



Wat je een man maakt.

Essays en proza van Joost de Vries

Sven Vitse

'Ik denk niet dat de aantrekkingskracht van regels over wat je een man maakt me ooit zal loslaten.' Deze zin uit het titelhoofdstuk van Joost de Vries' essaybundel *Vechtmemoires* (2014) vat de inzet van het werk van deze auteur kernachtig samen. Onzekerheid over de eigen identiteit als man en als zoon loopt als een rode draad door de essays en het proza van De Vries en manifesteert zich in motieven als oorlog, macht, status en terreur. De problematiek in dit werk is echter complexer dan dit psychologische motief suggereert. Een veelzeggende repliek van het personage Brik op de openingspagina van De Vries' tweede roman *De republiek* (2013) voegt aan dit motief immers een historische dimensie toe: 'Zeg het eerlijk, Friso, ben jij mijn Dauphin of mijn Robespierre?'

Troonopvolger of beul? Maar ook: de aristocratische orde van het *ancien régime* of de totalitaire revolutie van de moderne tijd? De fixatie op geschiedenis in het werk van De Vries vloeit voort uit de postmoderne *metahistory*, die de geschiedschrijving als narratieve constructie benadert, maar heeft niettemin een eigen en eigentijds karakter. De verteller van *De republiek* parafraseert instemmend de postmoderne gedachte dat over de geschiedenis 'een romaneske sluier' hangt, 'met een narratieve structuur'. Toch lijkt het vraagstuk van de geschiedenis bij De Vries minder van epistemologische of ontologische dan van affectieve aard: de vraag is niet zozeer 'hoe kan ik het verleden kennen?', of 'bestaat er een werkelijkheid buiten de taal?', zoals in het postmodernisme, als wel 'hoe kan ik de historische werkelijkheid voelen?' De zoektocht naar deze affectieve dimensie leidt opnieuw naar oorlog en terreur.

In deze bijdrage tracht ik deze complexe problematiek te analyseren aan de hand van de twee werken die ik hierboven reeds aanhaalde: de roman *De republiek* en de essaybundel *Vechtmemoires*. Daarbij hoop ik het specifieke van dit werk te kunnen interpreteren als symptomatisch voor de context waarin het verschijnt.

De wereld Groot-Brittannië maken
Zoals de titel van het boek aangeeft, gaan zowat alle essays in *Vechtmemoires* expliciet of impliciet over macht, oorlog en hiërarchie. De verteller van 'Tiger in Georgia' wijst ten overvloede op zijn 'historiofiele aanstellerigheid', zijn onweerstaanbare neiging om landschappen te ervaren als het toneel van historische gebeurtenissen. Aangezien deze gebeurtenissen steevast veldslagen zijn, bedoelt de verteller met de uitdrukking 'gedrenkt [...] in geschiedenis' dan ook in de eerste plaats gedrenkt in bloed. Zo stelt hij zich in Augusta, Georgia 'de soldaten van William Tecumseh Sherman' voor, die in deze streek 'alles vernietigden wat ze tegenkwamen'. De historische context van het conflict lijkt de essayist minder te boeien dan de spannende suggestie dat er gevochten werd. In een wereld van ironische handelingen zonder reële consequenties, zo lijkt de teneur in het werk van De Vries, is er behalve bloedvergieten nog maar weinig dat daadwerkelijk iets betekent.

De gevoeligheid voor macht en status blijkt op meer impliciete wijze uit het gezelschap en de locatie waarin de verteller zich (in de meer narratieve essays) ophoudt. In 'Vechtmemoires' mailt de verteller met zijn machtige broer Hugo, die 'namens het Koninkrijk der Nederlanden miljoenen

uit[geeft] en een dermate hoge ‘diplomatieke rang’ heeft dat ‘de koningin naar hém [moet] salueren’. Jeugd vriend Wouter, met wie de verteller in ‘Tiger in Georgia’ een exclusief golfterrein in het zuiden van de Verenigde Staten bezoekt, werkt ‘op de Zuidas, een baan die hij altijd uitlegt als “Je moet me zien als een makelaar voor bedrijven”’. Het pokergenie dat de verteller in ‘Een soort van seks’ naar Las Vegas vergezelt, ‘kocht [een horloge] van een modaal jaarsalaris, dat hij contant afrekende’. De financiële macht van deze jongeman kan de verteller counteren met zijn eigen macht: zijn positie als journalist die hem toelaat ‘een profiel over hem [te schrijven] in een zomernummer van *De Groene Amsterdammer*’.

Het symbolische kapitaal van de journalist bestaat voor een groot deel uit contacten met invloedrijke mensen en De Vries gebruikt deze contacten graag als grondstof voor zijn essays. Het essay ‘Pretty gay’ gaat minder over Christopher Hitchens dan over het jolige gesprek dat de verteller met zijn idool had ‘op JFK International’. Het moet gezegd dat De Vries het spel met verve speelt: hij laat Hitchens ‘wel drie keer’ een compliment maken over de tas van de verteller, ‘een elegant geval van Paul Smith met een Mini Cooper’. Wanneer Hitchens vervolgens ingezet wordt om het literaire oeuvre van de journalist te zegenen, begint het spel een beetje gênant te worden. In de jonge man die hem ooit interviewde, ziet Hitchens meteen de schrijver die hij zal worden. ‘In New York schreef ik inderdaad een essentieel deel van wat mijn eerste roman zou worden, *Clousewitz*, zoals Hitchens al voorspelde.’ Deze zin is tenenkrommend: de komst van *Clousewitz* was ‘voorspeld’ door niemand minder dan de onlangs overleden succesauteur Christopher Hitchens. Dauphin of Robespierre, *indeed*.

De Vries redt zijn essay door de pijnlijke openhartigheid waarmee hij het overlijden van Hitchens verbindt met dat van de vader van de verteller. (Ik hou een slag om de arm door de essays als gefictionaliseerde verhalen te lezen, hoewel ik me niet kan voorstellen dat een essayist het overlijden van zijn vader zou verzinnen.) Beiden stierven aan dezelfde

ziekte: ‘in mijn hoofd werd Hitch gecopy-pastet naar het kankerdocument [over de vader, S.V.] waar alles wat er ook maar zijdelings aan raakte naar werd verplaatst en heilig werd verklaard’. De passage over het overlijden van de vader is bovenal interessant omdat ze nagenoeg letterlijk in *De republiek* voorkomt, waar de beschouwing toegeschreven wordt aan een studievriend van de verteller Friso en in verband gebracht met het overlijden van Brik, Friso’s intellectuele ‘vader’. Door deze passage in beide teksten op te nemen lijkt de auteur zijn lezers uit te nodigen om dit motief – het verlangen naar de goedkeuring van een afwezige vader – als een rode draad in zijn werk aan te wijzen.

