

Advocaat van de auteur
Over Joost de Vries' literaire *posture*

Masterscriptie van Jeroen Popelier (4057392)

Inleverdatum: 1 februari 2017

Scriptiebegeleider: dr. Mathijs Sanders

Tweede lezer: dr. Tom Sintobin

Creative Industries

Radboud Universiteit te Nijmegen

0 Inhoudsopgave

1	Inleiding	3
1.1	Symptomatisch voor de tijd	3
1.2	Het debat over de ironie	4
1.3	Richard Rorty over ironie en solidariteit	14
1.4	Onderzoek naar de auteur	17
1.5	Jérôme Meizoz' <i>posture</i> -theorie	23
1.6	Gillis J. Dorleijn over het positioneringsmiddel	27
1.7	Methode	29
2	Aspecten van De Vries' <i>posture</i>	32
2.1	Toetreden tot het literaire veld	32
2.1.1	Kosmopolitisme	
2.1.2	Een literair maatkostuum	
2.1.3	<i>Bilingual</i>	
3	Ironie; <i>friend or foe?</i>	57
3.1	Polemiek De Vries-P.F. Thomése	57
3.2	Symptomatisch voor de tijd deel II	63
4	Conclusie	69
5	Bibliografie	71

1 Inleiding

1.1 Symptomatisch voor de tijd

De Nederlandse romanschrijver en literair criticus Joost de Vries stelt zichzelf in zijn essayboek *Vechtmemoires*¹ de volgende vraag: 'waarom, Joost, is ironie érg?'² Een zeer terechte vraag, want De Vries laat zich keer op keer kritisch uit over het volgens hem zo heikele punt van de ironie. Hij mengt zich daarmee in een zeer actueel debat. Steeds vaker vraagt men zich af of een ironische houding nog wel past bij de wereld waarin wij leven. De tijd van stijgende welvaart en politieke stabiliteit in het Westen, die de laatste decennia van de 20^e eeuw kenmerkten, ligt inmiddels achter ons. Relativisme schijnt in steeds mindere mate een antwoord te bieden op de problemen waarmee wij ons nu geconfronteerd zien. Hoe om te gaan met populisme in de politiek en het verlies aan vertrouwen van het volk in de gevestigde orde? Om nog maar te zwijgen over de impact die terroristische aanslagen hebben gehad op onze westerse samenleving. En welke taak is hierin eigenlijk weggelegd voor de kunsten en de cultuurindustrie?

Een van de taken die de literatuur van oudsher vervult, is dat zij een reflectie kan bieden op datgene wat zich afspeelt in de wereld. Dit gaat ook op voor het werk van De Vries. Wat in het bijzonder opvalt aan zijn relatief jonge oeuvre, is dat één vraag telkens weer de kop opsteekt, namelijk hoe om te gaan met de ironie. In zijn twee romans en zijn essayboek, in artikelen, kritieken en recensies, in interviews en lezingen, overal waar het maar even kan, benadrukt De Vries dat hij af wil van de ironie. Om die reden is zijn ironieopvatting erg belangrijk geweest voor het imago dat hij sinds de publicatie van zijn debuutroman *Clausewitz*³ in 2010 heeft verworven.

In deze masterscriptie heb ik de meest opvallende aspecten van De Vries' persoon en zijn werk met elkaar in verband gebracht. Bij elkaar opgeteld, geven zij een duidelijk beeld van het type schrijver dat De Vries graag wil zijn: een

¹ Joost de Vries (2014) *Vechtmemoires*. Amsterdam: Prometheus.

² Idem: 33.

³ Joost de Vries (2010) *Clausewitz*. Amsterdam: Prometheus.

geëngageerd auteur die de ironie afwijst omdat hij weer iets van betekenis wil creëren. Vervolgens heb ik mij toegelegd op het contextualiseren van De Vries' positie-inname in het literaire veld door te laten zien hoe er werd gereageerd op zijn ironieopvatting. Zo heb ik inzichtelijk kunnen maken hoe het debat over de ironie en de oproep tot engagement intrinsiek onderdeel zijn gaan uitmaken van de beeldvorming die rondom De Vries bestaat. Op ieder moment heb ik mijzelf de vraag gesteld hoe De Vries' ironieopvatting heeft gefunctioneerd in de totstandkoming van zijn *posture*, een vrij recente term uit de literatuurwetenschap die wordt gebruikt om de (zelf)representatie van auteurs te onderzoeken.

In paragraaf '1.7 Methode' ga ik uitgebreider in op de stappen die ik heb ondernomen om het onderzoek naar De Vries' schrijversimago, zoals ik dat hierboven kort heb weergegeven, goed uit te kunnen voeren. In de paragrafen die aan deze wetenschappelijke verantwoording voorafgaan, leg ik de theorieën die ik hiervoor heb gebruikt uit. Hieronder volgt allereerst een uitweiding over het debat omtrent de ironie. Dit overzicht is onmisbaar omdat er geen consensus heerst over de functie die zij zou moeten vervullen. De meningen van voor- en tegenstanders van de ironie zijn bovendien sterk onderhevig aan de socioculturele dimensie van de tijd waarin zij werden geproclameerd, en omdat tijden veranderen, gaan dit soort opvattingen vanzelf botsen. Het scheppen van een helder beeld van dit debat is noodzakelijk gebleken om in een verder stadium van deze masterscriptie De Vries' ironieopvatting in perspectief te kunnen plaatsen. De vraag die momenteel vooral van belang is, is of ironie engagement in de weg staat óf dat ironie engagement nu juist faciliteert. Het moge duidelijk zijn in welk kamp De Vries zichzelf heeft geschaard, al blijkt uit mijn analyse van zijn *posture* dat hij niet altijd even trefzeker is in het volledig uitbannen van de ironie.

1.2 Het debat over de ironie

Ironie is een van de hete hangijzers van de hedendaagse cultuurkritiek, het vakgebied dat veranderingen in de cultuur in een bredere context plaatst.

Hiervan is het essay *Notes on Metamodernism*⁴ een treffend voorbeeld. In dit essay maken cultuurwetenschappers Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker een analyse van hedendaagse kunst tegen de achtergrond van het eigentijdse socioculturele klimaat. De crux van het betoog spitst zich toe op het idee dat kunstenaars door de drievoudige crisis waarin het westen is beland, bestaande uit politieke polarisatie, financiële crisissen en duurzaamheidsvraagstukken, vanuit een hernieuwde gevoelsstructuur kunst maken.⁵ Volgens Vermeulen en Van den Akker wordt deze manier van denken en voelen gekenmerkt door een ‘oscillation between a typically modern commitment and a markedly postmodern detachment.’⁶ Al moet gezegd dat deze heen-en-weer beweging tegelijkertijd ook beide -ismen voorbij treedt:

One should be careful, however, not to confuse this oscillating tension (a both-neither) with some kind of postmodern in-between (a neither-nor). Indeed, both metamodernism and the postmodern turn to pluralism, irony, and deconstruction in order to counter a modernist fanaticism. However, in metamodernism this pluralism and irony are utilized to counter the modern aspiration, while in postmodernism they are employed to cancel it out.⁷

De conclusie die Vermeulen en Van den Akker trekken, impliceert dus dat er een paradigmawisseling heeft plaatsgevonden; dat het postmodernisme plaats heeft gemaakt voor een soort post-postmodernisme. Vermeulen en Van den Akker duiden deze nieuwe stroming, nieuwe stijl en dit nieuwe tijdvak met de term metamodernisme.⁸

Hoewel er in het metamodernisme nog steeds plek is voor de ironie, ‘[i]ndeed [...] metamodernism turn[s] to irony’, wordt zij volgens Vermeulen en Van den Akker nu ingezet om tegenwicht te bieden aan een *rücksichtslos* vertrouwen in de vooruitgangsidealen van het modernisme: ‘[I]n metamodernism [...] irony [is] utilized to counter the modern aspiration.’ In tegenstelling tot het postmodernisme, waarin de ironie hoofdzakelijk ertoe

⁴ Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker (2010) ‘Notes on Metamodernism’, in: *Journal of Aesthetics*, nr.2.

⁵ Idem: 8.

⁶ Idem: 2.

⁷ Idem: 9-10.

⁸ Idem: 2.

diende om de verhalen van het modernisme, de zogenoemde *grand narratives* van bijvoorbeeld het socialisme en het kapitalisme, te deconstrueren.⁹ De uitputtingsslag waaraan deze *grand narratives* tijdens het postmodernisme onderhevig waren, werd door de Franse filosoof Jean-François Lyotard in zijn boek *La condition postmodern; rapport sur le savoir*¹⁰ gewijd aan de kantelende tijdsgeest van de periode na de Tweede Wereldoorlog. Nooit wéér zo'n verschrikking, moet men hebben gedacht, met als gevolg een veranderende (lees: vooral heel kritische) houding naar de ideologieën uit naam waarvan oorlog werd gevoerd.

Vanaf de jaren 60 beginnen relativisme en deconstructivisme een stempel te drukken op het weten (de subtitel van Lyotards boek, *rapport sur le savoir*, benadrukt nog eens hoe zeer het postmodernisme geworteld is in de theorie). Het duurde niet lang voordat invloeden van het postmoderne weten hun uitwerking hadden op allerhande vormen van cultuuruitingen, in het begin vooral in de architectuur.¹¹ In het *discours* van de kunsten werd door kunstenaars steeds vaker een afstandelijke, ironische houding aangenomen om afbraak te doen aan alles wat een waarheidsclaim maakt.¹² Als gevolg hiervan werden levensopvattingen die richting proberen te geven zagezegd van binnenuit uitgehold.¹³ Een goed voorbeeld van deze houding zijn de opblaaspeddels van de Amerikaanse kunstenaar Jeff Koons. Deze beelden houden de toeschouwer als het ware een spiegel voor: "Kijk eens, je staat naar een uitvergroete versie van een inhoudsloos symbool van de consumptiemaatschappij te kijken, en je neemt het nog serieus ook." Alsof kunst zélf de draak steekt met de overtuiging dat zij zeggingskracht zou moeten hebben of verantwoordelijkheid draagt om maatschappelijke problemen aan te snijden. Postmodernistische kunstenaars lijken met hun werk uiting te geven aan de opvatting dat kunst niet langer een functie vervult in het creëren van

⁹ Chris Barker (2008) 'Enter Postmodernism', in: *Cultural Studies, Theory & Practice* (Third Edition). Londen: SAGE Publications Ltd: 195-196.

¹⁰ Jean-François Lyotard (1979) *La condition postmodern; rapport sur le savoir*. Parijs: Minit.

¹¹ Fred S. Kleiner (2010) 'Artists on Art: Philip Johnson on Postmodern Architecture', in: *Gardner's Art Through the Ages, The Western Perspective* (Thirteenth Edition). Boston: Wadsworth: 785-787.

¹² Ibidem.

¹³ Chris Barker (2008): 197.

algemeen geldende normen en waarden, maar dat zij in de eerste plaats zou moeten worden aangewend om dat soort collectieve waarheden af te breken, ofwel te deconstrueren.

Kunst die wordt gemaakt vanuit een metamoderne gevoelsstructuur, zo stellen Vermeulen en Van den Akker, getuigt ook van de drang tot relativisme en deconstructie, maar tracht tegelijkertijd om tegenwicht te bieden aan de morele kaalslag die de postmoderne apathie tot gevolg had. Volgens Vermeulen en Van den Akker lijkt de taal van het metamodernisme te spreken met de volgende woorden:

“Ik weet dat wat ik doe vast en zeker al door iemand anders is gedaan, of dat het misschien belachelijk is, maar dat wil niet zeggen dat ik het niet proberen mag, en dat ik het niet serieus meen.”¹⁴

De houding die in bovenstaand citaat wordt geschetst, wijkt sterk af van de ironische houding die een groot deel van de postmodernistische kunstenaars erop nahield. Vandaar ook dat Vermeulen en Van den Akker hun lezing van de metamoderne sensibiliteit sterk hebben geworteld in een analyse van de veranderingen die zich recentelijk in het veld van de kunsten voordeden. Het idee van het metamodernisme is dan ook geen politiek pamflet of een uitvinding van de theorie; het is veeleer een zoektocht naar een nieuwe taal waarmee de huidige gevoelsstructuur in al haar complexiteit kan worden omschreven. Essays zoals *Notes on Metamodernism*, waarin het functioneren van ironie in een bredere culturele dimensie wordt geplaatst, zijn geen uitzondering in de hedendaagse cultuurkritiek en dragen ertoe bij om de veranderende houding van kunstenaars in de juiste context te plaatsen. Voor een beter begrip van de termen modernisme, postmodernisme en ironie, heb ik in de volgende alinea's essentiële opvattingen en ideeën uit de cultuurkritiek en de kunstfilosofie toegelicht.

