



# Jonge wolven VIII: ‘Vertel me wat je verzonnen hebt’: fictie, realiteit en artistieke geloofwaardigheid bij Leon de Winter en A.H.J. Dautzenberg

Jeroen Dera & Marieke Winkler

Goede wolven,

Begin oktober 2012 bezocht ik [www.leon-dewinter.nl](http://www.leon-dewinter.nl). Twee zaken op de frontpage van die site trokken onmiddellijk mijn aandacht: een grote foto van de auteur en de praktisch gecentreerde tekst ‘VSV: Nu overal verkrijgbaar!’, met daaronder een aanprijzing van de uitgeverij: ‘Een spraakmakende pageturner en een verrukkelijk vakantieboek’. Dat wervende zinnetje verbaasde mij nogal: pageturners en vakantieboeken associeer ik niet zozeer met romans van de De Bezige Bij, maar eerder met (literaire) thrillers en detectives. Mijn verbazing groeide des te meer, toen ik in de korte biografie van De Winter las: ‘Zijn meest recente roman is door lezers en critici zeer gunstig onthaalde *God’s Gym* (2002).’ Afgezien van het feit dat deze informatie volstrekt achterhaald is, is het opmerkelijk dat De Bezige Bij hier juist inzet op De Winters prestige door te benadrukken dat de kritiek *God’s Gym* goedgezind was.

Ergens is het maar goed dat De Winters uitgeverij zijn laatste roman *VSV of Daden van onbaatzuchtigheid* profileert als leesvoer voor aan het zwembad, want van de kritiek moet dit boek het voorlopig niet hebben. Ik doe een greep uit de talrijke commentaren: ‘De roman is een opeenstapeling van kinderachtige onwaarschijnlijkheden’ (Max Pam in *HP/De Tijd*); getuigt van ‘gepruts op de vierkante millimeter’ (Jeroen Vullings in *Vrij Nederland*) en

slaagt niet in zijn (vermeende) maatschappijkritische inzet: ‘Veel minder dan een geëngageerde roman is het boek de voortzetting van de columnistiek met andere middelen’ (Arjen Fortuin in *NRC Handelsblad*). Uitgesproken positief is alleen Arjan Peters (*de Volkskrant*), die de roman daadwerkelijk als verrukkelijk vakantieboek gelezen lijkt te hebben: ‘Deze spektakelroman is evenwichtig en ingenieus, ludiek en vals. [...] Maar bovenal is het verhaal zo spannend dat je móet weten of het bij de zes doden van de Muziektheater-aanslag zal blijven.’

Die zes doden brengen ons bij de – excuses voor de beeldspraak – bomvolle plot van *VSV*. Na zijn gewelddadige dood komt Theo van Gogh niet zomaar de hemel binnen: eerst moet hij dienen als beschermengel van de joodse crimineel Max Kohn, die een nieuw hart heeft gekregen van Jimmy, een katholieke priester die (hoe toevallig!) een affaire had met Kohns ex Sonja Verstraete. Sonja heeft intussen een verhouding met Leon de Winter, die daarmee als personage optreedt in zijn boek en niet de enige persoon van vlees en bloed is die in gefictionaliseerde vorm het universum van *VSV* bevolkt. De Winter is namelijk bevriend met Bram Moszkowicz, die als advocaat van Geert Wilders te maken krijgt met de politieke gevolgen van de aanslagen van een groep radicale moslims, onder leiding van Sallie, de zoon van Max Kohns

voormalige handlanger, die (wederom: hoe toevallig!) in de gevangenis zit met Mohammed B, de moordenaar van Theo van Gogh. De plotcirkel blijkt daarmee rond, maar de omtrek is wel erg uitvoerig.

Wie VSV leest, kan het moeilijk oneens zijn met de kanttekeningen die de meeste recensenten bij de roman hebben geplaatst. Vooral de kwestie van de ongelooftwaardigheid, die met name door Max Pam uitvoerig is belicht, springt sterk in het oog. Neem de passage waarin Max Kohn, op dat moment een misdadig zwaargewicht, met schotwonden in het ziekenhuis belandt en Sonja ontmoet, die zijn hele psyche zonder enige nuance op haar kop zet: 'Nu hij haar had ontmoet, formuleerde hij opeens wensen, toekomstverwachtingen. Hij wilde een ander, beter, gezagstrouwer mens zijn. Hij wilde kinderen met haar.' (109) Minstens zo plastisch onderbouwd is Sallies beslissing om zijn leven in dienst te stellen van radicaal-islamitisch terrorisme: een motivering voor dat gedrag krijgt de lezer nauwelijks aangereikt. Wat de ontwikkeling van de intrige betreft geeft De Winter zo stevig gas, dat hij vergeet stil te staan bij de uitdieping van zijn personages.