Een interview met een andere prominente succesauteur, Hilary Mantel – of beter: een anekdote over dat gesprek – opent een afdeling met essays over genderverhoudingen. De inleiding – veruit het boeiendste deel van het essay – verbindt gender met macht, meer bepaald met ‘oude’ macht, de macht die De Vries het meeste fascineert, de macht die volgens de principes van het *ancien régime* overgeleverd wordt van vader op zoon. De titel van het essay verklaart het al: ‘Koninklijke baarmoeders’. De verteller ziet Hilary Mantel voor zich en denkt onwillekeurig aan haar medische problemen, een ‘ziekte in de baarmoederholte’ die haar onvruchtbaar maakte. ‘Je kijkt en je ziet alleen een lichaam.’ De misogynie hatelijkheid van deze opmerking wordt enkel afgezwakt door de analogie met een scène uit een essay van Mantel, waarin ze haar ontmoeting met koningin Elizabeth beschrijft. De verteller citeert: ‘Ik wilde zeggen: het is niets persoonlijks, ik kijk niet naar u, ik kijk naar de monarchie.’

Deze passage is vervelend omdat De Vries zich de scène uit Mantels essay toe-eigent: hij zit tegenover Mantel zoals die laatste tegenover de Queen stond. Op die manier eigent hij zich ook de wrange ironie toe van Mantels retoriek (‘a royal lady is a royal vagina’) en onderwerpt hij de auteur aan het mechanisme dat ze in haar essay hekelt: de sociale macht die een persoon reduceert tot ‘a thing which only had meaning when it was exposed’ (een passage die De Vries wijselijk niet citeert).

Niettemin is de passage interessant in het licht van het essay 'Realpolitik', waarin de verteller als een slappe nageboorte van Bordewijk koketteert met zijn hang naar aristocratische machtsverhoudingen. Hij dweept zelfbewust met een wereld waarin macht en kapitaal geconcentreerd zit (en overgeleverd wordt) in families 'in plaats van uitgesmeerd te worden over het algemeen publiek'. Het stuk blaakt van puberale arrogantie (en de onzekerheid die daarachter schuilgaat), maar dit zinnetje is lucide: 'Dat is precies wat ik altijd wil: de wereld Groot-Brittannië maken.' Dat had de aandachtige lezer natuurlijk al lang begrepen.

De Vries is op zijn zwakst wanneer zijn vertellers hun ideologische en psychologische onzekerheden verhullen onder stoere pauwenveren. Toch zijn die pauwenveren zeer onthullend. Behalve met Britse aristocraten gaat de verteller van 'Realpolitik' graag op de foto met dictators en beulen: 'Mocht ik dictator van Nederland worden, zou ik dan dit clubje mensen tegen de muur zetten?' Niet toevallig volgt op dit stuk het essay 'Monsieur Gustave', over Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*, waarin de essayist de elitaire cultuur van het oude Europa tegenover het fascisme plaatst. 'Kultur is niet opgewassen tegen Politik.' Dat is een heel brave lezing van de geschiedenis. 'Realpolitik' gaat een stapje verder en laat precies de overeenkomst zien tussen de aristocratische en de fascistische fantasieën van de verteller.

Deze antidemocratische pose kan op verschillende manieren worden geduid. De provocerende manier waarop Slavoj Žižek revolutionairen als Lenin en Robespierre aanhaalt, verraadt een wanhopig verlangen, vanuit een antikapitalistische overtuiging, om de liberaal-democratische consensus te doorbreken. Hoewel het gedachtegoed van de Sloveen nadrukkelijk resonanceert in *De republiek* acht ik deze duiding in het geval van De Vries weinig plausibel, omdat in diens werk geen spoor te vinden is van Žižeks politieke en ideologiekritische referentiekader (geworteld in Hegel, Marx en Lacan).

Dat referentiekader biedt de intellectuele middelen om de huidige politieke en sociaaleconomische situatie kritisch te analyse-

ren. Aan De Vries' gedweep met aristocratie en terreur kan ik hooguit de verlamdende afwezigheid van een dergelijk referentiekader aflezen. In zijn romans en essays maakt De Vries het intellectuele en ideologische vacuüm in de Nederlandse cultuur zichtbaar precies door zijn pogingen om het met provocaties te vullen. Wanneer de zogeheten 'grote verhalen' daadwerkelijk hun legitimiteit verloren hebben, kun je ze zelfs niet meer deconstrueren. De enige optie die De Vries nog rest is er via hun antidemocratische pervertering naar terug te verlangen, in de hoop dat deze machtsfantasieën die legitimiteit opnieuw invoelbaar maken.

Voor een alternatieve, of complementaire duiding blader ik even terug naar de genderafdeling van de bundel. Daarin zijn twee essays opgenomen over veranderende genderverhoudingen. De Vries praat een handvol artikelen na, waarin onder meer betoogd wordt dat mannen op enkele terreinen hun machtspositie verliezen en dat egalitaire genderopvattingen funest zijn voor het seksleven. Deze door verscheidene waarnemers gesignaleerde ontwikkeling komt kort gezegd hierop neer: de emancipatie van de vrouw heeft een generatie zonen voortgebracht voor wie 'mannelijkheid' niet meer vanzelfsprekend is.

Deze aantasting van het mannelijke zelfvertrouwen, en de golven van misogynie waarmee ze gepaard gaat, werd al genadeloos blootgelegd door Virginia Woolf in *A Room of One's Own*. Het is vast niet toevallig dat de verteller van 'Vechtmemories (part deux)' zich de leidende metafoer van Woolfs pleidooi voor emancipatie toe-eigent in de context van een *re-enactment* van de slag bij Waterloo. De zin waarin dit gebeurt, had een parodie op Hemingway kunnen zijn: 'elke man [zou] "a room of one's own" [...] moeten hebben waar hij vrij van werk & gezin kan spelen en gelukkig kan zijn zoals alleen jongens dat kunnen'. Een van de vele smakeloze lolligheden van een man die in elke gesprek waaraan hij deelneemt het laatste woord wil.