Zoals gezegd wordt ironie doorgaans gekoppeld aan het postmodernisme. In zijn boek *Denken over kunst, Een inleiding in de*

¹⁴ Twijfel (2011) '2011-1-3.pdf (application/pdf-object)' <http://www.twijfel.nu/pdfs/2011-1-3.pdf> (geraadpleegd op 17 november 2011).

*kunstfilosofie*¹⁵ duidt A.A. van den Braembussche de term postmodernisme tegen de achtergrond van de ontwikkelingen die plaatsvonden in het tijdperk waarin het modewoord opkwam:

In een *sociologische en maatschappijhistorische* context wordt met de postmoderne samenleving een nieuw samenlevingstype aangeduid dat grondig zou verschillen van de moderne samenleving. Het taalgebruik impliceert een min of meer radicale breuk tussen het tijdperk van de *moderniteit* en dat van de *postmoderniteit*. Dit is de eerste gebruikswijze. Op het *niveau van de wetenschap en de filosofie* staat het 'postmodernisme' daarentegen voor een ander weten, een andere type van kennis. Hier wordt een breuk voorondersteld tussen enerzijds *moderne wetenschap en filosofie* en anderzijds *postmoderne wetenschap en filosofie*. Dit is de tweede gebruikswijze. In de *wereld van de kunst en cultuur* en bijgevolg ook in de *kunstwetenschappen* ten slotte wordt het 'postmodernisme' als een nieuwe beweging of stroming opgevat. Hier impliceert het taalgebruik een min of meer radicale breuk tussen het *modernisme* en het *postmodernisme*. Op het vlak van de cultuur verschijnt in ruimere zin het 'postmodernisme' als de cultuur van de postmoderniteit. Dit is de derde gebruikswijze[.]¹⁶

Van de Braembussche stelt in bovenstaand fragment dat er geen eenduidige betekenis is van de term postmodernisme, maar dat er meerdere gebruikswijzen zijn die overwegend bij het ene of het andere kennisdomein behoren. Wat deze gebruikswijzen gemeen hebben, is dat zij 'steeds de tegenstelling impliceren tussen *modern* en *postmodern*.'¹⁷ Waar het volgens Van den Braembussche, die de analyse van Lyotard volgt, op neerkomt, is dat in de 'nieuwe postmoderne conditie [...] de spelregels van de wetenschap, de politiek en de kunsten zich definitief hebben gewijzigd.'¹⁸ Dit hield in dat in 'al deze gebieden [...] de vroegere eenheid en zekerheid verdwenen [is]'.¹⁹ Met die 'vroegere eenheid en zekerheid' doelt Van den Braembussche dus op de *grand narratives* die de moderne conditie zo erg karakteriseerden; metaverhalen,

¹⁵ A.A. van den Braembussche (2007) *Denken over kunst, Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.

¹⁶ Idem: 292-293.

¹⁷ Idem: 293.

¹⁸ Idem: 295.

¹⁹ Ibidem.

voortgangsidealen en het geloof in de waarheid.²⁰ Vervolgens legt Van den Braembussche het verschil tussen de moderniteit en de postmoderniteit uit:

In de wetenschap twijfelt men er meer dan ooit aan of het wel mogelijk is om de kennis van de werkelijkheid op vaststaande waarheden te stelen. In de politiek hebben alle ideologieën aan geloofwaardigheid ingeboet: steeds weer lijken platvloerse economische belangen sterker dan de idealen waar politici de mond vol van hebben. In de kunst [...] lijkt elke samenhang zoek: geen enkele stijl heeft nog de overhand, zoals wij dat uit de renaissance of de romantiek kennen. Ook hier is alle eenheid of zekerheid ver te zoeken.²¹

Zoals Van Den Braembussche in de laatste regel al aangeeft, heeft de postmoderne conditie ingrijpende gevolgen gehad voor de kunsten. In zijn definitie van postmodernistische kunst stelt hij de volgende kenmerken centraal: 1) de 'grens tussen hoge kunst en massacultuur vervaagt', 2) de 'autonomie verdwijnt: allesomvattende cultuurindustrie', 3) sprake van 'stilistische onzuiverheid, eclecticisme en historicisme', 4) de 'werkelijkheid als schijnvertoning, verlies aan diepte en betekenis' en 5) de 'nadruk op schizofrenie en fragmentering van subject, kunst als imitatie en parodie'.²² Door toedoen van de postmoderne ironie ontstaat er in het veld van de kunsten dus een 'verlies aan diepte en betekenis' – denk even terug aan de glimmende opblaaspeddels van Koons. Deze ontwikkeling heeft ook invloed gehad op de literatuur van het postmodernisme. Tegen die tendens ageert De Vries: hij verlangt vurig naar een literatuur die weer ergens over gaat.

De Vries is overigens niet de enige auteur die zich buigt over de vraag welke functie de ironie zou moeten vervullen in de letteren. De jonggestorven Amerikaanse auteur David Foster Wallace ging hem om en nabij twee decennia geleden al voor en hij wordt doorgaans beschouwd als een van de eersten die het debat over de ironie introduceerden. De Vries wordt in zijn meningsvorming sterk beïnvloed door Foster Wallace en verwijst dan ook met regelmaat naar de cultschrijver, bijvoorbeeld in *Vechtmemoires*:

²⁰ Idem: 334.

²¹ Idem: 295-296.

²² Idem: 334.

En leven we in de letteren bovendien niet in het tijdperk van David Foster Wallace, die [...] tot een soort martelaar van de anti-ironie is uitgeroepen, en zeker over de jonge generatie Amerikaanse schrijvers een slagschaduw werpt? Zijn vaak zelfbenoemde nazaten zijn niet te missen in de letteren, waar ze onder de vlag van de 'New Sincerity' varen, de Nieuwe Oprechtheid, met hooglitteraire romans, vol postmoderne vormvariëaties en vertelmannieren, die desalniettemin nergens ironie nodig hebben.²³

Foster Wallace zet zijn gedachten over de ironie het scherpst uiteen in zijn beroemd geworden essay 'E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction'²⁴. Het essay verscheen in 1993 en zette, zoals De Vries terecht opmerkt, de toon voor het huidige debat over de ironie. In zijn essay betoogt Foster Wallace dat het medium van de televisie een dusdanig in zichzelf gekeerd universum heeft gecreëerd dat oprechtheid eigenlijk geen schijn van kans meer maakt. Maar het kan erger, want dit ethiekloze universum heeft ook een weerslag op ons gemoed. Met als gevolg boeken die nergens meer over gaan en schrijvers die nergens meer wat van vinden. Hierop sprak Foster Wallace zijn verlangen uit naar een post-ironische literatuur. De schrijver, die zijn hele leven worstelde met depressies en op zesenvertigjarige leeftijd zelfmoord pleegde, besluit zijn essay met de volgende woorden:

The next real literary "rebels" in this country might well emerge as some weird bunch of "anti-rebels," born oglers who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naive, anachronistic. Maybe that'll be the point, why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk things. Risk disapproval. The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the "How banal." Accusations of sentimentality, melodrama. Credulity. Willingness to be suckered by a world of lurkers and starers who fear gaze and ridicule above imprisonment without

²³ Joost de Vries (2014) *Vechtmemoires*: 37-38.

²⁴ David Foster Wallace (1993) 'E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction', in: *Review of Contemporary Fiction*, 13, nr.2: 151-194.

law. Who knows. Today's most engaged young fiction does seem like some kind of line's end. Have to. Are you immensely pleased.²⁵

In dit fragment roept Foster Wallace zijn collega-auteurs op om weer engagement te tonen en om je niet langer te verschuilen achter het masker van de ironie, waar de toenmalige *status quo* ('the gifted ironists') zich van bediende. Tegelijkertijd benadrukt Foster Wallace hoe moeilijk het is om geëngageerd te zijn, ofwel lijkt daar een risico aan verbonden: 'the yawn, the rolled eyes, the cool smile', enzoverder. Het cynische postmodernisme maakte het Foster Wallace en de zijnen ook niet gemakkelijk om aan de ironie te ontsnappen en weer oprecht te zijn; alsof zij zichzelf een compleet nieuwe taal eigen moesten maken – eigenlijk een soort metamodernisme *avant la lettre*. Over het verwoede streven naar oprechtheid schreef literatuurwetenschapper Adam Kelly het essay 'David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction'²⁶, waarin hij de term *New Sincerity* introduceerde om uitleg te geven aan de houding die hij zo kenmerkend vond voor deze nieuwe generatie schrijvers. En hoewel Foster Wallaces oproep aan het begin van de jaren negentig nog als naïef kon worden afgedaan, blijkt hij met terugwerkende kracht welhaast profetisch. Veel schrijvers en critici volgden in zijn voetsporen en het debat over de ironie heeft beslist een centrale plek binnen de letteren ingenomen. Ook De Vries' houding is illustratief voor de navolging die Foster Wallaces oproep kreeg.

Een treffend voorbeeld van de actualiteit van het debat over de ironie is ook Thomas Vaessens' in 2009 verschenen boek *De revanche van de roman*²⁷. Hierin gaat de hoogleraar Nederlandse letterkunde in op het idee dat 'het engagement in de literatuur terug is van weggeweest.'²⁸ Dit soort literatuur staat volgens Vaessens haaks op de van ironie doorspekte literatuur die tijdens de naoorlogse periode, vooral vanaf 1960, in zwang was, te weten die van het postmodernisme:

²⁵ Idem: 192-193.

²⁶ Adam Kelly (2010) 'David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction', in: David Hering (ed.), *Consider David Foster Wallace, Critical Essays*. Los Angeles: Sideshow Media Group Press.

²⁷ Thomas Vaessens (2009) *De revanche van de roman*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

²⁸ Idem: 16.

Vanuit humanistisch-modernistisch perspectief bezien, holden zulke in de postmoderne cultuur florerende auteurs de literatuur van binnenuit uit, bijvoorbeeld door ironisch te doen over alles wat op literaire pretenties leek. Bij schrijvers (en critici) die niet in het nieuwe mediageweld meedingen, kon daarbij licht de indruk ontstaan dat hun literaire ernst en toewijding door deze publiciteitsbewuste collega's ten overstaan van een breed publiek belachelijk werden gemaakt, als waren het zaken uit een vervlogen tijd.²⁹

Net als Foster Wallace is Vaessens van mening dat ironie engagement in de weg staat. Pas wanneer je eraan voorbij treedt, zo luidt de gedachte, is het mogelijk om je weer oprecht te verhouden tot de wereld om je heen, een literatuuropvatting die nauw verwant is aan het *New Sincerity*-ideaal. Ook De Vries' afwijzing van de ironie is sterk geënt op het denken van Foster Wallace, en het type literatuur dat De Vries produceert, onderschrijft heel goed Vaessens' idee 'dat engagement in de literatuur terug is van weggeweest.' Dit wordt nog eens bevestigd doordat De Vries stelt dat ironie tot *detachment* leidt, wat ons belemmert om weer ergens in te geloven. Of om het met zijn eigen woorden te zeggen:

[W]aarom zou je *semi* door het leven willen gaan, half betrokken, half geïnteresseerd, half verliefd, half enthousiast, half verontwaardigd?³⁰

Kortom, ironie verlamt ons, aldus De Vries. Vandaar dat hij naarstig op zoek is naar mogelijkheden om opnieuw betekenis te kunnen geven. Al doende baant De Vries zich een weg door het literaire veld en probeert hij de bres die het postmoderne denken heeft geslagen te vullen met iets dat ook weer daadwerkelijk iets betekent:

De jongere generatie schrijvers heeft de verzuiling niet meer meegemaakt, zij kijkt uit over een landschap dat wijd open ligt en dat nu bebouwd kan gaan worden.³¹

En in dat proces van opnieuw bebouwen, iets van betekenis creëren, is voor ironie geen plaats, zo maakt De Vries de balans op in *Vechtmemoires*:

²⁹ Idem: 43.

