze zullen je geen wijsheid geven over liefde en relaties, ze zullen niets zeggen over maatschappelijke evoluties.’

Aan de hand van *IJstijd* wil ik de redenering van De Vries omkeren: niets laat volgens mij de huidige ‘sociale verschuivingen’ en ‘maatschappelijke evoluties’ beter zien dan de levensloop van de personages die De Vries op de korrel neemt. Wat ze laten zien, is wat Lauren Berlant de ontbinding

van de ‘social democratic good-life fantasies’ noemt. Wanneer De Vries de personages verwijt dat ze geen traditioneel leven opbouwen, met vaste relaties en een stabiele loopbaan, beoordeelt hij hun levensloop vanuit de ‘good-life fantasy’ die volgens Berlant haar geloofwaardigheid heeft verloren. Het geloof in een duurzaam opgebouwd leven, ondersteund door een betrouwbare sociale bescherming van de wieg tot het graf, is in de eenentwintigste eeuw niet langer vanzelfsprekend. Hedendaags proza laat zien dat de uitholling van dit geloof bovendien niet langer geloofwaardig wordt. Berlant noemt dit fenomeen ‘a mass dissolution of a disavowal. The promise of the good life no longer masks the living precarity of this historical present.’

De analyse van De Vries steunt op een oppervlakkige lezing van de meest opzichtige motieven. Die zijn in *IJstijd* dan ook niet altijd even subtiel uitgewerkt. James, de verteller van de roman, ontmoet in een lotgenotengroep voor eenzame mensen een glazenwasser, die het isolement en het onvermogen tot communicatie verbeeldt. ‘Er zit altijd glas tussen’, zo luidt de diagnose. Ook de distantie die De Vries signaleert, hamert Wortel er hardnekkig in: wat deze personages gemeen hebben, is hun onvermogen om ‘dichtbij’ te komen, een ander te ‘raken’ of zelf geraakt te worden. En daaraan lijden ze. Eén citaat ter illustratie: ‘Er zitten mensen in mijn hoofd, maar ze kunnen me op geen enkele manier raken, ze komen nooit in de buurt van een kern, als je dat zo kunt noemen, en daardoor voelt het alsof ik niet besta.’

Maar meer nog dan deze distantie, deze ontbinding en dit lijden, laat *IJstijd* zoals reeds opgemerkt het verlangen en streven van de personages zien om aan de chronische crisis en impasse van het heden te ontsnappen. Ook dat gebeurt niet altijd even subtiel. Het personage Marie, bijvoorbeeld, bestudeert bodems: ‘Misschien had ik behoefte aan grond onder mijn voeten.’ James tracht zich dan weer van de traumatiserende erfenis van zijn ouders te bevrijden. Zijn vader draagt het Nederlandse nationale trauma van Srebrenica met zich mee en slaat zijn zoon met zijn cynische boutades de bodem onder de voeten weg. ‘Je denkt dat je in een veilige tijd leeft’, prent hij James in, ‘maar geen enkele tijd is veilig. Je bent niet veilig, James.’ *IJstijd*: het leven in een onveilige tijd.

Tijd

Het bizarre verhaalverloop geeft aan dat deze roman als een existentiële reflectie gelezen kan worden: na een mislukte relatie (met Marie, voor wie hij eerder een Zweeds eiland kocht) brengt de schatrijke James zijn dagen door in een luxueus hotel. Vervolgens krijgt hij om volstrekt onduidelijke redenen het voorstel van een uitgeverij om een boek te schrijven. Hij komt in het literaire wereldje terecht en raakt onderweg bevriend met de Amerikaanse schrijver Chuck Palahniuk, ook in de echt wereld bekend van onder meer de verfilmde roman *Fight Club* (1996).

De existentiële problematiek van deze roman werkt Wortel uit aan de hand van twee centrale motieven, waarvan het eerste, zoals de titel al suggereert, de tijd is. Net als in Niña Weijers’ debuutroman *De consequenties* (2014) is de tijdsbeleving van de protagonist ernstig verstoord. De

verstoring van de tijdsbeleving werkt Wortel niet alleen thematisch maar ook vormelijk uit, door de verteller overwegend in de tegenwoordige tijd aan het woord te laten, zowel wanneer hij het verhaalden beschrijft als wanneer hij terugblijkt op zijn verleden.