De eerste rechten

De strategie die De Vries als essayist hanteert – *power by association* – past hij in zijn roman

De republiek ook toe op zijn protagonist en verteller Friso de Vos. Met de familie Chilton beschikt Friso over een machtige en rijke medestander, waarover het nevenpersonage Sweder Burgers vilein opmerkt: 'Maar maak je geen illusies, de Chiltons zijn niet jouw vrienden. Jij behoort niet tot hun sociale cirkel. De één procent. Je bent ze niets verplicht.' In een uitweiding over zijn partner Pippa vertelt Friso schijnbaar terloops dat '[h]aar oudste broer [...] nu 90.000 euro bruto per jaar ging verdienen.'

Hiërarchie en status zijn centrale motieven in *De republiek*. Net als in *De Vries'* debuutroman, *Clausewitz*, draait de plot rond de verering van een verdwenen intellectuele leidersfiguur. In deze roman is deze leidersfiguur Josip Brik, een populaire filosoof, psychoanalyticus, essayist en Hitlerdeskundige uit de Balkan die losjes gebaseerd lijkt op de Sloveense cultuuroloof Slavoj Žižek. Samen met zijn trouwe secondant Friso de Vos, de verteller van de roman, runt Brik aan een Amerikaanse universiteit een tijdschrift voor de Hitlerstudie. In de proloog omschrijft Friso hem als volgt: behalve 'een van de grondleggers van de Hitlerstudies' is hij 'gediplomeerd psychoanalist, lacaaïnist, secretaris van de bond voor anti-derridianen, laat-marxist, vaker-dan-af-en-toe tv-presentator'. Terwijl Friso in Chili onderzoek doet voor een artikel overlijdt Brik in Amsterdam, zijn pupil verweesd achterlatend.

Rond de overleden Brik ontstaat een cultus waarbij verscheidene volgelingen zich diens intellectuele erfenis willen toe-eigenen. 'Nu is hij dood' en 'iedereen [verdringt] zich rond dat machtige corpus om de eerste rechten te claimen'. Friso staat als trouwe redacteur van Briks werk ook op zijn rechten, hij beschouwt zichzelf als de primus onder Briks volgelingen en als de meest legitieme vertegenwoordiger van Briks gedachtegoed. Een belangrijk moment in dat proces van toe-eigening is de herdenkingsplechtigheid, die plaatsvindt terwijl Friso in Chili is. Friso is zich van de persoonscultus goed bewust: 'zo'n memorial is een politieke gelegenheid, zeker voor iemand als Brik, die nauwelijks familie heeft. Iedereen kan hem zich toe-eigenen, ook mensen die hem amper kenden'.

Tijdens die herdenking manifesteert zich bovendien een onverwachte concurrent: een Nederlandse student van Brik, Philip de Vries, lijkt zich te profileren als vertrouweling van de overledene, een rol die Friso zichzelf had toebedacht. Philip trekt de aandacht, ook in de media, met zijn herinneringen aan Brik en draagt zo bij aan wat Friso het 'mythologiseringsproces' noemt; dit proces 'dreef op mensen die hun Brik-verhalen, en hun rol daarin, aandikten'. Friso raakt volkomen geobsedeerd door zijn concurrent, die tevens een soort dubbelganger blijkt te zijn, en reist naar Wenen af om daar tijdens een internationale conferentie met Philip in gesprek te gaan over Brik. Terwijl hij een ontmoeting met Philip paniekerig uitstelt, fantaseert hij over diens ambities om 'executoir van [Briks] testament' te worden, 'curator van zijn werk' en misschien zelfs Briks 'biograaf'.

Wanneer Friso en Philip elkaar uiteindelijk toch ontmoeten, spreekt die laatste in politieke termen over de betekenis van Briks overlijden voor hun (academische) gemeenschap: 'maar als de primus inter pares zo wegvalt, is dat dan toch niet een beetje alsof de koning dood is?' Op Philips vraag '[w]at [...] er dan over[blijft]' van die gemeenschap antwoordt Friso: 'Een republiek'. Het titelwoord is al eerder in zijn vertelling gevallen. De 'dichters en denkers' die in Wenen bijeenkomen voor het *End of History*-congres zou Friso zich graag voorstellen als een republiek: 'Dit had onze samenleving moeten zijn, onze nieuwe republiek, een meritocratie van kennis, al deze mensen, zo belezen – maar: onder andere omstandigheden.'

Paradoxaal genoeg kan deze republiek zich in Friso's verbeelding enkel vormen in aanwezigheid van Brik, want alleen dan geniet hij in deze gemeenschap een hiërarchisch voorrecht: 'dan was ik waarschijnlijk gewoon in de polonaise achter Brik aangelopen en voelden de klopjes op zijn schouders alsof ze op de mijne landden'. Uit tal van opmerkingen blijkt Friso's bekommernis om macht en hiërarchie, hoewel hij zichzelf nooit in de hoogste machtspositie plaatst. Die positie is in Friso's wereld gereserveerd voor Brik; de gemeenschap van Briks lezers en volgelingen beschrijft hij als een hiërarchisch

georganiseerd systeem waarvan Friso zelf de *inner circle* vormt. 'Maar er was een verdeling. Stadia. Iedereen had overal altijd met Brik te maken, maar iedereen was onderverdeeld in echelons die op verschillende afstanden stonden.' Niet allen in deze gemeenschap zijn 'dezelfde brikianen'. Het valt op dat Friso zijn meest primaire machtsfantasie toeschrijft aan zijn vermeende tegenstrever Philip: 'de *apex predator*, de top van de voedselketen – zo zag hij Brik lopen'. In zijn verbeelding laat hij Philip piekeren over zijn positie in de voedselketen: 'Nou ja, er zijn rangen en standen. [...] Weegt zijn favoriete student zwaarder dan zijn favoriete redacteur?'