³⁰ Joost de Vries (2014) *Vechtmemoires*: 34.

³¹ Idem: 41

Als je iets wilt bouwen, kan ironie nooit je materie zijn. Waarom zou je iets willen opschrijven wat alleen tussen aanhalingstekens kan staan?³²

Al moet gezegd dat De Vries zelf misschien ook niet weet hoe 'iets [...] bouwen' er dan precies uit zou moeten zien. Zijn antwoord op de vraag waarom ironie zo erg is, is veelzeggend:

Ik weet het niet precies, ik denk dat ik dan zou antwoorden: omdat de woorden die we voor dingen gebruiken bewust of onbewust gaan bepalen hoe we over die dingen denken.³³

De onzekerheid die schuilgaat achter 'Ik weet het niet precies' is onthullend. Zeker in het licht van de analyse die Vermeulen en Van den Akker in hun essay *Notes on Metamodernism* maken. Ook De Vries manoeuvreert ogenschijnlijk tussen tegengestelde polen, die van het verlangen naar het creëren van iets van betekenis en die van de twijfel over hoe dat dan zou moeten. Het enige wat voor De Vries vaststaat, is dat er in de letteren geen rol meer is weggelegd voor de ironie. Zij leidt per slot van rekening alleen maar tot halve waarheden, iets 'wat alleen tussen aanhalingstekens kan staan.'

Met zijn ironieopvatting plaatst De Vries zich lijnrecht tegenover een groot deel van zijn literaire voorgangers, de schrijvers van boeken waarin een postmoderne blik op de wereld wordt gegeven. Ironie speelt in dat soort romans dikwijls een grote rol, vaak om aan te tonen dat alles wat vanzelfsprekend lijkt ergens ook bedacht is, en dat alle verhalen die waarheidsclaims doen tegelijkertijd ook gewantrouwd dienen te worden. Want altijd ligt het gevaar op de loer dat een compromisloos vertrouwen in vooruitgangidealisme tot gruwelijke taferelen kan leiden. Immers; het fascisme leidde tot de massavernietiging van Joden, het communisme mondde uit in Goelagkampen en de Koude Oorlog joeg het Westen en Rusland definitief tegen elkaar in het harnas. Wanneer absolute waarheden ontkracht dienen te worden, is ironie dikwijls cruciaal gebleken. Ironie kan namelijk heel goed de kleine scheurtjes in het geraamte van een op het eerste gezicht onneembaar bastion zichtbaar maken. Een beetje zoals Koons' opblaaspeddels ons kunnen leren op

³² Ibidem.

³³ Idem: 33.

grond van welke premissen het *discours* van de beeldende kunst nu eigenlijk functioneert, en hoe leeg deze praktijk in de ogen van velen destijds was.

Wat wel blijkt, is dat er veel verschillende manieren zijn om ironie te interpreteren: over de ironie wordt de loftrompet gestoken én zij wordt verguisd. Vandaar dat het van groot belang is geweest dat ik gedurende deze masterscriptie één heldere uitleg van het begrip ironie aanhoud. In mijn onderzoek naar De Vries' schrijversimago heb ik gekozen voor de uitleg van de Amerikaanse filosoof Richard Rorty. In zijn boek *Contingency, Irony, and Solidarity*³⁴ legt Rorty een causaal verband tussen ironie en solidariteit, en trekt hij de conclusie dat van solidariteit pas sprake kan zijn wanneer wij durven tornen aan onze eigen waarheid. Juist omdat De Vries er zo sterk van overtuigd is dat ironie nooit je materie kan zijn wanneer je iets wil bouwen, wanneer je je wilt engageren, is het enorm verhelderend geweest om een theoreticus aan te halen die precies het tegenovergestelde beweert. Rorty kan namelijk als geen ander invoelbaar maken waarom een ironische houding zo onmisbaar is om werkelijk solidair te kunnen zijn. In de volgende paragraaf ga ik uitgebreid in op Rortys analyse.

1.3 Richard Rorty over ironie en solidariteit

Rorty schrijft in het hoofdstuk 'Private Irony and Liberal Hope'³⁵ dat mensen doorgaans een zogenoemd *final vocabulary* hanteren, ofwel eindtaal. Hij stelt vervolgens dat we ons meestal klakkeloos beroepen op eindtaal wanneer wij ons aangevallen voelen op de voor ons zo kenmerkende manier van leven.³⁶ Echter, volgens Rorty is er sprake van een onderscheid tussen twee type mensen. Mensen die alleen maar van hun eigen eindtaal uitgaan, metafysici, én mensen die beseffen dat iedereen weer een andere eindtaal heeft, waardoor zij niet zomaar hun eigen eindtaal boven die van iemand anders plaatsen, ironici.³⁷

³⁴ Richard Rorty (1989) *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

³⁵ Idem: 73-95.

³⁶ Idem: 73.

³⁷ Idem: 73-74.

Hierdoor gaan metafysici en ironici op een totaal andere manier met het gegeven van de waarheid om, aldus Rorty.

Voor metafysici vormt eindtaal een middel tot het kennen van de waarheid. Ironici geloven daarentegen dat eindtaal hoogstens tot waarheden kan leiden die bestaan binnen de eigen taal. Het gevolg hiervan, zo schrijft Rorty, 'leads to a difference in their attitude towards books.'³⁸ Metafysici erkennen aparte disciplines die zich toeleggen op het ontwikkelen van kennis over afgebakende onderwerpen. Zo vergaart men gradueel kennis, wat zou bijdragen aan een beter begrip van de wereld waarin wij leven; een positivistisch wetenschapsideaal. Ironici verhouden zich tot deze praktijk als tot een traditie, waarin er telkens wordt bijgeschaafd aan een en hetzelfde vocabulaire, dat slechts antwoorden verschaft op de door het eigen kennisdomein opgeworpen vragen. Waar categorieën zoals goed en fout voor ironici bijgevolg tot de culturele dimensie behoren, daar houden metafysici hun opvattingen over goed en fout voor absolute waarheden. Vanuit het oogpunt van dit cruciale onderscheid beziet Rorty het functioneren van de ironie in relatie tot het kunnen betuigen solidariteit.

In het hoofdstuk 'Solidarity'³⁹ bespreekt Rorty de consensus over de definitie van het begrip solidariteit:

The traditional philosophical way of spelling out what we mean by "human solidarity" is to say that there is something within each of us – our essential humanity – which resonates to the presence of this same thing in other human beings.⁴⁰

Voorts stelt Rorty dat men er doorgaans vanuit gaat dat humaniteit voorafgaat aan het ontstaan van een cultuur. Ons gedeelde mens-zijn leidt inherent tot een wij-gevoel, hoe verschillend onze culturele achtergrond ook mag zijn: 'What can there be except human solidarity, our recognition of one another's common humanity?'⁴¹ Zeker in tijden van oorlog, wanneer cultuurgebonden opvattingen over goed en fout met elkaar botsen, is het idee van humaniteit op het eerste

³⁸ Idem: 75.

³⁹ Idem: 189-198.

⁴⁰ Idem: 189.

⁴¹ Idem: 189-190.

gezicht onmisbaar om tot een oplossing te kunnen komen. Toch uit Rorty kritiek op deze interpretatie van humaniteit. Het formuleren van een wij waaraan we solidariteit betuigen, resulteert immers per definitie in een zij waaraan we dat niet hoeven te doen. Een blind vertrouwen in humaniteit kan een bredere uitleg van het solidariteitsbegrip dus ook in de weg staan. Dit kan in het ergste geval tot gevolg hebben dat gewichtigere zaken, zoals pijn en vernedering, onbedoeld ondergeschikt worden gemaakt aan de eis om onszelf in de ander te kunnen herkennen.⁴² Het wantrouwen dat ironici koesteren naar hun eigen waarheid, acht Rorty dan ook onmisbaar voor het kunnen betuigen van solidariteit. Hierover schrijft hij in de conclusie van 'Solidarity' het volgende:

To sum up, I want to distinguish human solidarity as the identification with "humanity as such" and as the self-doubt which has gradually, over the last few centuries, been inculcated into inhabitants of the democratic states – doubt about their own sensitivity to the pain and humiliation of others, doubt that present institutional arrangements are adequate to deal with this pain and humiliation, curiosity about possible alternatives. The identification seems to me impossible – a philosopher's invention, an awkward attempt to secularize the idea of becoming one with God. The self-doubt seems to me the characteristic mark of the first epoch in human history in which large numbers of people have become able to separate the question "Do you believe and desire what we believe and desire?" from the question "Are you suffering?" In my jargon, this is the ability to distinguish the question of whether you and I share the same final vocabulary from the question of whether you are in pain. Distinguishing these questions makes it possible to distinguish public from private questions, questions about pain from questions about the point of human life, the domain of the liberal from the domain of the ironist. It thus makes it possible for a single person to be both.⁴³

Rorty legt in bovenstaand fragment haarfijn uit dat een ironische houding als een voorwaarde geldt voor een werkelijk humane uitleg van het solidariteitsbegrip. De houding van ironici faciliteert immers het gesprek tussen andersdenkenden, mensen met verschillende eindtalen. In het kader van het ongekend hoge aantal vluchtelingen dat momenteel op de been is – mensen die wegtrekken uit conflictgebieden in het Midden Oosten en Afrika – en de groeiende polarisatie in de maatschappij als gevolg van de angst die deze

⁴² Idem: 192.

⁴³ Idem: 198.

massale immigratie teweegbrengt, is het belang van het gesprek tussen mensen met verschillende eindtalen evident.

1.4 Onderzoek naar de auteur

Wanneer wij de literatuur bestuderen, houdt zij ons een spiegel voor. Zodoende verwerven wij inzicht in de gedachten en de gevoelens van mensen, toen en nu. Halverwege de 19^e eeuw werd de betekenis van een tekst doorgaans uit de intentie van zijn schepper herleid. Een goed voorbeeld hiervan is de methode die de Franse literatuurbeschouwer Charles-Augustin Sainte-Beuve gebruikte om de literatuur te onderzoeken. De Franse auteur Marcel Proust heeft het procedé dat Sainte-Beuve hanteerde kernachtig samengevat in zijn boek *Tegen Sainte-Beuve, Relas van een ochtend*⁴⁴, dat een prelude vormt op de latere kritiek die het gebruik van de auteursintentie ten deel zou vallen. Proust schrijft dat Sainte-Beuve trachtte om:

[O]p basis van de biografie van een auteur, van zijn familiegeschiedenis [en] van al zijn eigenaardigheden inzicht [te] krijgen in [diens] werken en in de aard van [diens] genie[.]⁴⁵

De eigenzinnige Proust wenste dat zijn tekst voor zichzelf zou spreken en hekelde daarom het type literatuurbeschuwing dat de gerenommeerde Sainte-Beuve voorstond. Het bleek een voorbode, want omstreeks de tweede helft van de 20^e eeuw werd in zijn geheel afgezien van het zoeken naar de auteursintentie. Zo verklaarde de Franse literatuurcriticus Roland Barthes in 1967 al spreekwoordelijk de dood aan de auteur. Dit deed hij in het beroemd geworden essay 'The Death of the Author'⁴⁶. Hierin betoogde Barthes dat het onderzoek naar de auteursintentie moet wijken voor de emancipatie van de

⁴⁴ Marcel Proust (2009) *Tegen Sainte-Beuve, Relas van een ochtend*. Amsterdam: Atheneum Polak & Van Gennep.

⁴⁵ Ibidem: 21.

⁴⁶ Roland Barthes (2010) 'The Death of the Author', in: Vincent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism, Second Edition*. New York: W.W. Norton & Co: 1322-1326.

tekst, maar vooral ook voor die van de lezer. Zo schrijft Barthes: 'a text's unity lies not in its origin but in its destination'⁴⁷ en:

[I]t is necessary to overthrow the myth [the 'message' of the Author-God⁴⁸]: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.⁴⁹

Kortom, de betekenis van een tekst ligt dus niet besloten in de bedoelingen van zijn auteur, de auteursintentie. Sterker nog, volgens Barthes is er überhaupt geen vastliggende betekenis van een tekst. Eerder is er sprake van een oneindige variëteit van mogelijke betekenissen die ontstaat doordat een tekst telkens weer opnieuw kan worden geïnterpreteerd. De tekst en de lezer worden geboren, als het ware.