In veel gevallen is het gebruik van de tegenwoordige tijd voor flashbacks psychologisch te verklaren, zoals wanneer James gesprekken met zijn ex-vriendin Marie in het heden herbeleeft. 'Marie zegt dat ze het geen prettig idee vindt dat ze in de hoofden van anderen bestaat.' De tegenwoordige tijd maakt duidelijk dat Marie, na het beëindigen van hun relatie, nog steeds in het hoofd van James bestaat. Ook de terugblik op de kindertijd kan op deze manier geïnterpreteerd worden, als een verleden dat doorwerkt in het heden en daardoor tegenwoordig lijkt. 'Ik ben acht jaar oud en lig thuis in mijn slaapkamer met mijn ogen open te wachten.' Omgekeerd raken herinneringen aan Marie verweven met James' terugblik op de gebeurtenissen voorafgaand aan hun eerste ontmoeting. In een lotgenotengroep die James bezoekt net voor hij Marie leert kennen, valt zijn oog op de handen van een deelnemer: 'het zijn handen waar Marie van zou kunnen houden.' De volgorde raakt ontregeld, maar erg verontrustend is dat niet.

Het wordt interessanter wanneer blijkt dat James als achtjarige ook al uitsluitend in de tegenwoordige tijd sprak. De oppas Miranda vroeg zich destijds af 'of het normaal is dat een jongen van acht in de tegenwoordige tijd praat, ook als het over de verleden tijd gaat.' Na een ouderavond op James' school – die zij bezoekt namens James' ouders – stelt ze de jongen gerust: 'voor veel jongens van jouw leeftijd bestaat alleen de tegenwoordige tijd.' Als volwassen man leeft James echter nog steeds alleen in het heden. Zeer significant is een zin die hem geregeld door het hoofd spookt: 'Investerings zijn per definitie een mislukking.' Later in de roman, terwijl hij in het toilet van een kroeg '[z]ijn pik terug in [z]ijn broek stop[t]' en terugdenkt aan zijn relatie met Marie, schiet deze zin hem opnieuw te binnen. Investerings – hetzij in economische, hetzij in affectieve zin – veronderstellen een basaal geloof en vertrouwen in de toekomst, in een voorspelbare en duurzame ontwikkeling in de tijd.

De narratieve opbouw van James' vertelling, vooral in het begin van de roman, reflecteert de afwezigheid van een dergelijk duurzaam ontwikkelingsperspectief. De verteller grossiert in monotone constatering die alle dezelfde syntactische structuur hebben en waarin zich weinig of geen narratieve ontwikkeling aftekent:

Ik lees boeken [...], ik ben nog vrij jong (begin dertig) en voor zover ik weet redelijk knap, gezond, vruchtbaar en vitaal, en ik bezit een eiland in Zweden waar niemand woont sinds Marie en ik daar zijn weggegaan. Ik heb een pony die ik niet zelf verzorg [...], ik rook sigaretten (Lucky Strike Light) en drink prachtige rode wijnen (op advies van kenners), ik bezoek zo nu en dan een vrouw (je weet wel [...]).

James lijkt de verstoring van zijn tijdsbeleving in de eerste plaats te verbinden met problemen in de privésfeer. Dat is een constante in de roman, die het maatschappijkritisch vermogen ervan ondergraaft: door de eenzijdige focus op de persoonlijke en familiale sfeer dreigt de analyse van de sociale problematiek in de privésfeer te blijven hangen.

James ontleende aan zijn relatie met Marie een temporele dimensie in zijn leven die hij in zijn vrijgezellenbestaan mist. Het einde van de relatie beleeft James als tegelijk een narratieve en een temporele impasse: 'nu Marie weg is lijkt ons hele verhaal weg te zijn, alsof ze niet alleen zichzelf heeft meegenomen, maar de hele godvergeten tijd.' Aan die relatie hangt James zijn hele bestaan op: hij projecteert op Marie het vermogen om zijn gestolde tijd los te weken. 'Ze kan de tijd door laten lopen, ervoor zorgen dat er een verleden tijd bestaat, dat ik opnieuw begin samen met haar.' Zijn gehechtheid aan Marie is een treffend voorbeeld van *cruel optimism*, het titelconcept van Berlants studie. Op de eerste pagina van het boek definieert Berlant het concept als volgt: 'A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing.' De hoop die James in zijn fantasie op haar vestigt, houdt hem immers aan zijn heden vastgekleuisterd. Ik kom op het concept *cruel optimism* in de volgende paragraaf terug.

De temporele dimensie die James hoopt te ontleen aan een relatie is de tijd van het verhaal, de tijd als narratieve conventie, als logische aaneenschakeling van gebeurtenissen in een spanningsboog met een begin, een midden en een eind. Wanneer hij zelf een verhaal probeert te schrijven komt hij snel tot het inzicht dat deze narratieve conventie niet aan de werkelijkheid van zijn leven beantwoordt: 'ik denk niet aan een begin, een midden en een eind. Het leven zélf heeft godverdomme toch ook geen begin, midden en een eind?'