Of vergeet de auteur dat laatste geenszins? Een mogelijkheid die de literatuurkritiek niet openhoudt, is dat De Winter VSV juist heeft *geconstrueerd* als

een onwaarschijnlijk columnistisch werk. Deze roman is zo overdadig, zo kitscherig en zo opgeblazen in zijn thematiek en engagement, dat het wellicht naïef is dit boek te lezen als een poging van De Winter de Nederlandse politiek-maatschappelijke werkelijkheid aan het begin van de eenentwintigste eeuw te representeren. Want geef toe: de geest van Theo van Gogh die een lichaam mist, maar intussen vrolijk de ene na de andere sigaret opsteekt – dat moet toch één grote grap van De Winter zijn? En wat te denken van die geforceerde knipogen naar het eigen oeuvre, zoals de rol van het gedoneerde hart (ook aanwezig in *God's Gym*) en de zeer expliciete vervaging van fictie en werkelijkheid die de roman een filmisch karakter geeft (*De hemel van Hollywood*)? Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat De Winter helemaal niet de pretentie heeft gehad een verhaal te vertellen dat hij exemplarisch acht voor het Nederland waarin zijn personages leven: de lezer die het boek mislukt vindt omdat het onwerkelijk zou zijn, gaat voorbij aan het feit dat De Winter die werkelijkheid zelf zo sterk uitvergroot, dat ze onvermijdelijk op losse schroeven komt te staan. Of draaf ik nu door en heeft De Winter gewoon een pageturner geschreven?

Jeroen

---

Beste wolven,

Niet eerder las ik een roman waarin zoveel personages opduiken die je ook tegen kunt komen wanneer je dagelijks de krant openslaat. Advocaat Bram Moszkowicz was bijvoorbeeld geregeld in het nieuws op het moment dat ik de laatste hoofdstukken van VSV las. Hij werd onder andere beschuldigd van belastingontduiking waarop de Raad van Discipline uitsprak dat hij zijn ambt niet meer mocht uitoefenen. Ik herinner mij de foto van Moszkowicz bij een van de artikelen. Gestoken

in een onberispelijk grijs pak en beminnelijk glimlachend kijkt hij in de lens. Een beschrijving van De Winter had als onderschrift kunnen dienen: 'Bram in een glanzend maatkostuum en een helwit overhemd met gouden manchetknopen.' (134) Ik vroeg mij onwillekeurig af in hoeverre deze Bram dezelfde is als de Bram in VSV. In die laatste hoofdstukken wordt overigens duidelijk waar de titel naar verwijst: VSV, de Vondel School Vereniging, is de naam van de school waar het zoontje van Sonja – en, aanvankelijk zonder dat hij het zelf weet, van Max Kohn – met zijn

klasgenoten en docenten wordt gegijzeld door Sallie en zijn voetbalvrienden.

De Winter bespaart zich veel werk door publieke figuren als personages in zijn boek op te voeren. Veel woorden hoeft hij niet te spenderen aan hun voorgeschiedenis of loopbanen: we kennen ze immers al. Het geeft De Winter ruimte om uit te weiden over de meer persoonlijke achtergronden die we nog niet van ze kennen, zoals de buitenechtelijke affaire van Job Cohen met een hoogleraar sociologie, of de jeugdliefde van Donner die voor zijn ogen op dramatische wijze om het leven komt.

Deze vorm biedt De Winter enerzijds de mogelijkheid om 'lege' plekken in de levens van de personages in te vullen, anderzijds biedt die hem de mogelijkheid om te spelen met informatie die wel bekend is. Dit aspect van de roman maakt *VSV* wat mij betreft interessant. Dat Theo van Gogh blijft drinken en roken, ook al is hij in een lichaamsloze beschermengel veranderd, is grappig omdat het interacteert met de historische relschopper Van Gogh. De Winter plaatst in *VSV* zijn eigen 'verlitteraide' Van Gogh tegenover de 'echte' Van Gogh op zo'n bizarre en groteske wijze dat ik erin meega. Sterker nog, ik vind Van Gogh in deze roman een van de meest geloofwaardige, of eigenlijk moet ik zeggen artistiek geloofwaardige personages. Bij Moszkowicz blijft die geloofwaardigheid, zoals eigenlijk ook bij Cohen en Donner, achterwege omdat de *uitdieping* van het spel tussen realiteit en fictie vrij summier is. De extra informatie ontstijgt amper de status van onderschrift en de personages blijven kale aankleedpoppen. De Winter geeft ze letterlijk kleren: de beschrijving van personages gebeurt bijna altijd op het niveau van hun uiterlijk, hun accessoires, auto's en horloges. Jimmy is 'altijd netjes postmodern in het zwart gekleed' (17), Kohn 'wist naar welke buurt hij ging, maar had zich toch formeel gekleed, in een donkerblauw kostuum en een wit overhemd met donkerrode stropdas' (27), Sallie en zijn voetbalvrienden dragen 'groene shirts en witte broeken' en 'stonden allemaal op