Ook de Franse filosoof Michel Foucault problematiseerde het onderzoek naar de auteursintentie. In zijn essay 'What is an Author?'⁵⁰ benaderde hij de auteur als een discursief en dus veranderlijk begrip. Volgens Foucault is een auteur eigenlijk de optelsom van hoe er in een bepaalde tijd en op een bepaalde plek over auteurs wordt nagedacht. Zo werd in de romantiek de auteur bijvoorbeeld als een soort genie verantwoordelijk gehouden voor de genialiteit van zijn werk. Wat er destijds over het hoofd werd gezien, is dat deze auteursopvatting werd geformuleerd binnen een bepaalde context; tenslotte vormt het literaire veld op ieder moment zelf de consensus over wat zij geniaal acht. Wanneer een auteursopvatting steeds vaker (onbewust) onderschreven en bestendig wordt, doordat zij keer op keer op dezelfde wijze wordt ingezet in studies en in het dagelijks taalgebruik, verwordt zo'n opvatting tot een gemeenplaats in het collectieve denken en voelen. Wat wij menen te weten over de auteur, wordt dus grotendeels bepaald door de functies die we zelf toekennen aan het begrip. In de conclusie van zijn tekst vat Foucault zijn gedachten hierover helder samen:

⁴⁷ Idem: 1325.

⁴⁸ Idem: 1324.

⁴⁹ Idem: 1326.

⁵⁰ Michel Foucault (2010) 'What is an Author?', in: Vincent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism, Second Edition*. New York: W.W. Norton & Co: 1475-1490.

The author – or what I have called the “author-function” – is undoubtedly only one of the possible specifications of the subject and, considering past historical transformations, it appears that the form, the complexity, and even the existence of this function are far from immutable.⁵¹

Mede door Barthes en Foucault werden exposés over de relatie tussen de auteur en de betekenis van een tekst steeds vaker vermeden. Toch kan worden gesteld dat dit vermijdingsgedrag, bij gebrek aan een beter woord, alleen maar des te meer heeft bijgedragen aan het vergroeiën van het debat over de betekenis van de literatuur en de functie van de auteur. Nochtans een-nul voor de ironie.

Naast Barthes en Foucault zijn er talloze andere literatuurbeschouwers, critici en wetenschappers geweest die zich hebben gebogen over de rol van de auteur in de betekenisgeving van literaire teksten. Een overzicht van de belangrijkste debatten biedt Andrew Bennett in zijn boek *The Author*⁵². Omdat ik in deze masterscriptie onderzoek heb gedaan naar de persoon De Vries in relatie tot zijn werk, is het cruciaal gebleken om een theorie te hanteren die ruimte biedt om verbanden te trekken tussen een oeuvre en zijn auteur. Vandaar dat ik in de afsluiting van deze paragraaf belangrijke theorieën benoem die het mogelijk maken om de relatie tussen het werk en zijn maker te onderzoeken, waarna ik uitkom op de door mij gebruikte *posture*-theorie.

Eigenlijk heeft de literatuurwetenschap pas onlangs een wederkeer van het onderzoek naar de auteur gezien. Langzaam maar zeker zijn modellen aan de oppervlakte gekomen waarin er weer plaats wordt gemaakt voor auteurs en de opvattingen die zij erop nahouden. Hieraan ligt onder meer het vermarkten van het boekbedrijf ten grondslag. We spreken immers niet meer over dat ene boek, maar over de Nieuwe Paolo Coelho of Dan Brown. Onder invloed van de steeds verder oprukkende marktwerking zijn auteursnamen ook merknamen geworden. Een fenomeen dat nauw verwant is aan de inzet van Foucaults onderzoek: hij stelde namelijk dat het auteursbegrip binnen ieder *discours* weer een andere functie kan vervullen. Het gebruik van auteursnamen om boeken te verkopen, is emblematisch voor het eigentijdse *discours* van de letteren. Dat schrijvers om de haverklap te gast zijn bij talkshows en soms zelfs méér

⁵¹ Idem: 1489.

⁵² Andrew Bennett (2005) *The Author*. New York: Routledge.

exposure krijgen dan de boeken die zij schrijven, is in dat opzicht al net zo tekenend. Zo schrijft literair criticus Arjen Fortuin in het artikel ‘Een nieuwe schrijfgeneratie: op welke auteurs onder de 30 moeten we letten?’⁵³:

Joost de Vries zal nog wel ‘de nieuwe Mulisch’ genoemd worden als de oude allang vergeten is; de lat mag best wat hoger liggen. Dwingt bewondering af met hoogst intellectuele boeken waarin alles met alles samenhangt maar die volgens hemzelf toch vooral ook gaan over jongens en meisjes die het allemaal ook niet weten. Verkocht 10.000 exemplaren van *Clausewitz*.⁵⁴

Hoewel het persoonlijk voornaamwoord ‘hij’ mist voor ‘[d]wingt bewondering af’ en voor ‘[v]erkocht 10.000 exemplaren’, is het duidelijk dat het Fortuin meer te doen is om De Vries dan om de inhoud van zijn boeken. Zo wordt er vooral benadrukt hoeveel exemplaren De Vries wel niet verkocht van zijn debuut, terwijl de thematiek van *Clausewitz* slechts vagelijk benoemd blijft. In hetzelfde straatje reken ik ook de vergelijking met wijlen Harry Mulisch. Een dergelijke vergelijking onderstreept immers nogmaals het persoonsgerichte-lexicon waarvan het boekenbedrijf zich bedient. Het opstellen van lijstjes van schrijvers waarop we moeten letten (let ook op de titel van Fortuins stuk), is ook een goed voorbeeld. Het doet de vraag rijzen of we nog daadwerkelijk de in de hemel geprezen boeken lezen óf dat wij vooral de schrijvers zelf in de gaten houden omdat juist zij *trending* zijn.

Een tweede reden van de opleving van het onderzoek naar de auteur is hieraan verwant. Auteurs laten zich aan de lopende band in het openbaar uit over maatschappelijke kwesties, wat hun status als publieke intellectueel onderschrijft. De aan Tilburg University verbonden literatuurwetenschapper Odile Heynders schreef hierover het volgende boek: *Writers as Public Intellectuals, Literature, Celebrity, Democracy*⁵⁵. In het voorwoord verduidelijkt zij de inzet van haar onderzoek:

⁵³ Arjen Fortuin (2013) ‘Een nieuwe schrijfgeneratie: op welke auteurs onder de 30 moeten we letten?’, *NRC*. <http://www.nrc.nl/nieuws/2013/10/25/een-nieuwe-schrijfgeneratie-op-welke-auteurs-onder-de-30-moeten-we-letten> (geraadpleegd op 13 mei 2016).

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Odile Heynders (2015) *Public Intellectuals, Literature, Celebrity, Democracy*. Basingstoke: Macmillan.

This book is about writers as public intellectuals critiquing in their work the state of affairs in Europe. As such, it is about how literature is expanding and transforming today, due to the call on writers to interfere in the public sphere, either by formulating an opinion on relevant issues or the things going on, by creating stories and scenarios to confront readers with critical ideas and new perspectives, or by writing discursive essays and delivering public lectures to engage the ordinary citizens.⁵⁶

Een van de voorbeelden waaraan Heynders haar onderzoek ophangt, betreft de hype die plotseling rondom Thomas Piketty ontstond. De sociaal-gemotiveerde Franse econoom verwierf in een korte tijdspanne wereldwijd bekendheid met zijn magnum opus *Le Capital au XXIe siècle*⁵⁷. Pikettys boodschap dat de onevenredige verdeling van rijkdom het democratische grondbeginsel volledig ondermijnt, eiste internationaal de aandacht op, zowel in academische kringen als in de bredere laag van de maatschappij – ten tijde van de verschijning van de Nederlandse vertaling lag het boek overal opgestapeld in de winkels; je moest moeite doen om het te missen. De plek die Piketty als intellectueel inneemt in het publieke domein, geldt volgens Heynders dan ook als een van de vele voorbeelden die aantonen dat er weer serieuzer naar auteurs wordt geluisterd. De ontwikkeling die Heynders schetst, is erg relevant voor mijn onderzoek naar De Vries' schrijversimago; ook hij spreekt zich telkens uit in het publieke domein. In 'discursive essays', in 'public lectures' en in 'stories and scenarios' zwengelt De Vries telkens weer het debat aan over de rol van de ironie in de letteren. Tegen de achtergrond van Heynders betoog kan een romanschrijver zoals De Vries dan ook als een *public intellectual* worden beschouwd.

Andere voorbeelden die aantonen dat de auteur weer helemaal terug is van weggeweest in de literatuurwetenschap zijn talloos. Natalie Heinich bestudeert in haar essay 'Schrijver worden: Identiteitsvorming met een roeping'⁵⁸ het fenomeen van het verwerven van de schrijversidentiteit. Hoewel Heinich het produceren en de daadwerkelijke publicatie van literaire teksten in dit proces een belangrijke rol toedicht, is zij ervan overtuigd dat de

⁵⁶ Idem: ix.

⁵⁷ Thomas Piketty (2013) *Le Capital au XXIe siècle*. Parijs: Éditions du Seuil. Parijs.

⁵⁸ Nathalie Heinich (2003) 'Schrijver worden: Identiteitsvorming met een roeping', in: *Het Van Gogh-effect, En andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting: 129-134.

auteursidentiteit pas wérkelijk kan worden verworven als iemand die schrijft ook door het *establishment* wordt erkend als auteur. Zo bezien kan van literatuur pas sprake zijn wanneer er een maker in het spel is: de auteur. Dit maakt dat het moeilijk wordt om de feitelijke auteur te negeren in het onderzoek naar de literatuur, wat de hedendaagse literatuurwetenschap noodzaakt om nieuwe theorieën te ontwikkelen.

Ook in de Nederlandse literatuurwetenschap heeft het onderzoek naar de auteur een wederopleving gehad. Een goed voorbeeld hiervan is de dissertatie van de Nederlandse essayist en romanschrijver Daniël Rovers. In *De figuur in het tapijt, Op zoek naar zes auteurs*⁵⁹ onderzoekt Rovers namelijk de (zelf)representatie van een zestal Nederlandse auteurs. Daartoe introduceert Rovers de termen figuurauteur en auteursfiguur. Met deze termen onderscheidt hij 'de werkelijke auteur' (die van vlees en bloed) van het beeld dat uit diens werk voortvloeit, ofwel 'de papieren auteur'.⁶⁰ Waar het beeld van de figuurauteur en van de auteursfiguur overlap vertonen, geeft volgens Rovers de *general intention* van een auteur zich bloot.⁶¹ De *general intention* behoort volgens Rovers onmiskenbaar tot het imago van een schrijver; wanneer wij hier de vinger op kunnen leggen, begint zich spreekwoordelijk een figuur in het tapijt af te tekenen. Uit die figuur ontleden wij vervolgens het DNA van de auteur, aldus Rovers in de conclusie van zijn tekst: 'Met andere woorden: de figuur in het tapijt is de unieke verschijning van een auteur in zijn oeuvre.'⁶² En dan komen we al meer in de buurt bij het type onderzoek dat ik in deze masterscriptie heb verricht, namelijk hoe De Vries' ironieopvatting heeft gefunctioneerd in de totstandkoming van zijn *posture*. Rovers grijpt in zijn studie sterk terug op de ideeën van de aan de Universiteit van Lausanne verbonden literatuurwetenschapper Jérôme Meizoz. In wat volgt leg ik Meizoz' *posture*-theorie uit.

⁵⁹ Daniël Rovers (2012) *De figuur in het tapijt, Op zoek naar zes auteurs*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.

⁶⁰ Idem: 29

⁶¹ Idem: 36.

⁶² Idem: 34.

1.5 Jérôme Meizoz' *posture*-theorie

Meizoz heeft zijn *posture*-theorie in verschillende publicaties uitgewerkt. Bijvoorbeeld in *L'oeil sociologue et la Littérature*⁶³ en *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*.⁶⁴ Een goede samenvatting van zijn ideeën geeft hij in 'Modern Posterities of Posture, Jean-Jacques Rousseau'⁶⁵. Hierin stelt Meizoz dat schrijvers de auteursidentiteit op steeds verschillende manieren toe-eigenen.⁶⁶ Toch houdt dit niet in dat de mogelijkheden hiertoe eindeloos zijn. In tegendeel, volgens Meizoz is er na verloop van tijd een repertoire ontstaan van auteurstypen waaruit aspirant literatoren een keuze maken.⁶⁷ Enkele voorbeelden van geijkte modellen zijn de toegewijde schrijver, de getormenteerde kunstenaar, de geëngageerde opstandeling, de dandy en de bohémien.⁶⁸ Meizoz sluit het hoofdstuk af met een onderzoek naar het schrijversimago van de 18^e eeuwse Franse auteur Jean-Jacques Rousseau. Deze casus dient ter demonstratie hoe wij Meizoz' theorie kunnen gebruiken om te achterhalen hoe het *posture* van een auteur wordt gevormd.