Heel verrassend is deze gedachte niet; interessanter is het (ingebeelde of herinnerde) gesprekje dat erop volgt. 'Dat zeg ik ook tegen Marie, ik zeg: "Als er een midden bestaat, is dat het lastigste stuk." En zij zegt: "Het einde is veel lastiger. Over het einde weten we niets."' De crisis in James' temporaliteit betreft het midden, de grijze zone tussen een begin en een einde, maar ook: de overgang tussen een einde en een (nieuw) begin. Maries favoriete citaat van Sylvia Plath – 'Ik wil alles in één keer voor altijd doen en er dan voorgoed vanaf zijn' – geeft aan dat ook in Maries tijdsbeleving de transitie nauwelijks nog voorstelbaar is: 'alles in een moment voorbij' is de enige overgang waarnaar ze kan verlangen.

De oppas Miranda verklaart James' vreemde taalgebruik als een verlangen om het einde uit te stellen, en dus nooit (opnieuw) te moeten beginnen: 'Jij doet alsof het nog niet voorbij is door alles in de tegenwoordige tijd te laten bestaan.' Doordat niets kan eindigen of beginnen, kan (en hoeft) er in het midden geen sprake te zijn van narrativiteit, van ontwikkeling, van volgorde. 'Misschien bestaat er geen volgorde als de dingen die voorbij zijn evengoed aanwezig zijn.' Als volwassen man lijkt James niet alleen bang te zijn voor het einde maar er tegelijk reikhalzend naar uit te kijken. De temporele logica blijft echter dezelfde: nog steeds kan hij zich geen voorstelling maken van de overgang tussen een einde en een begin, tussen *nog bezig* en *al voorbij*. Hij wacht 'tot de tijd op is' en hij 'alleen nog maar in de verleden tijd kan denken, praten en voelen omdat de tegenwoordige tijd op is.' Terwijl in de tegenwoordige tijd nooit iets voorbij is, is in de verleden tijd alles altijd 'al voorbij'; in de tegenwoordige tijd is hij 'weg', in de verleden tijd is hij 'terug.' Maar de transitie tussen beide situaties is ondenkbaar.

De temporaliteit van de protagonist van *IJstijd* is verwant aan de verstoorde temporaliteit van het heden die Lauren Berlant analyseert aan de hand van concepten als crisis, impasse en trauma. Het heden, aldus Berlant, kan in de context van neoliberale precariteit niet langer verbeeld worden als het

midden in een narratieve ontwikkeling, voortvloeiend uit het verleden en vooruitwijzend naar de toekomst. Het heden wordt veeleer beleefd als een a(chrono)logische *ongoingness*, een 'voortduren' zonder ontwikkeling, een permanente crisis zonder ontknoping, catharsis of catastrofe. Omdat er geen transitie voorstelbaar is tussen het heden en de toekomst, of tussen een einde en een nieuw begin, is het heden een permanente maar a(chrono)logische transitie, waarin het subject verzandt in een chronische aanpassing aan omstandigheden: 'a zone of action in a space marked by its experiments in transitioning.'

De enige identiteit die het subject in dit 'voortduren' kan ontwikkelen, is een 'crisis-shaped subjectivity amid the ongoingness of adjudication, adaptation, and improvisation.' Typerend voor de artistieke representatie van deze temporaliteit, aldus Berlant, is het ontbreken van een adequate narratieve conventie, een genre dat deze temporaliteit kan weerspiegelen en inzichtelijk maken. Een dergelijke genreconventie zou bovendien het subject een scenario kunnen aanreiken om zich zijn leven in deze sociale realiteit voor te stellen, een ideologische fantasie die deze temporaliteit leefbaar maakt. 'The impasse', echter, 'is a space of time lived without a narrative genre.' Het is een temporaliteit zonder ontknoping en zonder handelingen die leiden tot de ontwikkeling van een (levens)verhaal. Overleven in een wereld van crisis en impasse vergt een voortdurende aanpassing zonder vooruitgang, een improvisatie zonder ontknoping. 'Adaptation to it usually involves a gesture or undramatic action that points to and revises an unresolved situation.'

In het chronisch 'voortdurende' leven van James is de ontmoeting met Marie een ijkpunt, een gebeurtenis die weliswaar niet onmiddellijk als een keerpunt wordt ervaren, als de belofte van een (chrono)logische narratieve ontwikkeling, maar die op James wel als beslissend overkomt. 'Ik denk niets, ik voel alleen dat ik nog niet weg moet gaan, dat ik iets verlies als ik nu ga, dat dát pas een vergissing is.' Niet toevallig raakt de tegenwoordige tijd van de vertelling in het ongerede wanneer deze scène beschreven wordt. Positiever geformuleerd: in het 'voortdurende' heden ontstaat een embryonale vorm van temporaliteit, er ontstaat een voor en na. '(Later hoor ik dat ze de fiets langs de kant van de weg gevonden heeft).' En op dezelfde pagina: 'Het is Marie, ik weet op dat moment alleen nog niet dat het Marie is.'