Ook andere passages verraden Friso's hang naar hiërarchie en status. In een gesprek met zijn studievriend Felix, die ook het congres bijwoont, plaatst hij zijn gesprekspartner in de rol van Watson, waarop die laatste reageert: 'Grappig dat je denkt dat als dit een detective zou zijn, ik Watson was, en jij Holmes.' En het was een machtsfantasie, zo geeft hij toe, die hem als tiener naar literatuur deed grijpen. Als lezer kun je in een fictionele wereld de macht verwerven die je in het dagelijkse leven ontbeert: 'het was op dat moment, als wankele puber, zo'n duidelijke, overzichtelijke manier om macht te vergaren'. Dankzij Pierre Bourdieu weten we dat het literaire veld een soortgelijke dynamiek kent.

Ironie

Uit de beschouwingen die De Vries aan het hedendaagse Nederlandse proza wijdt, blijkt dat de essayist ook in het literaire debat graag het laatste woord wil. Hij voelt zich niet bezwaard om zijn schrijvende generatiegenoten als *primus inter pares* en *apex predator* de les te spellen en vergeet daarbij met verbijsterend gemak zijn eigen portret in het album op te nemen. De ander omlaag trappen om zelf bovenaan te staan – het is een beproefde maar weinig verheffende strategie.

Over zijn kritiek aan het adres van zijn generatiegenoten kan ik kort zijn: De Vries verwijt hen ironie, oftewel een gebrek aan betrokkenheid. Hun personages schrikken terug voor betekenisvolle relaties met anderen en voor een maatschappelijk of profes-

sioneel engagement. In 'Preutse meisjes' hekelte hij de vermeende 'sletvrees' van zijn mannelijke collega's: uit angst om zich aan 'de directheid van seks' over te geven zouden deze auteurs koel en ironisch over seksuele relaties schrijven. Het sleutelwoord in 'Huisgenoten' is distantie: 'Geen van hen [de protagonisten van recente romans, S.V.] is bezig zijn leven te leiden, diepe contacten te leggen met andere mensen, iets te ondernemen wat iets voor andere mensen betekent.'

Wat de inhoud van deze analyse betreft, sluit ik me graag aan bij de uitvoerige repliek die Yra van Dijk en Merlijn Olnon onlangs in *De Gids* (2015, 5) publiceerden. Ik wil hier slechts de aandacht vestigen op het retorische gebaar waarmee De Vries zijn collega's de maat neemt: als zelfverklaarde poortwachter beslist hij – voor deze gelegenheid spreekt zijn verteller in de eerste persoon meervoud – welke kandidaten een kamer in het spreekwoordelijke huis krijgen en 'daarmee ook een centrale plek in de stad'. Dauphin of Robespierre – het lijkt me wel duidelijk welke van beide rollen De Vries voor zichzelf ten opzichte van zijn *pares* ziet weggelegd.

Toch denk ik dat het voor de hand liggende *tu quoque*-argument ongepast is: evenals vele generatiegenoten worstelt De Vries in zijn werk op een interessante manier met ironie en distantie, in de hoop zich met iets of iemand duurzaam te kunnen verbinden. Het essay over ironie ('Waar we het over hebben als we het over ironie hebben') is dan ook een van de meer lezenswaardige hoofdstukken van *Vechtmemoires*.

Terwijl ik het aan het herlezen was, schoten me enkele passages door het hoofd uit een canonic filosofisch essay dat ik jaren geleden las: *De Duitse ideologie* van Karl Marx en Friedrich Engels. Ik citeer een zin uit het hoofdstuk over Ludwig Feuerbach, waarin Marx en Engels de basisprincipes van hun materialistische visie op de samenleving en de geschiedenis uiteenzetten (ik gebruik de Engelse vertaling op marxists.org):

Since we are dealing with the Germans, who are devoid of premises, we must begin by stating the first premise of all human existence and,

therefore, of all history, the premise, namely, that men must be in a position to live in order to be able to 'make history'.

Van geschiedenis of historische ontwikkeling kan pas sprake zijn wanneer de mens in staat is de primaire levensbehoeften te bevredigen. Volgens Marx en Engels snappen 'Duitsers' niets van historiciteit omdat ze geen aandacht hebben voor de materiële voorwaarden voor het leven en de geschiedenis – in marxistische termen: de productiemiddelen en -verhoudingen. Ik moest aan deze passage denken omdat de gekwelde jonge mannen die De Vries in zijn essay opvoert noch bij machte lijken om 'geschiedenis te maken', noch om in hun primaire levensbehoeften te voorzien.

Hoewel jongeren vandaag voor het eerst in lange tijd minder bestaanszekerheid ervaren dan vorige generaties, gaat het hier anders dan bij Marx en Engels niet zozeer om materiële levensbehoeften. Het lijkt alsof deze jongvolwassenen niet in hun affectieve levensbehoeften kunnen voorzien: ze verkiezen de fantasie van mogelijke handelingen boven de handeling zelf, zoals de protagonist van Ben Lerner's *Leaving the Atocha Station* (2012) volgens De Vries 'liever de mogelijkheid van het orgasme, dan het orgasme zelf [heeft]'. Hun onvermogen om de werkelijkheid affectief te ervaren – te voelen – maakt hen het leven onmogelijk. Mocht het niet zo'n treurig fenomeen zijn, waarin ik iets van mijn eigen levensgevoel herken, ik zou geneigd zijn om er ironisch over te doen.

Mijn redding is dat ik op momenten van twijfel kan terugvallen op oude wijsheden, zoals hierboven aangehaald. Dat kunnen de jonge mannen uit het essay van De Vries wellicht niet, althans zo interpreteer ik deze opmerking van de auteur over het verlangen naar authenticiteit en oprechtheid dat geassocieerd wordt met de Amerikaanse auteur David Foster Wallace:

En bovendien: wanneer Wallace het over 'werkelijke betekenis' heeft, heeft hij het niet over economische structuren, religies of realpolitiek. Hij heeft het over zelfkennis, over een ander liefhebben, over persoonlijke zingeving – waarom zou je daar geen waarheid voor jezelf over mogen bedenken?