Volgens Meizoz werd de beeldvorming rondom Rousseau vooral na diens overlijden gecreëerd. Zo lijfde de Franse beweging van de proletarische literatuur Rousseau gedurende de jaren 30 van de 20^e eeuw in als boegbeeld van de stroming. Aan de hand van dit voorbeeld concludeert Meizoz dat auteurs niet het alleenrecht hebben op de manier waarop zij herinnerd zullen worden, en bijgevolg dat het schrijversimago van een overleden auteur dus veranderlijk kan zijn. Verder voegt Meizoz toe dat dergelijke typeringen achteraf wel degelijk hun oorsprong kunnen vinden in de manier waarop auteurs zichzelf hebben gerepresenteerd.⁶⁹ Rousseau benadrukte bij leven immers ook zelf zijn povere afkomst en bescheiden gewoonten, aldus Meizoz.⁷⁰ Wat uit Meizoz' onderzoek naar Rousseaus schrijversimago wel blijkt, is dat het *posture* van een auteur op

⁶³ Jérôme Meizoz (2004) *L'oeil sociologue et la Littérature*. Genève: Slatkine.

⁶⁴ Jérôme Meizoz (2007) *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.

⁶⁵ Jérôme Meizoz (2010) 'Modern Posterities of Posture, Jean-Jacques Rousseau', in: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier & Liesbeth Korthals Altes (eds), *Authorship Revisited, Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters: 81-93.

⁶⁶ Jérôme Meizoz (2010) 'Modern Posterities of Posture, Jean-Jacques Rousseau': 81.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Idem: 82.

⁷⁰ Ibidem.

meerdere terreinen wordt vormgegeven. Dit maakt het ontzettend lastig om het *posture* van een auteur in kaart te brengen door zijn imago vanuit slechts één perspectief te bestuderen. Het verdient dan ook de voorkeur onderzoek te verrichten vanuit meerdere invalshoeken, waarbij zoveel mogelijk aspecten van het *posture* aan bod komen.

Meizoz is zijn ideeën voor de *posture*-theorie voor een deel schatplichtig aan Alain Viala, een Franse literatuurwetenschapper. In Vialas definitie van de term *posture* staat de wijze waarop een auteur een positie in het literaire veld inneemt centraal.⁷¹ Zo stelt Viala:

A position can be taken up in a number of ways: one could, for instance, modestly take up a favourable position or with great show take up a modest position...⁷²

Hiermee impliceert Viala dat een auteur bewust bepaalde houdingen, ofwel *postures*, aanneemt om de door hem begeerde plek in het literaire veld te bemachtigen. Hiertoe behoort bijvoorbeeld Rousseaus zelfprofilering als schrijver van lagere afkomst. Dat Rousseau zelf zijn povere afkomst vooropstelde in zijn zelfrepresentatie kan dan ook worden gezien als een houding die hij bewust aannam om op een door hem gekozen manier te worden herinnerd. Viala vat *postures* daarom op als literaire strategieën die actief bijdragen aan de beeldvorming rondom een auteur.⁷³ De optelsom van *postures* rekent Viala tot het ethos van een schrijven, wat zijns inziens gelijk staat aan ‘the (general) way of being (of a) writer’⁷⁴ – Rovers’ notie van een *general intention* vertoont veel verwantschappen met Vialas ethos.

Hoewel Meizoz’ definitie van *posture* grotendeels overlapt met die van Viala, verschilt zij op het vlak van de *posture*-ethos verhouding. Waar Viala het meervoud *postures* hanteert en de paraplueterm ethos gebruikt om de houdingen van een auteur onder te scharen, daar gebruikt Meizoz juist *posture* in enkelvoud als overkoepelende term.⁷⁵ In het geval van Meizoz’ uitleg zou de

⁷¹ Idem: 83.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Idem: 84.

door Rousseau zelf benadrukte arbeidersafkomst opgevat moeten worden als een van meerdere mores, die bijdraagt aan zijn *posture*, en niet als een van meerdere *postures* die bijdragen aan zijn ethos, zoals in Vialas definitie van de *posture*-theorie. Verder betreft Meizoz enkele nieuwe aspecten in het onderzoek naar de (zelf)representatie van auteurs. In wat volgt heb ik deze aspecten in kaart gebracht.

Meizoz beargumenteert dat een auteur bewust literaire strategieën gebruikt om een positie in het literaire veld te bemachtigen. Zo stelt hij:

In attaining the status of 'author', a public self-image is advanced based on self-appointing civil coordinates[.]⁷⁶

Wat nieuw is ten opzichte van Vialas definitie, is dat volgens Meizoz een van dit soort strategieën ook het gebruik van een pseudoniem kan zijn. Een pseudoniem toont volgens Meizoz namelijk heel goed aan dat het beeld dat we hebben van een auteur in grote mate geconstrueerd is:

[T]he pseudonym turns the author into a fictive enunciator, a wholly new character on the scene of literary enunciation.⁷⁷

Volgens Meizoz gebruikt een auteur een pseudoniem om op een door hem gewenste manier toe te treden tot het literaire veld. Het behoud van anonimiteit of het niet hoeven afleggen van verantwoordelijkheid over een boek kunnen redenen zijn waarom een auteur een pseudoniem gebruikt. Denk bijvoorbeeld even aan de Nederlandse auteur Arnon Grunberg, die onder het pseudoniem Marek van der Jagt meerdere boeken publiceerde – al moet gezegd dat deze romans al snel aan Grunberg werden toegeschreven. Verder betoogt Meizoz dat een auteur pas helemaal de door hem begeerde positie in kan nemen op het moment dat het literaire veld hem deze plek ook toekent. Vandaar dat Meizoz concludeert dat het positioneringsproces te allen tijde in tweespraak plaatsheeft.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

Hierop voortbordurend, beargumenteert Meizoz dat een *posture* niet alleen door een auteur zelf wordt geconstrueerd, bijvoorbeeld in zijn oeuvre en de door hem gekozen plaatsen daarbuiten, zoals voorwoorden, autobiografisch getinte teksten, essays en artikelen. Veeleer doet er zich een co-operatie voor tussen een auteur en een verscheidenheid aan media-actoren, zoals journalisten, critici en biografen. Zij zijn samen verantwoordelijk voor de totstandkoming van een literair *posture*.⁷⁸ Het *posture* van een auteur is dus eigenlijk in wording vanaf zijn eerste publicatie (en eigenlijk al vanaf het moment dat hij zich aandient bij een uitgeverij), en blijft gestalte krijgen tijdens de rest van zijn schrijverscarrière. En zelfs daarna, na zijn overlijden, blijft er gemorreld worden aan de beeldvorming rondom zijn persoon – zoals in het geval van Rousseau. In dit proces blijven de volgende zaken voortdurend van belang: de opmaak van boeken, de receptie in de media, het afleggen van interviews, publieke verschijningen, zoals het geven van lezingen en het bijwonen van prijsuitreikingen, et cetera et cetera.

Voorts stelt Meizoz dat de studie naar het *posture* van een auteur tweeledig is. Het omvat zowel de discursieve als de non-discursieve dimensie van een auteur, ofwel de papieren auteur en de werkelijke auteur.⁷⁹ Tot de non-discursieve dimensie behoort het geheel van non-verbale gedragingen van een auteur, zoals zijn kledingdracht, zijn lichaamstaal en zelfs zijn gezichtsuitdrukkingen. Tot de discursieve dimensie behoort iedere talige uiting waaruit een beeld ontstaat van een auteur, zowel in teksten die hij zelf naar buiten brengt als in teksten van anderen waarin het over hem gaat. Het *posture*-onderzoek gaat over het vinden van de overlap tussen de beeldvorming die ontstaat uit de non-discursieve en de discursieve dimensie van een auteur. Deze overlap onthult ons hoe een schrijver graag gezien wil worden en hoe hij door anderen wordt gezien, wat het *posture* van een auteur maakt, aldus Meizoz.

Samenvattend is het *posture* van een auteur een veelkoppig organisme dat zich niet vanuit één perspectief laat bestuderen. Zowel de discursieve en non-discursieve dimensie van de representatie van een auteur, alsook hoe het literaire veld hierop reageert, dragen bij aan de creatie van het *posture*. Vanuit

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Idem: 85.

een metastandpunt bezien, behoort zelfs deze masterscriptie tot het onvoorstelbaar wijdverbreide netwerk aan relaties en betekenisgevers waaruit het *posture* van een auteur voortvloeit.

1.6 Gillis J. Dorleijn over positioneringsmiddel

Zoals ik in de voorgaande paragraaf heb uitgelegd, wordt een auteur door bepaalde houdingen aan te nemen in staat gesteld om een door hem begeerde positie in het literaire veld in te nemen. Het cultiveren van dat soort houdingen moet in dat verband als een strategie worden opgevat die een auteur gebruikt om de beeldvorming rondom zijn persoon een bepaalde richting op te sturen. Eén van de manieren waarop een auteur dat doet, is door steeds weer dezelfde stijlkenmerken te hanteren, waardoor deze na verloop van tijd als signatuur gaan fungeren – als het ware een verborgen handtekening van een auteur in zijn werk. Dit theorie werd ontwikkeld door Gillis J. Dorleijn, hoogleraar Nederlandse letterkunde aan Rijksuniversiteit Groningen. Dorleijn heeft zich in het bijzonder laten inspireren door Meizoz, waardoor zijn twee theorie uitstekend op de *posture*-theorie aansluit en zij heel goed samen kunnen worden ingezet om onderzoek te doen naar schrijversimago's. In deze paragraaf sta ik uitgebreid stil bij Dorleijns theorie.

Dorleijn schetst in zijn artikel 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel'⁸⁰, dat in 2007 in het wetenschappelijke tijdschrift *Nederlandse letterkunde* verscheen, een beeld van de prestigestrijd die aan het eind van de 18^e en het begin van de 19^e eeuw woedde tussen muziek en de literatuur. Hij omschrijft deze strijd als volgt:

Muziek werd niet langer als een ambacht, een ars, opgevat maar werd langzamerhand als een kunst gezien en ze werd door sommige dichters en filosofen van die tijd meteen tot hoogste kunstvorm uitgeroepen: de kunst waarin het onbenoembare kon worden uitgedrukt[.]⁸¹

⁸⁰ Gillis J. Dorleijn (2007) 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel', in: *Nederlandse letterkunde*, 12, nr.4: 241-253.

⁸¹ Idem: 241.

Dorleijn beargumenteert dat deze tendens tot gevolg had dat muziek in waardering de literatuur voorbij streefde. De literatuur moest het immers met woorden doen, waarvan destijds werd verondersteld dat zij in mindere mate in staat waren om het gevoel over te brengen, terwijl muziek over het vermogen beschikte om het onbenoembare uit te drukken.⁸² Voorts stelt Dorleijn dat auteurs tijdens de periode van het modernisme, laat 19^e en begin 20^e eeuw, steeds vaker de muzikale verwijzing als stijlkenmerk hanteerden. Daaruit trekt hij de conclusie dat de plotselinge opkomst van dit stijlkenmerk gelegen is in de scheefgegroeide verstandhouding tussen muziek en de literatuur:

[...] literatuur [had] alle baat bij een artistieke *upgrading* [...] – om alle twijfels aan haar hoge aspiraties te ontzenuwen – en muziek speelde daarin een zichtbare rol.⁸³

De plotselinge populariteit van het stijlkenmerk van de muzikale verwijzing tijdens het modernisme geldt dus eigenlijk als een literaire strategie die auteurs van het modernisme gebruikten om de status van de literatuur een *upgrade* te geven. Ofwel stond het gebruik van muziek in de literatuur niet alleen in dienst van verhaal, maar diende de muzikale verwijzing evenzeer een functie buiten de tekst, namelijk het beslechten van het dispuut tussen muziek en de literatuur. Ten slotte concludeert Dorleijn:

Voor alle duidelijkheid, mij gaat het nu niet om een analyse van de wijze waarop het muzikale in literaire structuren gestalte krijgt, maar om hoe het gebruik van muziek (op welke wijze dan ook) kan worden geïnterpreteerd als een positioneringsmiddel.⁸⁴

Dorleijns lezing van het gebruik van muziek in de literatuur tijdens het modernisme toont aan dat stijlkenmerken als positioneringsmiddel kunnen gelden, wat bijdraagt aan het *posture* van een auteur. Daartoe verduidelijkt hij:

[H]et is ook zinnig – en dat heb ik hier kort willen aanduiden – bij de relatie literatuur - muziek het perspectief van de auteur als actor binnen het veld erbij

⁸² Ibidem.