Beide personages zijn bijzonder gefascineerd door de temporaliteit van het beslissende moment, van de gebeurtenis die een voor en na markeert, een punt van verticaliteit in de a(chrono)logische *ongoingness* van het heden. James vergelijkt deze temporaliteit met de aanslag van een pianoets en de slag van een vuist in het gezicht: ze zit verscholen in het 'tussmoment', tussen aanslaan en loslaten, tussen raken en terugtrekken. 'Het gaat er niet per se om hoe hard je iemand raakt; het gaat vooral om de terugslag; om het moment tussen de aanraking en het terugtrekken van je hand.' Marie beschouwt oorlog als de prototypische vorm van deze temporaliteit: 'Oorlog is het tussmoment. De uithaal begint veel eerder en de klap komt later.' In het dagelijkse leven, zo suggereert James, volgt met name verliefdheid deze temporele logica: 'Het is hetzelfde als met liefdesverdriet: je voelt de pijn te laat, wanneer hij al weg is en alles al lang en breed kapot is.'

Hoewel ze er op het eerste gezicht op lijkt, is deze temporaliteit volgens mij van een andere orde dan het modernistische 'moment décisif' (Cartier Bresson) of het postmoderne 'événement' (Deleuze). Beide 'momenten' hebben een mystieke en utopische dimensie. Het 'beslissende moment' vat de

structuur en logica van een ondoorzichtige temporele ontwikkeling in haar essentie. De ‘gebeurtenis’ ontsnapt aan de dwingende ontwikkeling van de geschiedenis en vat de creatieve en revolutionaire kracht van het leven in een moment aan gene zijde van de chronologische tijd. Het ‘tussentmoment’ van Wortel heeft met Deleuzes ‘gebeurtenis’ gemeen dat het een moment van gelijktijdige schepping en vernietiging is, een moment bovendien dat zich niet laat integreren in een chronologische ontwikkeling.

Waar Deleuzes ‘gebeurtenis’ echter ingrijpt in een context van dwingende chronologie, is de context van Wortels ‘tussentmoment’ een even dwingend ontbreken van chronologie. Bovendien ontbeert het ‘tussentmoment’ de utopische fantasie van bevrijding en vervolmaking; een ontsnapping aan het heden lijkt het nauwelijks te bieden. Niettemin meent James in het slot van de roman zijn beleving van de tijd en van zijn identiteit in dit tussentmoment te kunnen verankeren – het soms vernietigende moment van de ontmoeting met de ander, waarin het spreekwoordelijke glas gebroken wordt. Of dit optimisme hem slechts dieper het moeras in trekt, laat *IJstijd* wijselijk in het midden.

Identiteit

De verstoorde tijdsbeleving van de personages gaat – andermaal net als bij Weijers – gepaard met een crisis in het identiteitsgevoel en in de relatie tussen het ik en de ander. Het tweede hoofdmotief in *IJstijd* is dan ook, enigszins abstract geformuleerd, subjectvorming. De Franse marxistische filosoof Louis Althusser gaf het proces van subjectvorming een centrale plaats in zijn theorie over ideologie: het fundamentele ideologische effect is het gevoel van welbevinden dat volgt uit een succesvolle identificatie met een subjectpositie. Het ideologische proces omschreef hij als een ‘interpellatie’, het verschijnsel waarbij het ik zich identificeert met een positie die hem of haar wordt aangeboden en aan die identificatie een vanzelfsprekend en daarom behaaglijk gevoel van identiteit ontleent.

Volgens de klassiek geworden definitie van Althusser is ideologie te vinden in de imaginaire verhouding van het subject tot de maatschappelijke werkelijkheid: ‘le rapport imaginaire [...] aux rapports réels.’ De ideologische ervaring situeert Althusser dus op het niveau van de fantasie. In de ideologische ervaring hecht het ik zich aan een bepaalde subjectpositie, bijvoorbeeld die van een schrijver, en meer bepaald aan de imaginaire verhouding tot de werkelijkheid – de sociale fantasie – die deze positie belooft. Deze sociaalpsychologische invulling van het ideologiebegrip breekt fundamenteel met het traditionele epistemologische begrip, dat ideologie omschrijft als een gebrekkige kennis of representatie van de werkelijkheid. Van dit epistemologische ideologiebegrip, dat ideologie tegenover kennis of wetenschap plaatst, is Althusser zelf trouwens nooit helemaal losgekomen.