noppen van Adidas'. (80) Kichie, Kohns rechterhand, 'droeg een van zijn betere kostuums, Armani, dat hem nu te ruim zat. De leren veterschoenen, Church, hadden hun soepelheid verloren'. (307)

In de gelikte pakkenparade valt de enige vrouw in het gezelschap extra op. Sonja Verstraete is een van de weinige fictieve hoofdpersonages. Toevallig is zij ook het personage dat alle plotlijnen met elkaar verbindt, omdat zij een relatie heeft (gehad) met de andere hoofdpersonages: Max Kohn, Jimmy Davis en Leon de Winter. Sonja reist de hele wereld rond, is impulsief, 'een beetje gek', maar dat vinden alle mannen uit het boek wel aantrekkelijk. Zij wordt nooit ouder of lelijker. Zij is de ideale stoeipoes. Ze verschijnt voor het eerst ten tonele in dokterstenuue en met 'hese stem' (107), komt bij een eerste date met Max in 'zwarte minirok, een zwart jasje, zwarte panties en zwarte pumps' (120) en laat zich binnen vijf minuten meemenen naar een hotelkamer, ook al heeft ze trouwplannen met iemand anders. Sonja vecht naakt met politiemannen die haar en Max midden in de nacht uit bed lichten. Als ze, een stuk later in de roman, haar excuses maakt aan De Winter voor haar onmogelijke gedrag voegt ze daaraan toe: 'En je bent jong en groots in bed.' (286) Sonja is geen vrouw, zij is een mannenfantasie die ingezet wordt als glijmiddel om het verhaal lekker te laten lopen.

*VSV* kan ik niet lezen als een geëngageerde roman. Ik voel dan ook veel voor Jeroens suggestie dat het hier gaat om een onwaarschijnlijke constructie. Het poppenspel is op veel plekken uiterst vermakelijk en fascineert op die punten waar de onwaarschijnlijkheid geloofwaardig wordt, zoals bij Van Gogh. Het irriteert waar onwaarschijnlijkheid volkomen ongeloofwaardig is, zoals bij Sonja. De vraag die na lezing van *VSV* bij mij blijft knagen, is hoe we de rol van het personage De Winter moeten interpreteren? De Winter wordt met de nodige ironische distantie beschreven: tegenover de glanzende pakken steekt De Winter sjofel

en vadsig af, vooral dat laatste wordt vaak benadrukt. Daarbij is hij opportunistisch, soms ronduit vals en slecht in het nakomen van afspraken. Toch krijgt hij zonder veel moeite een relatie met Sonja, blijkt hij bevriend met de hoofdrolspelers en is hij, niet te vergeten, de chroniqueur van het hele verhaal, dat hem ingefluisterd wordt door de beschermengel Van Gogh. Is deze onwaarschijnlijke constructie, om terug te komen bij Jeroens opmerking, dan toch een soort van bekentenisliteratuur zoals vaak het geval met autofictie, waarin De

Winter zijn dispuut met de 'echte' Van Gogh nog even wil rechtzetten en wil benadrukken dat hij echt zijn Joodse afkomst niet 'uitvent' (127)? Maar daarvoor hoeft hij toch niet vooraanstaande publieke figuren als getuigen te nemen, noch te kiezen voor een terroristische aanslag als decor, daarvoor had hij misschien beter dichterbij huis kunnen blijven zoals het geval in veel andere autofictionele romans?