⁸³ Idem: 243.

⁸⁴ Ibidem.

te betrekken. [...] Muzikale verwijzingen (en zelfs meer ingrijpende intermediale toepassingen van muziek in literatuur) functioneren dan als *position-takings*, als vormen van *self-fashioning*, als elementen van het opbouwen van een beeld, een *posture* om nogmaals deze nuttige term van Jérôme Meizoz aan te halen.⁸⁵

Met andere woorden, wanneer auteurs doelbewust bepaalde keuzes maken in de teksten die zij schrijven om de beeldvorming rondom hun persoon te beïnvloeden, dan maken deze keuzes onderdeel uit van het *posture* dat bij hen hoort. Het is dus zeer vruchtbaar om op zoek te gaan naar de stijlkenmerken van het werk van een auteur, zeker wanneer een auteur pas onlangs is gedebuteerd:

En het is natuurlijk vooral in de beginfase van een carrière dat een auteur van deze markers gebruik zal maken, in de jaren dat hij of zij bezig is de eigen positie te verwerven, omdat vooral dan de beeldvorming tot stand komt en in dat stadium van de carrière er nog het meest invloed op is uit te oefenen.⁸⁶

De stijlkenmerken die ik heb gevonden in het nog relatief jonge oeuvre van De Vries zijn volgens Dorleijn dus éxtra interessant omdat zij op dit punt in zijn schrijverscarrière nog heel erg vertellen over de positie die hij graag zou willen bekleden in het literaire veld.

1.7 Methode

In deze masterscriptie staat het functioneren van De Vries' ironieopvatting in de totstandkoming van de beeldvorming die er rondom hem bestaat sinds zijn debuten in 2010 centraal. Het schrijversimago dat aan De Vries kleeft, heb ik ontleed uit het beeld dat van hem ontstaat uit zijn oeuvre, de papieren auteur, en uit de manier waarop hij zich buiten teksten om profileert, als de werkelijke auteur van zijn romans, essays, kritieken en artikelen. Zoals ik heb uitgelegd in paragraaf '1.4 Het onderzoek naar de auteur', is dit type onderzoek eigenlijk pas recentelijk weer in zwang geraakt in de literatuurwetenschap. Vooral Meizoz' *posture*-theorie leent zich uitstekend om onderzoek te doen naar de relatie tussen het beeld dat van een auteur ontstaat uit diens oeuvre en het beeld dat van hem ontstaat door de manier waarop hij zich representeert, alsook hoe hij

⁸⁵ Idem: 252.

⁸⁶ Ibidem.

door anderen wordt gerepresenteerd. In de *posture*-theorie krijgen al deze facetten waarin het schrijversimago van een auteur vorm krijgt evenveel aandacht. Hierdoor ben ik in staat geweest om een overzicht te bieden van de houdingen die De Vries consequent heeft aangenomen om de door hem begeerde positie in het literaire veld te kunnen bekleden. Hierop ben ik in het tweede hoofdstuk van deze masterscriptie dieper ingegaan.

In 'Aspecten van De Vries' *posture*' heb ik mij met behulp van Dorleijns' theorie gericht op het analyseren van een drietal stijlkenmerken van De Vries' oeuvre, te weten 1) het kosmopolitisme, 2) opvattingen over goede smaak en 3) het gebruik van de Engelse taal. Deze drie kenmerken laten heel goed zien welke houdingen De Vries telkens weer aanneemt ten einde een onderscheidend imago te creëren en zodoende zijn positie-inname in het literaire veld veilig te stellen. Bij elkaar opgeteld, dragen deze houdingen het beeld uit van een geëngageerd auteur die midden in het leven staat en als iemand voor wie een geglobaliseerde cultuur intrinsiek onderdeel uitmaakt van het wereldbeeld dat hij erop nahoudt. Deze beeldvorming onthult wat voor type auteur De Vries wenst te zijn voor het oog van het publiek, en geeft zodoende een essentieel onderdeel van zijn *posture* prijs, namelijk zijn zelfrepresentatie.

In hoofdstuk drie ben ik dieper ingegaan de context waarbinnen De Vries' *posture* vorm krijgt, te weten binnen die van het literaire veld. De Vries plaats zich met zijn ironieopvatting namelijk lijnrecht tegenover zijn literaire voorgangers en op hetzelfde moment doet hij afstand van een groot deel van zijn generatiegenoten. Zij geven zijns inziens allemaal prijs van een ironische houding waar hij nou juist zo graag vanaf wilt. Een groot voorvechter van de ironie is de Nederlandse romanschrijver en essayist P.F. Thomése. Thomése gaat de confrontatie met de ironie-kritische De Vries dan ook niet uit de weg. In *Verzameld nachtwerk*⁸⁷, een verzameling van essays, korte verhalen en memoires, gaat Thomése in op een verwijt dat De Vries hem in diens essayboek *Vechtmemoires*, maakte. Omdat beiden schrijvers vanuit twee hoeken het literaire veld hebben betreden, als schrijver en als criticus, én omdat hun ironieopvattingen heel erg van elkaar verschillen, heb ik besloten om de polemieken waarin zij beland zijn te analyseren. Met behulp van deze analyse

⁸⁷ P.F. Thomése (2016) *Verzameld nachtwerk*. Amsterdam: Atlas Contact.

tekenen de lijnen om De Vries' ironieopvatting zich namelijk zeer scherp af; het contextualiseren van deze opvatting is cruciaal gebleken om inzichtelijk te maken hoe zijn afwijzing van de ironie en zijn verlangen naar engagement hebben bijgedragen aan de beeldvorming rondom zijn persoon. Hier heeft ook het artikel 'Wat je een man maakt, Essays en proza van Joost de Vries'⁸⁸, dat in het aprilnummer van 2016 in het Vlaamse literatuurtijdschrift *DW&B* verscheen, van Sven Vitse aan bijgedragen. In dit artikel verschaft Vitse ons van een cruciale lezing van het functioneren van De Vries' ironieopvatting in relatie tot de voor de huidige tijd en generatie zo kenmerkende eis aan erkenning, door anderen maar in de eerste plaats zeer sterk ook door jezelf.

⁸⁸ Sven Vitse (2016) 'Wat je een man maakt, Essays en proza van Joost de Vries', in: *DW&B*, 161, nr.2: 97-107.

2 Aspecten van De Vries' *posture*

2.1 Toetreden tot het literaire veld

In dit hoofdstuk bespreek ik de houdingen die De Vries bewust aannam om zijn ironieopvatting op de voorgrond te doen treden in de beeldvorming die er rondom zijn persoon ontstond. De voor De Vries zo kenmerkende houdingen heb ik vastgesteld door goed te kijken naar wat hij wil uitdragen met het type stijlkenmerken dat hij consequent inzet in zijn oeuvre. Vervolgens heb ik Dorleijns analyse gebruikt om te laten zien hoe deze kenmerken hebben bijgedragen aan De Vries' positie-inname in het literaire veld. In het oeuvre van De Vries valt vooral op: 1) dat een groot deel van zijn teksten gaat over het bezoeken van landen en steden, kortom over het bereizen van de wereld, 2) dat hij zeer frequent uitvoerige kledingbeschrijvingen geeft en vrij rigide opvattingen over goede smaak uiteenzet en 3) dat hij op een heel opvallende manier gebruik maakt van de Engelse taal. Deze drie kenmerken van het proza van De Vries fungeren eigenlijk als een soort herkenningstone die ons telkens wijst op de verborgen signatuur in zijn werk. Die signatuur – Rovers heeft het in dit verband over een figuur in het tapijt – toont ons wat voor type auteur De Vries wil zijn, en heeft mij instaat gesteld om zijn *posture* in kaart te brengen.

2.1.1 Kosmopolitisme

De Vries' kosmopolitische levenshouding draagt hij in zijn gehele oeuvre uit. Zo speelt het verhaal in *Clausewitz* zich af in Nederland, Frankrijk, Engeland, Griekenland en, omdat er een raamvertelling ingebouwd is, ook nog eens in Rusland. In *De Republiek* ontmoeten wij Nederland, de Verenigde Staten van Amerika, Oostenrijk en Chili. En in *Hoe je een ijsbeer schiet – over literatuur in buitengewoon geëngageerde tijden* gaat het over De Vries' bezoek aan Longyearbyen op het eiland Spitsbergen. Verder recenseert De Vries internationale literatuur voor *De Groene Amsterdammer* en schrijft hij regelmatig over films en televisieseries uit de VS. In de bijdragen die De Vries leverde aan het nog jonge literaire tijdschrift *Das Magazin* zien we zijn

kosmopolitische houding wellicht nog wel het beste terug. Hierin vinden wij reisverslagen van de volgende plekken: Parijs (in nummers 2, 16 en 19), New York (in nummers 3, 12 en 15) en Londen (in nummer 17). In deze verhalen voert hij steevast zichzelf op als vertelinstantie en hanteert hij zonder uitzondering het ik-perspectief. Vandaar dat de teksten in *Das Magazin* over een hoog memoires-gehalte beschikken. Net als bij de autobiografie laten memoires zich lezen als een verslag van iemands leven. De Vries' reisverslagen vertellen ons daarom iets wezenlijks over zijn persoon, of beter gezegd over hoe hij zich graag zou willen voordoen ten overstaan van de lezer. Laten we ter voorbeeld de nummers nemen waarin De Vries de stad New York bezoekt.

In 'Pretty Gay'⁸⁹ verhaalt De Vries over een interview dat hij in het Ambassade hotel in Amsterdam afnam met de Britse journalist/literatuurcriticus Christopher Hitchens. Toevalligerwijs komt hij Hitchens een tijdje later tegen in New York:

Wat ik wilde zeggen is dat ik Hitchens anderhalf jaar later nog eens tegenkwam, op JFK International. [...] Ik hoorde iemand duidelijk 'motherfucker' zeggen, heel gearticuleerd, *mo-ther-fu-cker*, en keek om me heen wie het zou kunnen zijn – en ving de blik Christopher Hitchens, die duidelijk ook zocht naar de vloekende persoon.⁹⁰

De Vries geeft met enige bescheidenheid toe dat Hitchens hem niet meteen herkende:

Natuurlijk had hij geen flauw idee meer wie ik was, maar had hij het goede fatsoen 'Of course, of course' te zeggen toen ik hem de tijd en plaats van onze eerdere ontmoeting vertelde.⁹¹

Desondanks ziet De Vries de kans schoon om gelijktijdig de vanzelfsprekend van zijn auteurschap te onderstrepen, door Hitchens te quoteren: '[...] *I bet you're working on a novel.*'⁹² Zo doet De Vries voorkomen alsof hij zelfs in de VS wordt herkend als romanschrijver, in dit geval door een internationaal gerenommeerde auteur. Heel mondain, zo zou de lezer naar afloop kunnen

⁸⁹ Joost de Vries (2012) 'Pretty Gay', in: *Das Magazin*, nr.: 3: 78-80.

⁹⁰ Idem: 79.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

denken: De Vries' kosmopolitische houding wordt immers impliciet onderschreven doordat zijn aanwezigheid op JFK meteen wordt gekoppeld aan de veronderstelling dat hij dan vast en zeker aan een roman aan het werken zal zijn.