In het tweede hoofdstuk van *Cruel optimism* erkent Lauren Berlant de schatplichtigheid van haar theorie en de affecttheorie in het algemeen aan het ideologiebegrip van Althusser. De psychoanalytisch geïnspireerde ideologietheorie die voortbouwt op het werk van Althusser onderzoekt

immers de psychische gehechtheid aan subjectposities en aan de imaginaire scenario's – de fantasieën – die deze oproepen. Net als het hegemoniebegrip in de culturele theorie van Raymond Williams of het 'libidinale marxisme' van Gilles Deleuze en Félix Guattari helpt dit psychoanalytische ideologiebegrip verklaren waarom subjecten zich hechten aan (ondergeschikte) posities of (onderdrukkende) politiek-economische systemen die lijken in te gaan tegen hun materiële belangen.

At least since Althusser, ideology theory has been the place to which critical theory has gone for explanations of affective realism, of how people's desires become mediated through attachments to modes of life to which they rarely remember consenting, at least initially. It's still an ideological relation, whether these modes of life actually threaten well-being or provide a seemingly neutral, reliable framework for enduring in the world, or both.

Berlants concept 'cruel optimism' is nauw verwant aan het ideologiebegrip dat ik hierboven kort heb geschetst. Uit de hierboven reeds geciteerde definitie van de term 'cruel optimism' blijkt al het subtiele verschil tussen dit concept en 'ideologie': de ideologische ervaring hoeft immers niet noodzakelijk een belemmering te zijn voor het welbevinden en de welvaart van het subject. De gehechtheid aan het sociaaldemocratische project van sociale bescherming en herverdeling van de maatschappelijke rijkdom, bijvoorbeeld, heeft bepaalde generaties niet alleen vertrouwen in vooruitgang maar ook daadwerkelijke sociale mobiliteit gebracht. Dit succes was mogelijk in de periode waarin de sociaaldemocratie erin slaagde om effectief **de sociaaleconomische situatie te hervormen. Hoewel deze gehechtheid evengoed een ideologische relatie was, was zij volgens de definitie van Berlant niet 'cruel.'**

Wreed wordt de gehechtheid aan de sociaaldemocratische fantasie pas wanneer deze laatste geen daadwerkelijke impact meer heeft op het sociaaleconomische bestel. Met andere woorden: wanneer het neoliberalisme de sociaaldemocratie aflost als dominant sociaaleconomisch en politiek model. Berlant traceert in *Cruel optimism* dan ook de affectieve effecten van de stagnatie en afbraak van het naoorlogse sociaaldemocratische model. Dit model stimuleerde fantasieën over 'het goede leven' en gaf aan deze fantasieën voor grote groepen mensen ook een materiële basis in de welvaartsstaat. Wie in tijden van stagnatie en afbraak nog steeds zijn of haar welbevinden en subjectvorming aan deze fantasieën ontleent, raakt verwickeld in een uitputtende en vernietigende relatie van 'cruel optimism': 'the affective attachment to what we call "the good life", which is for so many a bad life that wears out the subjects, who nonetheless, and at the same time, find their conditions of possibility within it.'

De openingsscène van *IJstijd* biedt een schoolvoorbeeld van ideologische 'interpellatie': James wordt volstrekt onverwacht opgebeld door Monica, een redacteur van een uitgeverij die hem uitnodigt om een boek te schrijven. Dat wil zeggen: om schrijver te worden en om aan dat schrijverschap een maatschappelijke identiteit te ontleen. Dat streven naar een maatschappelijke identiteit via het schrijverschap kent James uit zijn naaste omgeving: hij denkt herhaaldelijk 'aan [z]ijn vriend die schrijver wil worden voor de anderen, zodat ze zijn naam zien staan.' Voor James betekent een maatschappelijke identiteit in de eerste plaats een familiale identiteit. Meer dan voor welk publiek ook wil hij bestaan in de ogen van zijn moeder, een karikaturale *workaholic* die de telefoongesprekken

met haar zoon noteert in haar agenda. 'Ik vraag me af of er dagen zijn dat ze vergeet dat ik besta.' Die gedachte wordt gevolgd door de herinnering aan zijn schrijvende vriend.

Het schrijver-woorden brengt James overigens op de rand van de hysterie. In eerste instantie vermoedt James een persoonsverwisseling, aangezien hij noch een schrijver, noch een publieke figuur is, en al helemaal niets te vertellen heeft. 'Ze moet de verkeerde te pakken hebben, een andere James Dillard. Mensen zien zo vaak iemand in je die je niet bent.' De identificatie met de aangeboden subjectpositie verloopt moeizaam, aangezien hij niet begrijpt waarop de uitnodiging steunt, waarom precies hij voor deze positie is uitverkoren en welk potentieel subject de ander in hem ziet dat hij zelf niet ziet. Dat is de onzekerheid die elke 'interpellatie' oproept: 'wanneer ik niet weet wat de ander van me verwacht [...] wie ze eigenlijk denkt dat ik ben.' Het is de archetypische onzekerheid van Christus tegenover God, en van jongeren in de huidige samenleving die opgegroeid zijn met de belofte dat ze alles kunnen, maar geen idee hebben hoe of wat – het *cruel optimism* van de eenentwintigste eeuw.