In de context van het essay is deze opmerking goed te plaatsen: De Vries neemt Wallace in bescherming tegen P.F. Thomése, die in reactie op Wallace had gepleit voor een sceptische – ironische – houding ten opzichte van waarheidsclaims. De Vries noemt het pleidooi van Thomése (mijn inziens terecht) generatiegebonden en situeert het in de context van de ontzuiling, de Koude Oorlog en de val van de Muur. Waar iemand als Thomése zich nog kon warmen aan de morele en ideologische deconstructie die hij om zich heen waarnam, kijkt de 'jongere generatie schrijvers' volgens De Vries uit 'over een landschap dat wijd open ligt en dat nu bebouwd kan gaan worden'. Vandaar de behoefte van deze 'jonge generatie' om de ironie achter zich te laten en op zoek te gaan naar iets dat 'werkelijke betekenis' heeft. De verdienste van deze analyse schuilt in haar historiserende karakter: de verhouding tussen Thomése en De Vries is van historische, niet van theoretische aard. Anders gezegd: beiden verkondigen de filosofische reflecties van hun tijd, en het heeft weinig zin om die op louter theoretische gronden met elkaar te vergelijken – wie heeft gelijk, is wat de ene over de andere zegt correct?

De diagnose van Thoméses ironie maakt des te duidelijker dat De Vries er niet echt in slaagt dezelfde oefening te doen voor zijn eigen ironie, of de ironie van jonge, hoogopgeleide mannen van zijn generatie. Waarom is de ironie van vandaag 'niet meer relativering ten opzichte van de wereld', niet meer deconstructie van 'het socialisme en het kapitalisme', maar 'relativering ten opzichte van jezelf'? Waarom zoekt de jonge hoogopgeleide man vandaag zijn kern van 'werkelijke betekenis' niet in 'economische structuren, religies of realpolitiek', maar in 'zelfkennis', 'een ander liefhebben' en 'persoonlijke zingeving'? Uit de kritiek op de ironie van Thomése zou je immers evengoed kunnen besluiten om die 'betekenis' precies dáár te zoeken waar die aan het einde van de twintigste eeuw gedeconstrueerd is. Dat zou in elk geval mijn reflex zijn.

Affect

Ik wil allerm minst suggereren dat ik zelf het antwoord heb. Een veelbelovende benadering van deze problematiek is te vinden in het essay *For a New Critique of Political Economy* (2010) van de Franse filosoof Bernard Stiegler. In Stieglers analyse staan 'economische structuren' wél centraal, meer bepaald de analyse van proletarisering. Terwijl in de marxistische traditie de klemtoon traditioneel lag op sociaaleconomische verarming focust Stiegler op de cognitieve dimensie van proletarisering. Hij omschrijft proletarisering als een vorm van kennisoverdracht, of beter: onteigening van kennis. De proletariër, aldus Stiegler, is 'a laborer whose knowledge has passed into the machine'.

Nieuwe economische en technologische ontwikkelingen genereren steeds weer nieuwe vormen van proletarisering. Het is volgens Stiegler dan ook een illusie te denken dat het zogeheten 'cognitieve', 'immateriële' of 'post-industriële' kapitalisme dit proces niet zou kennen. De bankier die financiële producten verkoopt waarvan hij de structuur niet doorgrondt, of de kenniswerker die afhankelijk is van digitale toepassingen die hij bezit noch begrijpt – zij zijn evenzeer geproletariseerd als de arbeider aan de lopende band.

Deze immateriële proletarisering reikt echter verder dan het cognitieve domein: dit proces gaat volgens Stiegler gepaard met affectieve verarming. Het verlangen vormde de drijfveer voor het moderne geloof in vooruitgang en emancipatie. Het consumptiekapitalisme leidt echter tot 'the liquidation of that libidinal economy which modernity hitherto constituted'. Doordat dit economische model het verlangen permanent en uitsluitend mobiliseert voor investeringen, op hele korte termijn, in de consumptie van goederen, vernietigt het een meer duurzame affectieve investering in de toekomst en in een progressief sociaal project. De ironie van Thomése toont mijns inziens dit proces van vernietiging in volle dynamiek; de ironie die De Vries signaleert, suggereert daarentegen dat dit proces nagenoeg voleindigd is en voortaan nog dieper en directer inwerkt op de leefwereld van het subject.

Een essay van een andere Franse filosoof, *The Administration of Fear* (2012) van Paul Virilio, brengt deze affectieve dimensie in verband met de hedendaagse ICT-industrie. Deze industrie, aangevoerd door de sociale media, brengt volgens Virilio een 'informational bomb' tot explosie: 'This bomb comes from instantaneous means of communication and in particular the transmission of information.' Het belangrijkste ideologische effect van deze versnelling noemt Virilio het verlies van 'lateral vision', waarmee hij het vermogen bedoelt om de werkelijkheid om je heen waar te nemen, te analyseren en te begrijpen. Op het affectieve niveau leidt deze versnelling tot 'a synchronisation of emotion'. Waar de cultuurindustrie van de twintigste eeuw leidde tot standaardisering en toe-eigening van het weten genereert de ICT-industrie een affectieve standaardisering: iedereen ervaart gelijktijdig dezelfde door globale netwerken circulerende emoties. Via dit mechanisme ontnemt zij haar consumenten het vermogen om zelfstandig te voelen en te verlangen.

De existentiële of psychologische reflectie van deze mechanismen zou ik als narcisme willen aanduiden. In een samenleving die het verlangen louter exploiteert voor consumptie en digitaal gereguleerde communicatie, en daardoor elke andere vorm van verlangen kortsluit, is narcisme de enige uitweg voor het verlangen. In de hedendaagse Nederlandstalige literatuur illustreert volgens mij geen roman bovenstaande analyse beter dan *De republiek*.

Fantasie

Wanneer enkele aanwezigen hem voor Philip de Vries blijken te houden, eigent Friso zich de identiteit van zijn concurrent toe in de hoop door zijn optreden als Philip diens reputatie te kunnen besmeuren. De gestolen identiteit lijkt Friso prima te bevallen: 'Dit was een geweldige rol, besefte ik nu [...] Ik was een betere Philip de Vries dan hij zelf ooit kon zijn.' In de rol van Philip beweegt Friso zich vlotter in het sociale verkeer dan wanneer hij zichzelf is, omdat zijn zelfbewustzijn hem minder lijkt te hinderen, alsof hij zich

‘meer kon permitteren. Ik kon elk cliché in de wereld oprakelen en het als een diepere wijsheid presenteren.’