In 'Air Force One'⁹³ brengt De Vries over het voetlicht waarom reizen zo dikwijls het onderwerp is van de verhalen die hij schrijft: 'Veel van mijn favoriete boeken beginnen met de aankomst van de held op een vliegveld.'⁹⁴ Deze ontboezeming voorziet hij van het volgende inzicht:

Het is zo'n simpel procedé. Nieuwe mensen, nieuwe wereld, nieuwe chaos. Het verhaal schrijft zichzelf.⁹⁵

De Vries komt verderop in 'Air Force One' terug op zijn aankomst op een vliegveld:

Ik land dit keer op Logan Airport, Boston. Ik ben al op George Bush Intercontinental Airport geweest, op JFK, op Newark Liberty, op LaGuardia, op Philadelphia International, op San Francisco International, op Washington Dulles, op Louis Armstrong New Orleans, op Chicago O'Hare, op McCarran las Vegas, op Domodedovo Moskou, op Paris Charles de Gaulle, op Touloun-Hyères op Heathrow, City, Stansted, Gatwick, op Aeropuerto Adolfo Suárez Madrid-Barajas, op Flughafen Wien, Flughafen Zurich, Aeropuerto de Ibiza, Kos-Hippocrates, Malta International, Aeropuerto de *Tenerife* Sur, op Dubai International. Ik vergeet er vast nog een paar[.]⁹⁶

Het is bijna cynisch te noemen hoe De Vries de gelaagdheid van zijn vertelling gebruikt: eerst legt hij uit hoe simpel het werkt als de protagonist aankomt op een vliegveld en vervolgens past hij het procedé zelf toe, maar dan in het extreme, alsof hij er vooral de spot mee drijft. Het cynische zit hem erin hoe hij hiermee maskeert dat hij een verborgen belang heeft bij het opsommen van al de vliegvelden, namelijk het aantonen dat hij om en nabij de halve wereld al heeft gezien. Wat koketteren had kunnen zijn, lijkt nu een literaire vondst waarvan De Vries slechts dankbaar gebruik maakt.

⁹³ Joost de Vries (2015) 'Air Force One', in: *Das Magazin*, nr.12: 88-91.

⁹⁴ Idem: 89.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Idem: 89-90.

In het derde verhaal waarin New York figureert, 'Who Will Survive in America'⁹⁷, gaat het aanvankelijk over de lezing die De Vries moet verzorgen in Pakhuis de Zwijger in Amsterdam:

Ik wist niet heel goed waar ik het over moest hebben en dus vertelde ik (true story) dat ik net een waarzegster had bezocht, in New York.⁹⁸

Ook in dit verhaal staat er meer op het spel dan alleen maar De Vries' verslag van zijn meest recente bezoek aan New York:

Drie uur eerder had ik een taxi uit Hilversum moeten nemen om net op tijd te komen om de prijs aan iemand anders toegewezen te zien worden, er zat make-up op mijn gezicht van een tv-programma waarvan ik me afvroeg of ik er wel aan mee had moeten doen en een jetlag hing als een extra zwaartekracht aan mijn boten.⁹⁹

De lezer wordt bepaald niet het beeld voorgeschoteld van een auteur die zich alleen maar met schrijven bezighoudt. In tegendeel. Het leven van De Vries bestaat voor een groot deel ook uit het geven van lezingen, te gast zijn bij tv-programma's, prijsuitreikingen bijwonen en eventjes New York bezoeken – de plaatsaanduiding New York volgt heel *casual* na een komma achter 'dat ik net een waarzegster had bezocht'. Doordat De Vries akte geeft van het uitgebreide takenpakket waarmee hij is opge zadeld, benadrukt hij dat hij zich om veel meer bekommerd dan alleen de literatuur. Wat wel blijkt uit alle activiteiten die hij benoemt, is dat hij vooral heel actief is in de publieke sfeer.

Ook in veel andere publicaties speelt het kosmopolitisme een belangrijke rol. In 'Een kamer voor mezelf'¹⁰⁰, een titel waarmee De Vries alludeert op Virginia Woolfs roemruchte essay *A Room of One's Own*¹⁰¹, zijn De Vries en zijn broer Hugo in Parijs:

⁹⁷ Joost de Vries (2015) 'Who Will Survive in America', in: *Das Magazin*, nr.15: 84-87.

⁹⁸ Idem: 84.

⁹⁹ Idem: 86.

¹⁰⁰ Joost de Vries (2014) 'Een kamer voor mezelf', in: Herman Brusselmans, Toine Donk, Katrijn van Hauwermeiren & Daniël van der Meer (eds.), *De Tien*. Amsterdam: Das Magazin: 44-63.

¹⁰¹ Virginia Woolf (1929) *A Room of One's Own*. Londen: Hogarth Press.

Rechts van ons de Seine, links de tuinen van de Tuilerieën, de Orangerie, de Rue de Rivoli met zijn paleishotels en Armani-winkels. In onze rug de Place de la Concorde met Napoleons grote Obelisk, daarachter het Grand Palais, de Champs-Élysées met de Arc de Triomphe, waar zelfs Hitler met een boog omheen marcheerde uit respect voor het graf van de Onbekende Soldaat. Het verleden galmde om ons heen.¹⁰²

In bovenstaand citaat demonstreert De Vries zijn kennis van de Franse hoofdstad: alle bezienswaardigheden van belang worden benoemd – merkwaardig genoeg ook de Armani-winkels aan de Rue de Rivoli, waarmee De Vries uiting geeft aan zijn houding als 21^e eeuwse cultuurcriticus, voor wie symbolen van de mode-industrie het benoemen waard zijn zonder dat men daarover ironisch hoeft te doen. Al met al lijkt het alsof De Vries de lezer aan de hand neemt en een rondleiding geeft; voor een moment is het onduidelijk of we met De Vries als vertelinstantie te maken hebben of met De Vries als erudiet auteur die zijn licht laat schijnen op de culturele dimensie van een stad, standbeelden en commercie inclusief. Wat later lopen De Vries en zijn broer ook nog eens Henry Kissinger tegen het lijf, Nationaal Veiligheidsadviseur tijdens het presidentschap van Richard Nixon: ‘We herkenden hem [Kissinger] al van een meter of dertig, misschien wel meer.’¹⁰³ De Vries omschrijft deze ontmoeting als volgt:

Al die dingen die je van hem kon weten, dacht ik op dat moment. In de jaren dertig vluchtte hij met zijn familie voor de Nazi's uit Duitsland, werd een geniaal academicus aan Harvard, trad eind jaren zestig toe tot de regering van Nixon, waarin hij succesvol détente nastreefde met de Sovjet-Unie en China, de Vietnamoorlog liet escaleren, tienduizenden levens verspeelde, zodat hij hem daarna weer op eigen termen kon de-escaleren en daarvoor een Nobelprijs kreeg. [...] Deze bejaarde steunde fascistoïde regimes in Latijns-Amerika, liet waarschijnlijk Salvador Allende vermoorden, treuzelde met het informeren van de president zodat hij niet zou bemiddelen bij de Jom Kipoeroorlog, greep expres niet in toen duizenden verhongerden in Bangladesh. En nu was hij hier.¹⁰⁴

De Vries schudt met het grootste gemak een beknopte biografie van Kissinger uit zijn mouw: ‘Al die dingen die je van hem kon weten, dacht ik op dat moment.’

¹⁰² Joost de Vries (2010) ‘Een kamer voor mezelf’: 49.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Idem: 50-51.

Hij beweert vervolgens ook nog: 'Iedereen die hem hier bij de Tuilerieën zou zien lopen, wist dit.'¹⁰⁵ En met 'wist dit' doelt De Vries op al die feitjes over het leven van Kissinger. Hoewel Kissinger een bekend politicus is, durf ik niet te beweren dat iederéén onmiddellijk zo veel informatie over hem uit de doeken had kunnen doen. Door het zo te stellen, camoufleert De Vries eigenlijk zijn opschepperij. Want De Vries grijpt iedere gelegenheid aan om zijn kennis ten toneel te spreiden waardoor zijn *posture* als intellectueel meer en meer gestalte krijgt.

Verderop in 'Een kamer voor mezelf' brengen De Vries en zijn broer een bezoek aan Waterloo in België, om daar een zogenoemde *reenactment* – het naspelen of uitbeelden van historische gebeurtenissen – bij te wonen van de veldslag die daar op 18 juni 1815 plaatshad. Wat opvalt, is dat De Vries ons ditmaal niet overstelpt met allerlei feitjes over deze historische gebeurtenis, maar dat hij het beschrijven van de reënschening van de Slag bij Waterloo gebruikt om een gevoel dat hij op dat moment heel sterk voelde te kunnen omschrijven:

Ik had mijn dood aangeboden omdat het voelde zoals het moest voelen, alsof ik een offer bracht. De soldaten uit de linies achter me stapten over me heen zonder naar me om te kijken en opnieuw voelde ik iets door mijn lichaam tintelen, het was iets psychosomatisch. Ik lag zo lekker loom in het zachte gras, ik voelde de zwaartekracht trekken, ik voelde de wereld draaien en ik voelde me hopeloos, eindeloos alleen. Het was een fijne, niet-droevige vorm van eenzaamheid, het gevoel je in een massa te bevinden zonder erin op te gaan, en doordat je er niet in opgaat, je je méér eigen voelt. Hoe verder de andere Franse soldaten bij me vandaan renden, hoe gelukkiger ik me voelde worden. Zo was het: ik voelde me echt gelukkig worden, alsof er een serum bij me werd ingespoten, ik voelde het door mijn lijf gaan.¹⁰⁶

In dit fragment uit komen verschillende aspecten van De Vries' *posture* samen, en dan gebeurt er iets heel interessants. Het draait niet langer alleen om het bezoek aan Waterloo en het verschaffen van informatie, het gaat ook heel erg over hoe De Vries zich verhoudt tot het gegeven van de representatie. Een *reenactment* is immers een representatie *pur sang*. Waar het tijdens het

¹⁰⁵ Idem: 50.

¹⁰⁶ Idem: 60-61.

postmodernisme vooral zou zijn gegaan om de geconstrueerdheid van het geheel, met andere woorden hoe nep zo'n *reenactment* eigenlijk wel niet is, daar beleeft De Vries juist een heel intens gevoel van geluk in het naspelen van iets dat allang niet meer is, in het doen alsof. Bovendien gaat dit niet gepaard met een ironische distantie, waardoor dit fragment als een belangrijk moment geldt waarop De Vries' ironieopvatting vorm krijgt. Eigenlijk net zoals bij de Armani-winkels; hoewel het postmodernisme, zoals Van den Braembussche beargumenteerd, een gelijktrekking van hoge- en lage cultuur bepleit, gaat het daarin vooral om het aantonen van de banaliteit van het artificiële verschil tussen beide categorieën, niet over het tonen van de culturele waarde die zij allebei onmiskenbaar in zich dragen. In De Vries' uiting krijgt de *reenactment* mythische proporties en is zij bijna echter dan het leven zelf. De vooronderstelling die hieraan vooraf lijkt te gaan, is dat het onderscheid tussen de werkelijkheid en haar representatie alleen maar denkbeeldig is.

In *Geometrie* heeft De Vries het over zijn bezoek aan de VN-*compound* in Goma, Congo:

[...] dat ik op uitnodiging van de VN de MONUSCO-missie in Goma zou bezoeken om er een reportage over te schrijven.¹⁰⁷

De unieke blik waar De Vries als romanschrijver en criticus over beschikt, stelt de VN dusdanig op prijs dat juist hij wordt uitgenodigd om verslag te doen van wat er zich in en rondom de *compound* in Goma afspeelt. Toch staat in de reportage die De Vries schreef met name zijn eigen persoon centraal. Het verhaal in *Geometrie* gaat heel erg over de worsteling die De Vries ervaart hoe hij zich als blanke, westerse auteur zou moeten verhouden tot de representatie van Afrika in de literatuur:

[I]k zou mijn eigen bange, vooringenomen waarnemingen in dit land overstijgen door een onberispelijke kennis van zaken.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Joost de Vries (2015) *Geometrie*: 19.

¹⁰⁸ Idem: 12.