Marieke

---

Goede wolven,

'Het was voor Sonja geen liefde op het eerste gezicht. Hij was veertien jaar ouder, twintig kilo te zwaar, maar hij was een bevlogen verteller en leek geen twijfel te kennen over wie hij was en wat hij op aarde te zoeken had.' (48) Leon de Winter – 'de rouwende, verlaten schrijver op zoek naar vers zelfrespect' op wie deze woorden betrekking hebben – fungeert in *VSV* inderdaad hoofdzakelijk als een sjofele en vadsige chroniqueur. Mariekes signalering dat hij daarin nogal verschilt van zijn politieke vrienden, lijkt mij correct, maar ik weet niet of het personage De Winter daarmee een werkelijk bijzondere positie in de roman krijgt. Voor mij is het literaire alter ego van de auteur net zozeer een uitvergrotting van de publieke figuur De Winter als Mozskowicz dat is van de advocaat: de iets te vlezige schrijver die zich mengt in politieke debatten over al dan niet Palestijnse kwesties, strookt goed met het imago dat De Winter er bij het grote publiek op nahoudt, terwijl zijn status als bedrieger en 'charlatan' (97) het stereotiepe beeld van de auteur als literaire misleider markeert.

Marieke laat mooi zien hoe de geslaagtheid van de hyperbolische personages in *VSV* afhangt van de diepgang die zij paradoxaal genoeg soms krijgen, ondanks hun fundamentele oppervlakkigheid. Hoewel ik in grote lijnen meega met haar

opmerkingen over de artistieke geloofwaardigheid van Theo van Gogh, vind ik niet dat *VSV* werkelijk interessant wordt op de momenten dat fictie en werkelijkheid op speelse wijze door elkaar gaan lopen. Interessant vind ik zo'n spel pas, wanneer ik via de fictie een nieuwe blik op de werkelijkheid krijg, maar in *VSV* slaagt De Winter er niet in mijn wereldbeeld te herijken – daarvoor buit hij te veel clichés uit over publieke figuren, mannelijkheid versus vrouwelijkheid en fundamentalisme, zonder er werkelijk nieuwe inzichten tegenover te stellen. Ik heb me tijdens het lezen vaak hardop afgevraagd wat voor zin dat nu heeft, zeker omdat De Winter in mijn ogen zijn eigen roman diskwalificeert door de weinig diepgaande optocht van maatschappelijke figuren en hun connotaties: een lezer die dit boek over twintig jaar ter hand neemt, zal een editor nodig hebben om alle verwijzingen te begrijpen. Waar Marieke nog kan schrijven dat we de actuele personages uit de krant kennen – ik betwijfel overigens of dat ook voor Vlaamse lezers geldt – is *VSV* gedoemd al spoedig gedateerd te raken.

Hoewel de roman me dus zeker geen bevredigende leeservaring oplevert, vind ik wel dat er interessante aanknopingspunten in zitten voor overdenkingen over eenentwintigste-eeuws auteurschap. Het is, denk ik, niet voor niets dat Marieke rondloopt met de vraag hoe we het personage

De Winter moeten interpreteren en opmerkt dat hier geen autofictie wordt bedreven in de traditionele zin van het woord. Of we haar nu overtuigend uitgewerkt vinden of niet, De Winter kiest hier voor een literaire structuur om zijn schrijversimago vorm te geven en de lezer wordt daardoor gedwongen op de relatie tekst-auteur te reflecteren. Inmiddels kennen we het trucje natuurlijk wel, van Multatuli die in *Max Havelaar* de pen opneemt tot Rachel Stottermaus, wier naam in *Rachels rokje* een anagram van Charlotte Mutsaers is. Zulke literaire ingrepen zetten de verhouding tussen fictie en werkelijkheid onder druk en ik geloof dat we met het postmodernisme – althans in de vorm zoals die gecanoniseerd is geraakt door bijvoorbeeld *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) van Bart Vervaeck – gewend zijn geraakt aan een leeshouding waarbij het optreden van de auteur in de tekst de essentiële gemaaktheid van die tekst markeert. In *VSV* wordt ook wel met dat idee geflirt, bijvoorbeeld als Max Kohn opmerkt: ‘Elke machthebber, elke autoriteit moet gewantwoord worden.’ (63) Als we deze woorden op de roman toepassen, dan ligt het voor de hand de autoriteit van de daarin optredende auteur als chroniqueur te wantrouwen en vast te stellen dat *VSV* zijn eigen fictiviteit onderstreept. Maar doordat zowel de auteur als de

(contemporaine) lezer uitgesproken verzonnen elementen (zoals zijn scheiding van Jessica Durlacher die in de roman voorkomt) voortdurend laat interacteren met overbekende feiten, en het geheel bovendien in een behoorlijk traditionele vorm gegoten is, neemt de fictie veel minder de overhand dan bijvoorbeeld in *Rachels rokje* het geval is.