Friso's identificatie met Philip doet in eerste instantie denken aan de identificatie van Osewoudt met Dorbeck in W.F. Hermans' *De donkere kamer van Damokles* (1958). In die roman kan de onzekere sigarenhandelaar Osewoudt enkel handelen wanneer hij zich identificeert met zijn ideale ik: de mysterieuze Dorbeck die hij zich voorstelt als een heldhaftige verzetsman. Toch lijkt De Vries' spel met Friso en Philip me van een andere orde: Friso's identificatie illustreert volgens mij de ironie ten opzichte van jezelf die De Vries typerend acht voor deze tijd. Tegelijk is het veelzeggend dat Friso's ideale ik naderhand volstrekt niet-ironisch blijkt te zijn en dat Friso niettemin dit ideale ik op de meest laaghartige wijze heeft getracht te beschadigen.

De identificatie met Philip geeft Friso de vrijheid zijn fantasie niet alleen de vrije loop te laten, maar haar ook in de werkelijkheid te beleven. Als Philip durft hij in te gaan op de avances (bedrieglijke, zo blijkt achteraf) van de aantrekkelijke Nina Barth en dist hij haar verzonnen verhalen op over seksuele avonturen die een 'schrokkop' als Philip de Vries volgens hem wellicht wél geregeld beleeft. Wanneer hij zich voorstelt Philip te zijn, slaagt Friso erin te ontsnappen aan de letterlijkheid: in de fantasie hebben de dingen een dubbele betekenis, waardoor ze de mogelijkheid van een andere wereld openhouden.

Door Brik is Friso vertrouwd geraakt met 'het diepe verlangen dat iets toch ook zeker nog iets anders betekende'. Friso's ex Pippa noemt dit verlangen om aan de letterlijkheid te ontsnappen 'ironie (...) alsof je de verantwoordelijkheid van één concrete betekenis, één gevolg, één belang niet aandurft'. Friso verbindt zijn identificatie met Philip met het begrip ironie: doen alsof hij iemand anders (en dus niet zichzelf) is, noemt hij een ironische houding. Tijdens een gesprek met de kunsthandelaar Sweder Burgers prent hij zichzelf het volgende in: 'Houd je vast aan ironie, houd je vast aan je valse ik. Niet jij staat ter discussie, maar Philip de Vries.'

Friso's ironische houding biedt een fraaie illustratie van het ironiebegrip dat De Vries in *Vechtmemoires* toelicht: '[ironie] is doen alsof iets niet is wat het is, terwijl je heel goed weet wat het wel is'. Friso doet alsof hij niet Friso is, terwijl hij heel goed weet dat hij wél Friso is; de identificatie met Philip is in de eerste plaats een manier om niet zichzelf te zijn en geen verantwoordelijkheid voor zijn eigen handelen te moeten nemen. De Vries beschouwt deze ironische houding dan ook als 'de meest zelfverdedigende modus die er is, omdat ze je de mogelijkheid geeft alle verantwoordelijkheid voor je eigen keuzes te ontlopen'.

Het is deze 'ironie,' deze fantasie dat de dingen niet zijn zoals ze zijn, die het de mens mogelijk maakt om te leven in de werkelijke wereld. Deze fantasie, dit imaginaire complement van de werkelijkheid, zou ik echter niet als 'ironie' maar als 'ideologie' aanduiden. De Franse filosoof Louis Althusser omschreef ideologie als de imaginaire beleving van de werkelijkheid: op het imaginaire niveau (de fantasie) ervaart het subject de werkelijkheid als vanzelfsprekend, omdat deze werkelijkheid buiten de fantasie ondraaglijk zou zijn. Het psychoanalytische ideologiebegrip dat Slavoj Žižek uitwerkt in *The Sublime Object of Ideology* (1989) steunt eveneens op imaginaire en symbolische identificatie: in zijn fantasie identificeert het subject zichzelf met zijn ideaalbeeld en zijn symbolische mandaat en daaraan ontleent het zijn welbevinden. De Vries' ironie ten opzichte van jezelf, zoals die zich in zijn protagonist Friso manifesteert, lijkt me dan ook een wezenlijk ideologische beleving van de werkelijkheid. De crisis die Friso ervaart, reflecteert dan weer een kortsluiting in dit ideologische mechanisme: de ironie faalt.

Terwijl Friso deze imaginaire identificatie met zijn concurrent beleeft, wordt hij gedwongen om na te denken over de rol van fantasie in zijn eigen vakgebied, de Hitlerstudie. Briks belangrijkste bijdrage aan de Hitlerstudies, aldus Friso, is zijn focus op de fictionele verbeelding van Hitler en de Tweede Wereldoorlog: 'wat als je je alleen zou richten

op de Hitler in fictie?' In een uiteenzetting van Briks visie benadrukt Friso het onderscheid tussen verbeelding en fantasie, waarbij hij de fantasiewereld nogal simplistisch reduceert tot een sprookjeswereld van 'de Witte Toren van Gondor en eenhoorns'. De wereld van de verbeelding, daarentegen, bestaat uit de verhalen die mensen over de historische werkelijkheid vertellen – 'Het verschil tussen de oorlog en het verhaal werd ingekleurd door onze verbeelding' – en de ideeën en '[a]ngstbeelden' die door die werkelijkheid worden opgeroepen. Zoals Friso ze definieert, lijken beide concepten me ontoereikend om de rol van het imaginaire in *De republiek* te begrijpen. De problematiek van deze roman is volgens mij complexer dan Friso's simplistische uiteenzetting suggereert.

Een kunsthandelaar uit Brasschaat, Sweder Burger, spreekt tegen Friso, die hij voor Philip houdt, zijn afschuw uit over het onderzoek van Brik naar de verbeelding van de Holocaust in de populaire cultuur. 'Alle films, alle foute moppen, al die door hem zo verheerlijkte "verbeelding".' Volgens Burger legt deze verbeelding van de Holocaust een sluier over de ondraaglijke werkelijkheid ervan. Daarom ligt de figuur van Eichmann zo goed in de Hitlerstudie: de 'banaliteit van het kwaad' fungeert als projectiescherm voor de fantasie, terwijl de obscene gruwel van Mengele – 'zonder doel, puur uit sadisme, op eigen bevel' – elke fantasie kortsluit en overbodig maakt. Burger focust op dat laatste: 'Met Mengele hadden we geen verbeelding nodig om die vragen te beantwoorden.' De implicatie is echter dat verbeelding van Mengele *onmogelijk* is; geen enkele fantasie kan een dergelijke obsceniteit verteerbaar maken. De daden van Mengele zijn niet 'op te leuken, uit te diepen of op te rekken' in fictie. De focus op Mengele, aldus Burger, 'had nazi's ge-ont-romantiseerd'.