Wortel laat in deze roman helder zien dat het optimisme van eerdere generaties, het geloof dat je kunt zijn of worden wie je wil, voor James Dillard veeleer een obstakel dan een leidraad is. Toen hij elf was, had hij voor het eerst het gevoel dat je zelf je identiteit en je leven kunt vormgeven. Als hij de anderen ervan kan overtuigen dat hij zijn fiets zelf gemaakt heeft, dan is hij iemand die zelf een fiets kan maken. 'En vanaf dat moment op het schoolplein weet ik dat je alles en iedereen kunt zijn.' Het is voldoende om je fantasie zelf te geloven. 'Ik denk alleen maar: ik heb dit ding zelf gemaakt. Ik kan alles maken.' In het heden is dit optimisme uitgehold; sterker nog: het heeft zijn eigen identiteit uitgehold. Zijn geprivilegieerde sociaaleconomische positie geeft hem meer mogelijkheden om zijn identiteit vorm te geven dan anderen in de samenleving, voor wie die mogelijkheden sociaaleconomisch begrensd zijn. Precies om die reden, zo interpreteer ik James' verhaal, gaat een ervaring van vrijheid over in een ervaring van dwang en machteloosheid. Wanneer alles lijkt te kunnen, lijkt het alsof alle opties even dwingend zijn.

Die dwang blijkt bijvoorbeeld uit een verschuiving in het initiatief: in het proces van subjectvorming geeft James het initiatief af aan de ander. Het geloof dat hij kan worden wie *hij* wil, is bij James omgevormd tot de hoop dat hij kan worden wie de *ander* wil. De uitnodiging van Monica bevestigt deze verwachting: 'je moet gewoon doen wat een ander van je vraagt. Je wordt wat de mensen van je maken.' Je identiteit bestaat nog louter bij gratie van de willekeurige uitnodigingen tot subjectvorming die in het dagelijkse leven je pad kruisen. 'Ze geven je een formulier en je bent lid van een club, ze bellen je op en je wordt schrijver, ze sturen je een brief en je wordt soldaat.'

James' sociaaleconomische zekerheid gaat dus gepaard met een grote existentiële onzekerheid: zijn vermogen om zijn identiteit zelf vorm te geven. Waar volgens de postmoderne visie op identiteit het ik enkel bestaat in relatie met de ander, bestaat James' ik enkel nog *als* de ander. Omdat hij elk perspectief ontbeert om zich op langere termijn te ontwikkelen of te engageren – een 'groot verhaal', politiek of ideologisch, dat zijn verlangen en identiteit richting kan geven – wordt hij de hysterische speelbal van de willekeurige verlangens van anderen.

De fantasie van de schat

In zijn relaties met anderen wil James enkel nog worden wat de ander in hem meent te zien en zodoende wist hij zijn identiteit uit. 'Dat ik iedereen kan zijn wie zij [Marie] wil, ze mag het zeggen (maar James, dat is precies het probleem).' Hij gebruikt zijn onbegrensde financiële mogelijkheden om haar verlangens te bevredigen – een onbewoond eiland in Zweden – maar verliest op die manier uiteindelijk zijn partner. Wanneer Marie zegt: 'Je moet beter je best voor mij doen', reageert hij door zichzelf volledig voor haar uit te wissen. Dat komt hem later op het paradoxale verwijt te staan dat hij 'haar niet tegen [heeft] kunnen houden', omdat zijn eigen identiteit onvoldoende substantie heeft. 'Het grootste probleem met jou', aldus Marie, 'is dat je jezelf niet serieus neemt.'

James' relaties met de drie vrouwen in zijn leven – zijn moeder, Marie en Monica – verbeelden drie pogingen tot subjectvorming, drie trajecten waarmee James experimenteert. De drie scenario's hebben met elkaar gemeen dat James zijn identiteit laat invullen door wat (hij denkt dat) de ander van hem verwacht. Toch zijn er belangrijke verschillen, die bovendien een ontwikkeling laten zien. In de relatie met zijn moeder blijft James volstrekt passief. In het licht van de vorige paragraaf: hij geeft zich willoos over aan de temporaliteit van zijn moeder. Net voor hij Marie ontmoet, verlangt hij ernaar zijn moeder te bellen en haar te vertellen over het onweer. Hij stelt zich haar voor terwijl ze zijn bericht beluistert: 'Ze luistert naar mijn stem, het is al enkele uren later, ze gaat terug in de tijd, ze kijkt naar buiten en denkt: het onweert helemaal niet.' Kortom, haar tijd structureert én ontregelt zijn tijd.