Misschien komt dat wel, doordat auteurs als De Winter in onze gemeditatiseerde samenleving steeds meer een publieke figuur worden, die expliciet of impliciet binnensluipt in het proza dat zij schrijven. Het spel tussen fictie en werkelijkheid dat daardoor uitgevochten moet worden, beperkt zich niet alleen tot het domein van de literaire tekst, maar vindt ook daarbuiten plaats. Ik denk bijvoorbeeld aan de literaire relschopper A.H.J. Dautzenberg, die het onderwerp van zijn roman *Samaritaan* (2010) – een nierdonatie bij leven – breedvoerig uitmat in allerlei media en daarbij verschillende interviews verzon. In deze digitale periode lijken de mogelijkheden van schrijvers om in te grijpen in hun beeldvorming onbegrensd. Is het aan ons als lezers van bijvoorbeeld Dautzenberg om ons daartoe te verhouden en zo ja, hoe doen we dat dan?

Jeroen

---

Beste wolven,

Met het verleggen van de aandacht van artistieke geloofwaardigheid naar auteursrepresentatie verschijnt een interessante (postmoderne) paradox: het optreden van de auteur in de tekst markeert ‘de essentiële gemaaktheid van de tekst’, zo stelt Jeroen vast. Waar De Winter in *VSV* een voorbeeld geeft van auteursvorming *binnen* een fictionele tekst is Dautzenberg een mooi voorbeeld van een schrijver die het idee van ‘gemaaktheid’ doorvoert *buiten* de tekst. ‘Non-fictie bestaat naar mijn mening

niet. Alles is fictie, inclusief de wetenschap’, zegt hij in een interview met *HP/De Tijd* (18/03/2011). *Samaritaan* is feitelijk het verslag van een auteursvorming in de sociale werkelijkheid met literaire middelen. Het boek bestaat bij de gratie van het verhaal dat Dautzenberg in de media vertelde over zijn niertransplantatie, een verhaal dat achteraf verzonnen bleek te zijn. Het werd hem niet in dank afgenomen. In Dautzenbergs jongste roman *Extra tijd* wordt het spel tussen feit en fictie op ietwat andere manier gespeeld dan we van hem gewend zijn. Opvallend genoeg

onderzoekt Dautzenberg de werkelijkheid nu eens alleen in de roman en niet daarbuiten, zo stelt ook Marc Cloostermans in een lovende recensie: ‘Er zijn dus geen interviews en talkshows over nierdonatie meer nodig: alles gebeurt tussen de kaften van het boek.’ (*De Standaard*, 24/08/2012) *Extra tijd* lijkt meer de autofictie zoals die doorgaans opgevat wordt: fictie met sterk autobiografische trekken en een hoog bekentenisgehalte.



*Extra tijd* vertelt het verhaal van de veertiger Marcel Meulenberg. Zijn zeventigjarige vader, Gustaaf, heeft nog maar enkele weken te leven. Marcel, door wiens ogen we het verhaal volgen, is schrijver maar hij ‘rommelt maar wat aan wat werken betreft. En ook met de liefde wil het niet echt vlotten. Soms heeft hij een neukvriendin of een geliefde.’ (18) Hij is de enige van het gezin die is gaan studeren en al snel blijkt dat hij zich altijd een buitenstaander heeft gevoeld: ‘Een studentje. In een arbeidersmilieu is dat geen compliment.’ (19) De roman begint op het moment dat Marcel terugkeert naar zijn ouderlijke huis in Limburg om zoveel mogelijk tijd met zijn doodzieke vader door te brengen, die trouw verzorgd wordt door zijn moeder. Ze kijken samen televisie: cowboyfilms (met Duitse ondertiteling want de vader komt uit een Duits nest) en voetbal.

Het voetbalspel, de club JC Roda uit Kerkrade in het bijzonder, blijkt een van de weinige sleutels tot het hart van de vader. ‘Voetbal nivelleerde’ (19), stelt

Marcel vast. Helaas is hij er niet zo goed in en ‘om zich een man te voelen begon hij vroeg bier te drinken’. (23) Die mannelijkheid is belangrijk voor Marcel en zijn antipode, zijn tweelingbroer Werner, want vader Gustaaf gaat steevast zijn gevoelens uit de weg en houdt zijn beide zoons voor dat mannen indianen zijn en ‘indianen huilen niet’ (of in dialect: *Indianer kreische nit*). Deze frase is tevens de titel van het eerste hoofdstuk en blijkt al snel een leidmotief in het verhaal: het neemt de vorm aan van een mantra om de pijnlijke realiteit te bezweren.