Ik betwijfel of dat klopt. Uit de theorie van Žižek (maar ook uit een roman als *De keisnijder van Fichtenwald* van Louis Ferron) zou ik eerder concluderen dat de obscene kern van het nazisme, belichaamd door Mengele, de fantasie veeleer aandrijft dan overbodig maakt. Deze traumatische kern, die Žižek

met Lacan 'het reële' zou noemen, vormt de motor van het verlangen. Hij kan op het imaginaire niveau onmogelijk verwerkt worden maar stuurt tegelijk (en precies daardoor) de encensering van de fantasiewereld aan: in de fantasie krijgt dit onuitspreekbare verlangen een concreet object, dat dit verlangen echter nooit helemaal bevredigt. Volgens mij schuilt voor Friso zowel de aantrekkingskracht als de bedreiging van de obscene kern in zijn verwevenheid met de fantasie: in die kern hoopt hij het punt te vinden waarop zijn imaginaire identificatie en dus ook zijn ironie strandt. Toch kan hij dit grenspunt van zijn ironie enkel via de fantasie en de ironie bereiken.

Als Philip de Vries komt Friso in situaties waarin hij zijn affectieve verarming in het vizier krijgt en misschien zelfs heel even overwint. In gesprek met Burger lijkt hij de historische werkelijkheid een klein beetje te kunnen voelen. Dat suggereert althans Burgers' replek: 'Moeilijk is dat hè, meneer de Vries, praten met mensen die dingen serieus nemen?' Wanneer hij nog steeds als De Vries in een Weens antiquariaat verborgen nazirelikwieën onder ogen krijgt, lijkt hij het verleden voor een ogenblik ook op affectief niveau te ervaren. 'Het was voor het eerst, in al die tijd, dat ik een swastika zag die iets betekende.'

Disclaimers

Friso's ironie wordt gereflecteerd door de talrijke metafictionele opmerkingen die zijn vertelling begeleiden. Deze spiegelteksten functioneren op verschillende niveaus: ze betreffen Friso's handelingen in de verhaalwereld, maar ook Friso's vertelling (de manier waarop hij als verteller zijn ervaringen beschrijft) en de constructie van de roman als geheel.

Een aantal metafictionele opmerkingen betreft Friso's handelingen in Wenen, waarbij hij de identiteit aanneemt van Philip de Vries. De avonturen die hij als Philip beleeft, stelt hij zich herhaaldelijk voor als een verhaal. De door Brik beschreven 'décalage' tussen ervaring en verhaal ondervindt hij zo aan den lijve. Het moment waarop hij door Burgers' bodyguard, Markus Winterberg, wordt aangesproken ervaart hij als een plotwending:

‘Dit is het dan. Het dénouement.’ Naarmate de gebeurtenissen meer gaan lijken op een misdaadverhaal wordt het metafictionele zelfbewustzijn intenser: ‘Gebeurtenissen die de vorm van een plot aannemen: kom maar op! (...) Er was een plot in werking gezet.’ Later vervangt hij de narratieve termen door theaterbegrippen: ‘Enter Friso’, ‘regieaanwijzingen’, ‘script’.

De metafictione functioneert voor Friso op dezelfde manier als de identificatie: door zich de omstandigheden als een verhaal voor te stellen maakt hij deze draaglijk, het metabewustzijn geeft hem de mogelijkheid om aan de directe, letterlijke beleving van de werkelijkheid te ontsnappen. Dit ‘metaniveau (...) was de vervolmaking van wat Brik me geleerd had, dat ja ook nee betekende, wit ook zwart, hier ook elders, het leven ook fictie’. Aan het einde van de roman realiseert Friso zich dat zijn fantasieën over de concurrentie met Philip en zijn belevenissen in de gedaante van Philip bij het rouwproces horen. Dit is zijn manier om Briks overlijden te verwerken, beseft hij: ‘Je ondervangt het toeval door het ergens de clou van te maken, door Briks dood betekenis te geven, het in een verhaal te passen. Zelfs al moest ik het verhaal verzinnen.’

Twee duidelijke voorbeelden van nog een andere vorm van metafictione zijn te vinden in de proloog van de roman. Wanneer Brik aan Friso vraagt om een artikel te schrijven over twee Chileense mannen – vader en zoon – die beiden de voornaam Hitler dragen, Hitler Lima senior en junior, reageert Friso met een tegenwerping die evengoed de roman *De republiek* betreft: ‘Maar (...) wordt het dan niet zo’n stuk waarin de enige lolligheid bestaat uit het feit dat we de naam “Hitler” kunnen gebruiken in triviale, alledaagse situaties?’ Deze opmerking functioneert als een ironische *disclaimer*, aangezien het slot van de proloog, waarin Friso vertelt over zijn reis naar Chili, enkele staaltjes biedt van de ‘lolligheid’ waartegen Friso waarschuwt, bijvoorbeeld: ‘desondanks hield Hitler me bezorgd onder mijn oksel vast’. Friso’s repliek ontmaskert deze ‘lolligheid’ bij voorbaat en suggereert daardoor tegelijk dat ze eigenlijk iets anders is dan wat ze is, dat deze ‘lolligheid’ nog een andere betekenis heeft.