De ontmoeting met Marie veronderstelt een minimale keuze (om erin mee te gaan) en minimaal eigen initiatief (om dat eiland voor haar te kopen). Niettemin blijft James in grote mate passief: zijn financiële middelen zijn onbeperkt en niet zelf verworven, het 'kost' hem in zekere zin niets om ze aan te spreken. De ontmoeting met Monica verplicht hem voor het eerst om de verschillende mogelijkheden en consequenties bewust tegen elkaar af te wegen. Sterker nog dan bij de ontmoeting met Marie lijkt er bovendien geen weg terug: gaat hij niet op het voorstel in, dan 'is [dit] het einde.' De andere optie – die dus eigenlijk de enige optie is – impliceert ook een soort zelfvernietiging: 'Vanaf het moment dat je ja zegt, gaat een ander voor je beslissen, je hebt je eigen val gezet.' Een andere weg is er niet: hij moet en wil 'springen.' Het beeld van de sprong, dat Wortel herhaaldelijk gebruikt, geeft aan de ethiek van Kierkegaard een wrede dimensie: ethisch handelen veronderstelt overgave (de spreekwoordelijke *leap of faith*), maar deze sprong levert je over aan de verlangens van de ander, die in het geval van Monica manipulatief en narcistisch zijn.

James' eerste reactie lijkt De Vries' diagnose van ironie en distantie te bevestigen: 'Nu dat punt tot een van de mogelijkheden behoort, durf ik niet te kiezen.' Maar hij springt vervolgens wél, en de sprong heeft ingrijpende consequenties. James' keuze om schrijver te worden valt namelijk samen met zijn keuze om zijn financiële reserves, waarmee hij Marie aan zich trachtte te binden, en daarmee ook zijn risicoloze bestaanszekerheid op te geven. Hij vraagt zijn moeder hem niet langer financieel te ondersteunen en verruilt zijn luxueuze hotelsuite voor een kamer in een jeugdherberg.

Zoals Lauren Berlant betoogt in het eerste hoofdstuk van haar studie kan overvloedige rijkdom evengoed een relatie van *cruel optimism* in stand houden als de schijnbare vrijheid van bestaansonzekerheid. Haar analyse van 'Exchange value', een verhaal van Charles Johnson over twee arme broers die een schat aantreffen in de flat van een overleden buurvrouw, is tot op zekere hoogte ook van toepassing op James' relatie met zijn familiekapitaal. De onuitputtelijkheid van de schat genereert een fantasie van veiligheid en soevereiniteit: 'an inexhaustible hoard denotes being in fantasy, which is itself a hoarding station against a threatening real.' Deze fantasie verhindert je echter om je leven zelfstandig en duurzaam vorm te geven en vormt zo evenzeer een obstakel voor emancipatie als een hulpmiddel.

Met enige slechte wil zou je deze analyse als een commentaar op de sociale en financiële zekerheden van de welvaartsstaat kunnen lezen: volgens de neoliberale kritiek op de sociaaldemocratie zou te veel zekerheid leiden tot stagnatie. Deze interpretatie lijkt me moeilijk te rijmen met Berlants fundamentele afwijzing van de neoliberale precariteit. Bovendien functioneert de fantasie van de schat in 'Exchange value' in de context van de bestaansonzekerheid van armoedige personages: zij is immers een bescherming tegen deze onzekerheid. De wending in het leven van James Dillard lijkt me dan ook van een andere orde, aangezien zijn uitgangspositie economische welvaart is (gecombineerd met de psychische bestaansonzekerheid van een disfunctioneel gezin). Zijn crisis veronderstelt een context waarin de welvaart er voor een deel van de bevolking nog is, maar niet langer ideologisch ondersteund wordt door het sociale project dat haar voortbracht, en bovendien door het nieuwe dominante model (het neoliberale) gaandeweg afgebroken wordt.

De scène waarin James in de jeugdherberg aankomt, vat deze existentiële problematiek in twee intertekstuele verwijzingen. De eerste, een citaat van de hiphopformatie Great Minds, vertolkt de naïeve liberale notie van zelfvervulling: 'Volg je hart, trek je eigen plan. / Van andermans plannen zijn er toch al zat.' De tweede is een verwijzing naar Virginia Woolfs essay *A room of one's own*: 'Een kamer voor mezelf', vraagt James aan de balie. 'Eén persoon.'