Het gevecht met de gevoelens is het hoofdthema van *Extra tijd*, dat op allerlei verschillende manieren wordt uitgewerkt. Op het moment dat de emoties te heftig worden zoomt de verteller uit en wordt het verhaal verteld in de vorm van een filmscenario. Marcel beheerst zijn emoties en houdt die op afstand door het schrijven van gedichten, die zijn gebundeld in een klein, apart ingestoken dichtbundeltje *Windkracht nacht*. (Tijdens het lezen viel dit steeds uit de roman.) Doorheen de roman waart een schimmige zwarte cowboy die jaagt op de indiaan Marcel. Hij observeert Marcel en herinnert hem er iedere keer aan dat hij een lafaard is. Mochten we de betekenis van de scenariovorm nog niet begrijpen, dan legt de cowboy het nog even uit: ‘Jij, met je literaire trucjes. Op dit moment maak je het wel erg bont, vind je niet? (...) Laat jij je gezicht maar eens zien. Toon eens wie je écht bent.’ (153)

Het lijkt hier alsof het benadrukken van de fictieve vorm de schrijver Marcel de mogelijkheid biedt om dichter bij zichzelf te komen. Het gebruik van deze kunstgreep lijkt voor een aantal critici een vrijbrief om auteur en personage te vereenzelvigen, alsof de ‘gemaaktheid van de roman’ de auteur juist zichtbaar maakt in plaats van andersom. In een lovende recensie stelt Ewoud Kieft dat Dautzenberg in *Extra tijd* inderdaad ‘zijn ware gezicht laat zien’ en na lezing van de laatste bladzijden hoeven er ‘geen twijfels meer over Dautzenbergs

authenticiteit' te bestaan. (NRC, 10/08/2012) Is dat waar? Ik vraag mij af of we hier dichter bij de auteur zijn en betwijfel al helemaal of ik dat een kwaliteit van het boek vind. Hoe kan de lezer 'authenticiteit' eigenlijk herkennen? Bepaalt de hang naar 'authenticiteit' die autofictie poogt te bie-

den onze leeshouding meer dan we willen toegeven? Wat zegt het over ons, de lezers, als wij vinden dat de figuur van de schrijver authentiek is in de fictieve ruimte dan in de publieke ruimte?

Marieke

---

Goede wolven,

In hoofdstuk 26 van *Samaritaan* verschijnt de schrijver van de roman op het toneel, met als doel de hoofdpersoon de nodige inspraak in het verhaal te geven. Hij heeft het gevoel dat deze ik-figuur niet helemaal tevreden is met het verloop van zijn 'actie', namelijk het vrijwillig doneren van zijn nier. 'Je moppert wat af sinds je uit narcose bent' (196), aldus de schrijver van dit 'autobiografisch relaas'. En dat komt de roman volgens hem niet ten goede: 'Stop dus met zeuren en mopperen. Stap uit dat zelfmedelijden. Het levert bovendien geen interessant verhaal op.' (197)

Dautzenberg speelt het spel met de authenticiteit hier op het scherpst van de snede. Hij werkt met twee expliciete afsplitsingen van zichzelf: de (quasi)autobiografische ik-figuur enerzijds en de als personage optredende literaire schrijver anderzijds. Doordat die twee met elkaar in dialoog treden, is het hier en daar alsof Dautzenberg tegen zijn spiegelbeeld staat te praten – een komische situatie, als je het mij vraagt. De kwestie van de representatie wordt er echter niet helderder op, zeker niet als het auteurspersonage opmerkt: 'Ik ben de schrijver van een autobiografisch relaas. En omdat ik dat genre hoog acht, wil ik me wel aan de feiten houden. Ik ben een slaaf van de realiteit, ik volg de werkelijkheid op de voet.' (197–198) We worden hier voorgelogen waar we bij staan: op het moment dat de schrijver zich letterlijk in de roman mengt, heeft de getransplanteerde nier al herhaaldelijk als verteller opgetreden en kan de lezer dus niets anders dan concluderen dat Dautzenberg

helemaal geen slaaf van de realiteit is – en dan hebben we het nog niet eens over de mediahoax van de orgaandonatie gehad.

Bestaat *Samaritaan* bij de gratie van het verhaal dat Dautzenberg in de media vertelde over zijn vermeende niertransplantatie, zoals Marieke vaststelde? Misschien is het wel andersom: Dautzenberg speelt het spel rond authenticiteit in eerste instantie in de roman en gebruikt de publieke sfeer vervolgens om zijn speelveld te verruimen. Als we het literatuursociologische werk van Jérôme Meizoz mogen geloven, is dat een bijzonder tactische operatie: een van de beste strategieën die auteurs ter beschikking staan om invloed uit te oefenen op hun imago, is het 'leven' van hun fictie: wanneer een iterator in het publieke veld optreedt op een manier die aansluit bij zijn literaire productie, is er een reële kans dat hij daarmee bijdraagt aan de mythologie rond zijn auteurschap.