Een paar pagina’s na deze eerste *disclaimer* volgt een tweede, die deze dubbelzinnigheid intensiveert. In een e-mail aan Brik beschrijft Friso zijn mislukte poging om tijdens een lezing grapjes over Hitler te maken: ‘Wat de mensen gezien moeten hebben was niet iemand die soepel demonstreerde hoe Hitler als shockobject passé is, maar een jongetje dat wanhopig stoer probeert te doen.’ Ook deze opmerking werkt immuniserend, want Friso’s bekentenis haalt de ‘lolligheden’ in het vervolg van de roman bij voorbaat onderuit als puberale aanstellerij. Zo opent hoofdstuk zes met een journalistiek stuk over Hitler Lima senior (dit lijkt het artikel te zijn dat Friso hierover heeft geschreven), waarin beschreven wordt hoe de Chileen van generaal Pinochet een medaille ontvangt: “‘Heil Hitler!’ grijnsde Pinochet.’ De *disclaimer* in de proloog duidt een dergelijke passage impliciet aan als stoerdoenerij en doet op die manier tegelijk alsof ze dat niet is, alsof dit spel met bij voorbaat geïroniseerde schokeffecten toch iets anders is dan het lijkt te zijn. De Vries analyseert deze ironische strategie in het essay uit *Vechtmemories*: ‘een ironisch leven is een leven dat niet aangevallen kan worden, omdat het zichzelf al overwonnen heeft’.

Een nog complexere vorm van metafictione betreft het verhaal van Philip de Vries over Brik. Philip gebruikt het leven van Brik als inspiratiebron voor een stuk *fanfiction*, die in handen komt van Burger en via deze laatste ook Friso onder ogen komt. Het verhaal over een al dan niet vervalste maquette van Hitlers Berlijnse bunker spoort beide lezers ertoe aan in Wenen naar deze niet-bestaande maquette op zoek te gaan. Wanneer Friso en Philip elkaar uiteindelijk ontmoeten, vertelt deze laatste over zijn literaire ambities: ‘dit leek me een heel fijne manier om de ideeën van Brik te verbeelden naar een spannend verhaal’. Eerder had Friso over de tekst van zijn dubbelganger al een vernietigend oordeel uitgesproken. Achter alle cultuurhistorische referenties gaat volgens hem immers ‘een kleine, voorspelbare bourgeois kunstopvatting’ schuil.

De logica van de ironische *disclaimer* werkt hier op volle kracht: zoals Friso in de gedaante van Philip kan doen wat hij in eigen

naam niet zou durven, zo kan de auteursfiguur 'Joost de Vries' via zijn ene persona (Philip de Vries) schrijven wat zijn andere persona (Friso de Vos) afkeurt. 'Aan Clausewitz, aan Machiavelli – het is snel scoren met namen die klinken als een klok en een hele wereld oproepen, maar wie gelooft dat je die écht hebt gelezen?' Aan de hand van dit narcistische spel verbeeldt ook de bedenker van het ironische personage Friso zijn ironie ten opzichte van zichzelf.

De nieuwe republiek

Deze analyse van ironische *disclaimers* is niet bedoeld als een gemakkelijk *tu quoque*-argument ('je bent zelf ironisch'). Evenals zijn generatiegenoten thematiseert Joost de Vries zowel de ironie als het verlangen om eraan te ontsnappen. Dat hij dat verlangen bij andere schrijvers liever negeert, impliceert niet dat het in zijn eigen proza 'ook' afwezig zou zijn. De metafictionele constructie van *De republiek* suggereert dat alleen via de ironie (en de fantasie) het grenspunt bereikt kan worden waarop de ironie (en de fantasie) strandt.

Het is in dat opzicht niet toevallig dat de niet-ironische positie in de roman toegeschreven wordt aan Philip de Vries: 'Er zat helemaal geen ironie in zijn verschijning'. Deze niet-ironische figuur kan Friso alleen via een imaginaire identificatie benaderen, dat wil zeggen via ironie. Deze toenadering gaat gepaard met een gevecht, waarbij Friso zijn niet-ironische ideale ik tracht te vernietigen. Wanneer zijn ironische houding uiteindelijk op deze Philip vast dreigt te lopen, kan Friso niet anders dan Philips niet-ironische houding toch weer ironisch neer te zetten, als 'een soort blijе onschuld die je meestal alleen aantreft bij gezinshonden'.

In deze onontkoombaarheid van de ironische fantasie schuilt volgens mij de betekenis van het begrip 'décalage' dat de personages aan Briks werk ontlenen. In een gesprek met Friso (die ze voor Philip houdt) spreekt Nina enthousiast over dat begrip, 'het gevoel dat je je in een andere tijdzone bevindt dan hetgeen dat je meemaakt. (...) Over het verschil tussen een ervaring en het verhaal van die ervaring'. Dat concept van 'décalage' ligt aan de basis

van Briks bijdragen aan de Hitlerstudie, die zich volgens Friso richt op de culturele herinnering aan de historische werkelijkheid van de Tweede Wereldoorlog, op de verhouding tussen de oorlog en het verhaal dat over die oorlog wordt verteld.

Volgens mij heeft deze 'décalage' minder te maken met fictie ('het verhaal') dan met fantasie: de imaginaire, ideologische beleving van de werkelijkheid die van deze werkelijkheid louter in theoretische zin te scheiden is. Dit imaginaire niveau wordt in de roman ook wel 'een tweede wereld' of 'een andere wereld' genoemd. Mevrouw Chilton beschrijft in die termen haar overspelige avontuurtje: 'Het was alsof we een eigen wereld hadden, een tweede wereld waarvan alleen hij en ik het bestaan wisten.' Friso gebruikt nagenoeg dezelfde termen voor zijn nacht met Nina: 'Het is alsof je samen even een andere wereld betreedt. Een schaduwwereld of hoe wil je het noemen.'

En ook de 'nieuwe republiek', het verbond tussen twee mensen waarin Friso de ironische distantie hoopt te overwinnen, is niets anders dan een schaduwwereld, het imaginaire complement dat ieder als zijn eigen schaduw volgt. In *De republiek* slaagt De Vries erin om de complexe verhouding tussen ironie, fantasie en identificatie in een heldere literaire structuur te vatten. Door zijn gesofisticieerde concept biedt dit boek volgens mij een belangwekkende verbeelding van de twijfel over identiteit en het verlangen naar affectieve hechting waarmee een deel van zijn generatie worstelt. Het is dan ook jammer dat De Vries de intellectuele souplesse die hem als romanschrijver zoveel diensten bewijst als essayist en criticus – nota bene van zijn eigen tijd- en huisgenoten – vooralsnog niet weet te verzilveren.

- Bibliografie
Joost de Vries, *De republiek*.
Prometheus, Amsterdam, 2013.
Joost de Vries, *Vechtmemoires*.
Prometheus, Amsterdam, 2014.