Dit bijna-citaat is ironisch op een basaal narratief niveau, omdat James in de jeugdherberg in een vierpersoonskamer terecht komt, in zijn eentje weliswaar, en later in die kamer nachtelijk bezoek krijgt van Chuck. Deze narratieve ironie weerspiegelt de inhoudelijke wending die Wortel aan Woolfs maatschappijkritiek geeft. In het essay van Woolf is de 'eigen kamer' de ruimte waarin de vrouw zich kan emanciperen uit haar ondergeschikte sociale positie: in die kamer kan zij zich in alle rust aan haar intellectuele ontwikkeling wijden en zodoende een eigen sociale identiteit opbouwen. *IJstijd* suggereert een ander emancipatoir traject: James moet de luxe van zijn 'eigen (hotel) kamer' achter zich laten omdat deze kamer een rem zet op de ontwikkeling van een volwassen identiteit.

In eerste instantie past James' fantasieleven zich nog niet aan de nieuwe materiële situatie aan: hij blijft zichzelf definiëren als de vervulling van een meisjesdroom. Zoals zijn rijkdom hem in staat stelde om 'Marie haar droom [te geven]', zo verbeeldt hij zich als nieuwbakken schrijver 'de droom van ieder meisje' te zijn. Zijn redacteur Monica bekrachtigt deze fantasie door herhaaldelijk belang van de persoon achter het boek te benadrukken: ze wil vooral 'waargebeurde verhalen' en ziet de schrijver het liefst in de rol van 'mens achter de schrijver.' Ze raadt James aan 'zo dicht mogelijk bij de waarheid te blijven. Jezelf zijn. Over jezelf heb je altijd genoeg te vertellen.'

De dubbele binding die in dit advies besloten ligt, ontgaat James niet: hij moet tegelijk zichzelf zijn en een rol spelen voor de blik van de ander. Aangezien je nooit precies weet wat die ander van je verwacht, blijft je subjectvorming chronisch onvolkomen. Aan het einde van de roman blijkt James dan ook niet aan de verwachtingen te hebben voldaan: 'je bent toch niet degene die ik dacht dat je was.' Het voorstel tot subjectvorming vervalt, het proces van interpellatie houdt op. Hoewel er zich in James' leven enige ontwikkeling heeft afgetekend, lijkt een bevrijdende narratieve ontknoping vooralsnog niet mogelijk.

Tot slot

In tegenstelling tot wat De Vries beweert, verbeeldt *IJstijd* geen passieve acceptatie van de crisis. Sterker nog: alles in deze roman is gericht op een uitweg uit de impasse en wordt gestuurd door het verlangen naar een duurzaam toekomstperspectief. Dit verlangen is zo sterk dat het weleens de achilleshiel van de roman zou kunnen zijn: het leidt James tot een concluderend inzicht dat misschien meer hoop geeft dan zijn wereld kan rechtvaardigen.

Het slot van het boek verknoopt de twee hoofdmotieven, tijd en identiteit, in een merkwaardige tweeledige catharsis: op het moment dat James de fantasie van het schrijverschap loslaat, hervindt hij niet alleen zijn identiteit maar ook een temporele modus om in te leven. 'Ik weet ook dat de dingen zo gaan. Zo gingen. Er klopt niets van de volgorde. En ik weet nog iets: ik heb mezelf terug.' In de termen van Berlant: James lijkt aan het einde van de roman een manier gevonden te hebben 'to live with, catch up to, respond to, extend, interfere with, or mind the gap in the present moment.'

James vindt zichzelf terug in het tussenmoment, dat blijkbaar met enige vertraging toch tot een ontknoping leidt. Aangezien dit tussenmoment tot stand komt via de ontmoeting met de ander, suggereert deze conclusie een ethiek van gerichtheid op de ander, een relationele ethiek die de analyse van Olon en Van Dijk bevestigt. Jezelf terugvinden impliceert in *IJstijd* bovendien leren leven in en van het tussenmoment, en leren leven met een chronisch opgeschorte identiteit. 'Hier ben ik.' En dat is: 'James Dillard.' Zoals de doorgestreepte identiteit aangeeft, herneemt deze modus vivendi een poststructuralistisch recept: identiteit is identificatie met het eindeloze uitstel van identiteit; de temporaliteit van het heden is het eindeloze ontsnappen van het heden.

Tegelijk klinkt deze slotsom mij verdacht helder als neoliberale zelfhulp in de oren: ethiek is leren leven met precariteit. Leren leven in een onveilige wereld. In de figuur van James Dillard lijkt de roman afscheid te nemen van de *good life fantasy* van de welvaartsstaat, die haar legitimiteit lijkt te hebben verloren, en de neoliberale precaire identiteit als een overwinning te vieren. Dat deze precaire identiteit zich treffend in poststructuralistische termen laat verwoorden, onderstreept de ongemakkelijke relatie tussen poststructuralisme en neoliberalisme die marxisten als Fredric Jameson en David Harvey een kwarteeuw geleden al analyseerden. Zo schuilt het wreedste optimisme

van *IJstijd* misschien wel in de hoop die dit geëngageerde boek zijn lezer ondanks alles nog wil bieden.