De persreacties op *Extra tijd* suggereren dat Dautzenberg de beeldvorming rond zijn schrijverschap inderdaad op een succesvolle wijze gestuurd heeft. In praktisch alle recensies wordt het authenticiteitsvraagstuk wel aangehaald en vormt het een vertrekpunt om iets te zeggen over Dautzenbergs ontwikkeling als schrijver. Marieke stelt heel terecht dat een criticus als Ewoud Kieft daarbij over het hoofd ziet dat we de schrijver ook in *Extra tijd* niet echt in de ogen kunnen kijken: hoewel het in dit geval werkelijk om een autobiografisch relaas rond het verlies van een vader gaat, expliciteert Dautzenberg ook hier de fictionaliteit van het verhaal door het te enten op het genre van de cowboyfilm. Qua literaire techniek

toont de auteur zich in die zin – net als in *Samaritaan* – schatplichtig aan de verworvenheden van het postmodernisme.

Daarmee belanden we bij de artistieke geloofwaardigheid van Dautzenberg, want in hoeverre is de auteur in staat deze postmoderne erfenis naar zijn eigen hand te zetten? In *Extra tijd* voert de verteller Jacques Derrida op als de favoriete filosoof van Marcel, die als hoofdpersoon zoveel gelijkenissen met Dautzenberg vertoont dat je van een literair alter ego zou kunnen spreken. De protagonist voelt verwantschap met Derrida, omdat ook deze zijn jeugd heeft vergooid met voetbal, maar vooral vanwege diens 'behoefte om te verstoren, systemen te ontregelen, nieuwe betekenissen te ontdekken – en dat het liefst door de taal te laten trillen. Van lego naar logos'. (28) Dautzenberg toont zich hier schatplichtig aan Derrida in zijn meest gecanoniseerde poststructuralistische vorm, maar ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat de invloed in *Extra tijd* niet veel verder gaat dan namedropping. Van trillende taal die nieuwe betekenissen

genereert is immers nergens echt sprake: Dautzenberg omschrijft een brandend gevoel in de buik 'alsof er een gigantische soldeerbout door zijn ingewanden pookt' (40), terwijl de naderende dood van de vader nogal clichématig wordt verbeeld door een lieveheersbeestje dat verstrikt is geraakt in het web van een kruisspin. (136)

Als ik *Extra tijd* lees, heb ik niet het gevoel dat er systemen ontregeld worden. Wel heb ik, meer dan bij *De Winter*, het idee dat er een persoonlijkheid aan het woord is tegenover wie ik stelling moet nemen. Dat maakt dat ik me hoogst betrokken voel bij het proza van Dautzenberg, zelfs als deze in nogal platvloerse zinnen koketteert met het filmische oeuvre van Tarkovski of als snerende intellectueel afgeeft op toeristen die miniatuurtjes van de Venus van Milo kopen als ze een keer in het Louvre komen. Maar hebben we hier werkelijk te maken met een auteur die artistiek gezien iets opzienbarends doet?

Jeroen

---

Beste wolven,

Noch bij *De Winter*, noch bij Dautzenberg vinden we 'trillende taal die nieuwe betekenissen genereert'. *VSV* heeft, zoals Jeroen in zijn eerste brief liet zien, allerm minst die ambitie en wordt recht voor z'n raap gepresenteerd als vakantieboek en pageturner. De roman van Dautzenberg is wat dat betreft pretentiever. Het zou flauw zijn om de stijl van Dautzenberg in *Extra tijd* te beoordelen met in het achterhoofd de bewondering van de auteur-hoofdpersoon voor de ontregelende taalfilosofie van Derrida, ware het niet dat we in het boek wel degelijk een proeve krijgen voorgeschoteld van Marcel Meulenbergs schrijven. Het dichtbundeltje *Windkracht nacht* bevat de gedichten die hij schrijft terwijl hij bij zijn ouders is en zijn zieke vader bijstaat. Nadat in de eerste drie gedichten de 'eewig-

heid' voorbij is gekomen, samen met 'het onzichtbare duister' en 'de vurende zon aan de verre horizon' en het 'ik' alvast begonnen is met het timmeren van 'een kist / van goud, van aangespoelde herinneringen' geloof ik het wel met *Windkracht nacht*. Hier worden inderdaad geen systemen ontregeld door middel van de taal.

Toch heb ik het gevoel dat het boek bij uitstek gaat over het ontregelen van een systeem, namelijk het emotionele systeem van het ik. Als op dit punt auteur en hoofdpersoon toch door elkaar mogen gaan lopen, dan gaat het om een ik-persoon die als hardste roept 'alles is fictie!' maar die dit adagium niet meer vol kan houden nu hij geconfronteerd wordt met de dood van zijn vader én diens bewonderenswaardige kalmte over zijn dood. Om zijn wereldbeeld in stand te houden probeert Marcel met alle mogelijke



kunstmiddelen de werkelijkheid aan banden te leggen, maar de taal blijkt een nietig medium tegenover de kracht van de dood. Marcel kan er alleen over schrijven in clichés.

Als alles fictie is, dan zou alles ook als fictie behandeld kunnen worden, dan zou alles maakbaar moeten zijn, maar dat is het niet. De dood is de onwrikbare realiteit. Dat vind ik een schrijnend, maar ook mooi en interessant uitgangspunt van *Extra tijd*, net als het conceptuele gegeven dat door middel van de literaire vorm – de gedichten, het filmscenario – gepoogd wordt de gevoelens rond die ingrijpende gebeurtenis in toom te houden. Het is jammer dat ik als lezer word afgestoten door de manier waarop dit op papier gezet wordt: de stijl is kort en bondig, bijna haastig, en bovendien doorspekt met nogal boude stellingen. Ik heb helemaal geen behoefte mij tegenover de persoonlijkheid van Dautzenberg te verhouden, hij weet zelf al te goed hoe de wereld in elkaar steekt: ‘Schuldgevoel en wroeging kunnen een mens immers op den duur breken’, luidt het wanneer Marcel van zijn tante een duister familiegeheim hoort. (169) ‘Jaloezie en onzekerheid kunnen ver gaan’, is een verklaring van de breuk van het gezin met de familie van zijn moeder. (191) Ook meer alledaagse taferelen kunnen op een oordeel rekenen. Een eenvoudige rit in de trein leidt tot de verzuchting: ‘Mensen kunnen elkaar gewoonweg niet verdragen, al doen enkele zelf verklaarde “mensenmensen” (brr) hardnekkig maar tevergeefs hun best om het tegendeel te bewijzen ...’ (45) Of: ‘Slechte seks is volgens Marcel de standaard bij de meeste echtparen. Dat nemen ze op de koop toe, in ruil voor ‘zekerheid.’ (98) En: ‘Bij grote boekhandels staan niet de grootste lichten af te rekenen, laat staan dat ze ooit een boek lezen.’ (211)

Wat VSV en *Extra tijd* gemeen hebben is de ironische behandeling van het schrijverspersonage: zowel De Winter als Dautzenberg gebruikt ieder op zijn eigen manier het boek expliciet om zijn

schrijversimago te schaven. Dit maakt de kwestie rond ‘artistieke geloofwaardigheid’ dubbelzinnig: waar ik het bij VSV over de artistieke geloofwaardigheid van de romanpersonages had, stapt Jeroen bij *Extra tijd* bijna onopgemerkt over op de artistieke geloofwaardigheid van Dautzenberg. De notie ‘artistieke geloofwaardigheid’ blijkt aldus een nogal dubieus criterium en hangt samen met de al even verdachte term ‘authenticiteit’. De vraag blijft met deze romans waarom dit eigenlijk van belang is. Waarom zoek ik hier als lezer authenticiteit, en wil ik niet voor de gek gehouden worden? Dat is toch eigenlijk wat een roman doet en waar je als lezer akkoord mee gaat als je het boek openslaat: je stemt in om de inauthenticiteit wereld van de roman te geloven. *Extra tijd* benadrukt het gemaakte karakter van de roman met name in de mix van literaire vormen, in VSV komt het naar voren in de absurd uitvergroete beschrijving van de werkelijkheid. In de hemel van Theo van Gogh is ‘alles wat ooit geschreven was’ beschikbaar, ‘Alle boeken. Alle woorden.’ Van Gogh concludeert in dit Walhalla: ‘Daar zijn romans voor, voor de illusie dat je je bestemming kunt vinden.’ (93) De ‘bestemming’ daargelaten, geeft beschermengel Van Gogh hier mooi aan waar het in deze fictie om draait: de roman als illusie.

Marieke

#### Bibliografie

A.H.J. Dautzenberg, *Samaritaan*. Contact, Amsterdam, 2010.

A.H.J. Dautzenberg, *Extra tijd*. Contact, Amsterdam, 2012.

Leon de Winter, *VSV of Daden van onbaatzuchtigheid*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2012.