Natuurlijk moet De Vries op dit voornemen terugkomen: 'Waren dit de ideale eerste duizend woorden die ik in gedachten had?'¹⁰⁹ vraagt De Vries zich op pagina 12 in *Geometrie* af. Hij concludeert: 'Mwoh. De toon klopte niet, het lukte me niet leven in de feiten te blazen.'¹¹⁰ Vervolgens gaat de rest van het boekje vooral over De Vries zelf. Met als gevolg momenten zoals: 'Ik opende een scherpje om mijn ex te mailen, maar ik had opeens geen idee wat de aanhef moest zijn'¹¹¹ en:

Ze was misschien vijfendertig en kon zowel in commercials voor tandpasta als shampoo spelen. Haar haar wat donkerbruin als Pepsi Max, haar ogen KLM-blauw, ze droeg een wit overhemd om haar bruine tint extra te benadrukken. Ze had een kleine wipneus, net als ik, en ik bedacht wat een geweldige neuzen onze kinderen zouden moeten hebben.¹¹²

In *Geometrie* gaat het dus niet in de eerste plaats over de benepen situatie waarin Congo verkeert. Als er al engagement uit het verhaal spreekt, dan komt dat doordat er blijkbaar zó weinig te vertellen is over de MONUSCO-missie dat De Vries dan maar zijn eigen leven als onderwerp heeft genomen. Dit zou kunnen worden opgevat als een soort latente kritiek op het nut van de aanwezigheid van de VN in Congo. In dat geval is de ironie De Vries toch nog van pas gekomen, een beetje in de lijn van de functie die Rorty de ironie toekent; als een middel om heel onderkoeld invoelbaar te kunnen maken waar het nou juist misloopt zonder dat dit heel expliciet hoeft te worden benoemd.

Wat hiernaast ook nog opvalt, zijn de vergelijkingen die De Vries maakt om de schoonheid te omschrijven van de vrouw die hij ontmoette op de *compound*. 'Haar haar donkerbruin als Pepsi Max' en 'ogen KLM-blauw'; het is niet het type vergelijkingen waaraan we zo gewend zijn. En omdat Pepsi Max en de KLM symbolen zijn van de consumptiecultuur en globalisatie, kunnen zij ook als leeg of sarcastisch overkomen. Toch is hiervan geen sprake. Niets ironie, *this is reality* anno de 21^e eeuw lijkt De Vries te willen zeggen. Of beter gezegd, dat zij écht mooi is, betekent voor De Vries dat zij zo uit een commercial

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem: 13.

¹¹² Idem: 27.

weggelopen kan zijn. Alsof hij haar uiterlijk verantwoording laat afleggen aan de artificiële schoonheid die uitsluitend in reclames bestaat. De representatie lijkt soms echter dan het hier en nu, en als je wat langer stilstaat bij deze gedachte, is dat ook helemaal niet zo vreemd: immers, hoe zeer zijn het digitale en het analoge wel niet met elkaar verweven vandaag de dag. Bij de ontmoeting met Kissinger gaat dit ook op. De Vries schrijft in 'Een kamer voor mezelf':

[N]iet alleen konden we ons niet meer herinneren wanneer we hem voor het laatst op tv hadden gezien, we konden ons eigenlijk niet herinneren hem ooit te hebben gezien zonder dat het om archiefbeelden ging.¹¹³

Toch bestaat er voor De Vries en zijn broer geen enkele twijfel over of de man die zij zagen in Parijs Kissinger was: '[Z]ou dat het hem echt zijn, zeiden we tegen elkaar, maar we wisten het allang zeker.'¹¹⁴ Dat wil zeggen: dat zij de persoon die zij voor Kissinger hielden toetsten aan het beeld dat zij van hem hadden als gevolg van het zien van archiefbeelden.

Kortom, het kosmopolitisme functioneert in het oeuvre van De Vries vaak als een stijkenmerk, maar vooral ook om zijn levensopvatting kenbaar te maken, waardoor een deel van zijn *posture*, De Vries' kosmopolitische houding, steeds meer gestalte krijgt. Terugkomend op Meizoz' vooronderstelling dat aspirant auteurs uit een waaier van bestaande auteursmodellen lijken te kiezen wanneer zij hun eigen schrijversimago vormgeven, kunnen we concluderen dat hiervan bij De Vries zonder meer sprake is. Waar de Amerikaanse auteur J.D. Salinger bijvoorbeeld bekend stond als kluizenaar die zijn huis niet verliet (volgens NRC recensent Auke Hulst had Salinger een 'verbeten drang naar anonimiteit'¹¹⁵), daar laat De Vries zich juist kennen als iemand die met het grootste gemak zijn weg vindt in een geglobaliseerde wereld en die zich – hoewel dus soms ook door middel van ironie – probeert te engageren met wat er zich momenteel afspeelt.

¹¹³ Joost de Vries (2014) 'Een kamer voor mezelf': 49.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Auke Hulst (2010) 'De beroemdste kluizenaar van de literatuur', <https://www.nrc.nl/nieuws/2010/01/29/de-beroemdste-kluizenaar-van-de-literatuur-11843702-a175084> (geraadpleegd op 14 december 2016).

2.1.2 Een literair maatkostuum

De Vries had reeds op jonge leeftijd een bijzondere voorliefde voor kostbare merkkleding en deze fascinatie is al aanwijsbaar in zijn meest vroege literaire uitingen. Bijvoorbeeld in 'Wladimir', dat in *Gekrent & hongerig, Ongepubliceerde debuten van de grootste schrijvers*¹¹⁶ verscheen. Doordat De Vries in deze door *Das Magazin* samengestelde bundel zijn tekst van commentaar heeft voorzien, krijgt de lezer een bijzonder inkijkje in de wijze waarop hij zijn eerste aanzetten tot het schrijven van literatuur jaren later op waarde schat. Zo schrijft De Vries het volgende over zijn houding als jongvolwassene:

[I]k was heel irritant toen ik achttien was. Echt heel irritant. Ik droeg niet alleen de kraagjes van mijn polo's omhoog, ook de kraagjes van mijn overhemden.¹¹⁷

De Vries' kledingdracht als achttienjarige komt ook aan bod in 'Wladimir'. De protagonist van het verhaal, die gemodelleerd is naar De Vries zelf, wordt aan de hand van zijn kleding voorgesteld:

Ik draag een Levi's 507, een Polo Ralph Lauren-shirt (bovenste drie knoopjes open) en een grijs visgraatcolbertje. En Van Bommel-loafers.¹¹⁸

'Valt dus wel mee'¹¹⁹, concludeert de verteller vervolgens, al voegt hij hieraan toe: 'toch steek ik duidelijk af van de rest.'¹²⁰ Dat maakt benieuwd naar hoe de rest er dan uitziet. De Vries schrijft: 'Mannen met goedkope kleren en baarden en vrouwen met wild haar.'¹²¹ Hoewel dat ook een compliment had kunnen zijn – over smaak valt te twisten –, is daar in 'Wladimir' absoluut geen sprake van. Eerder spreekt er een duidelijke afkeuring uit de opmerking van het personage dat De Vries van zichzelf schiep. Een afkeuring die zich in het bijzonder toesnijdt op de nalatige wijze waarop sommigen hebben gepresteerd zich te kleden. Althans, zo kunnen we opmaken uit het feit dat de verteller zijn eigen *outfit* wel

¹¹⁶ Joost de Vries (2016) 'Wladimir!', in: *Gekrent & hongerig, Ongepubliceerde debuten van de grootste schrijvers*. Amsterdam: Das Mag: 119-126.

¹¹⁷ Idem: 120.

¹¹⁸ Idem: 122.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem.

mee vindt vallen en dat hij zelfs dán nog duidelijk afsteekt van de rest. Door het commentaar dat De Vries persoonlijk toevoegde, waarin hij stelt dat hij vroeger heel irritant was en de kraagjes van zijn polo's en overhemden omhoog droeg, kunnen wij deze personage-tekst gelijkstellen aan de opvattingen van De Vries zelf. Want op dit soort momenten ontstaat er een dusdanige overlap tussen de meningen van de papieren auteur en die van de werkelijke auteur dat de houding die eruit spreekt intrinsiek onderdeel gaat uitmaken van zijn *posture*, in dit geval van de wijze waarop De Vries over smaak en kleding nadenkt.

Een ander voorbeeld van de parallellen tussen de smaakopvattingen van De Vries als persoon en de personages die hij van zichzelf schept, vond ik terug in een interview dat onlangs in *Das Magazin* verscheen. In nummer 19, 'Het Ego' getiteld, vertelt De Vries hoe het met zijn literaire ambities gesteld was toen hij nog een scholier was op de middelbare school:

[']Toen ik naar de middelbare school ging, werd er net een nieuwe schoolkrant opgericht. Ik kreeg daarin als brugklasser een column, uiteraard met de naam "Joost mag het weten".[']¹²²

Hij voorziet ons tevens van een beeld hoe hij er toen uitzag:

[']Ik kwam laatst een klassenfoto tegen waarop ik een sigaar in mijn mond heb. Echt: zo'n lul was ik.[']¹²³

Het beeld dat De Vries in dit interview van zichzelf schetst, is onthullend. Allereerst laat het zien dat hij zich al op jonge leeftijd bewust was van het creëren van een bepaald imago in relatie tot hetgeen hij schreef. Met andere woorden, de sigaar die hij op een klassenfoto in zijn mond heeft zou hij weleens kunnen hebben afgekeken van een door hem zo bewonderde auteur. Meizoz stelt immers dat auteurs hun imago vormen naar alreeds bestaande auteursmodellen. Van dat bewustzijn hoe het proces van profileren functioneert, getuigt ook de volgende anekdote:

¹²² Joost de Vries (2016) 'Het werkkabinet', in: *Das Magazin*, nr.19: 16.

¹²³ Ibidem.

[']Overigens was ik in die tijd ook wel een vervelend mannetje, hoor. Ik ondertekende mijn column met "Joost de Vries – Huygenwaards enige, echte intellectueel".[']¹²⁴

Het moge duidelijk zijn dat de jonge De Vries zich heel bewust als een intellectueel probeerde voor te doen. Dat de context een functie vervult in het verwerven van een bepaald imago, zag hij ook toen al niet over het hoofd: De Vries ondertekende zijn columns per slot van rekening met 'Huygenwaards enige, echte intellectueel.' Net zoals het personage De Vries in 'Wladimir' zijn eigen stijl afzette tegen die van de rest, zette de jonge criticus De Vries, in de hoedanigheid van columnist van de nieuwe schoolkrant, zich af tegen de inwoners van de gemeente waarin hij opgroeide door te stellen dat er geen andere intellectuelen zijn. Hierdoor krijgt zijn eigen imago natuurlijk des te meer vorm.

De Vries ondernam dus als leerling al stappen om door anderen als een intellectueel te worden erkend. En hij deed dit niet onverdienstelijk: naar aanleiding van zijn columns in de schoolkrant werd hij benoemd tot [']'beste schoolkrantcolumnist van Nederland' en ook ontving hij 'een penning uit de handen van Toute Fabienne.'¹²⁵ Jaren later wijst De Vries zichzelf terecht door te stellen: 'Echt: zo'n lul was ik', zoals hij dat ook deed in het commentaar bij 'Wladimir', door te schrijven dat hij echt heel irritant was toen hij achttien was. Toch geeft De Vries nog steeds heel erg uiting aan zijn verlangen om als een intellectueel te worden beschouwd, waarbij hij nog altijd gebruik maakt van zijn smaakopvattingen. Dit verlangen treffen wij ook aan in recente teksten van De Vries. Neem nu de volgende passage uit *Geometrie*:

Ik verwacht altijd de winter. Niet op een House Stark-achtige manier, maar ik denk altijd dat het kouder is dan het is. Ik draag shawls als de bomen nog in bloei staan, draag lange hemden lang voordat de eerste dauw van het jaar is gesignaleerd. Mijn vader had een stuk of wat hernia's en hij deed het altijd voorkomen of er niets ergers in het leven bestond dan een koude onderrug. Tocht was een aartsvijand, lagen textiel werden op elkaar gestapeld. En dus ben ik het nu die het gevoel heeft te rijden zonder gordel wanneer ik de deur uitga

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

zonder onderhemd. Het slaat nergens op: hernia's zijn niet erfelijk, mijn rug is prima, maar ik kom overal bezweet aan.¹²⁶

Dit citaat is veelzeggend. De Vries relateert aanvankelijk met charmante zelfspot de door zichzelf opgelegde *dresscode*, maar voedt daarmee *en passant* het beeld dat hij maar al te graag van zichzelf schept, namelijk dat van een goedgekleed auteur. In die zin is er niet zoveel veranderd ten opzichte van de houding die hij had toen hij schreef voor de schoolkrant. Verder valt er nóg iets op: in De Vries' overpeinzing moet de werkelijkheid alweer verantwoording afleggen aan haar representatie, net als bij zijn verslag van Waterloo. Want wat De Vries' verwachting van de winter namelijk níet is, is 'House Stark-achtig'. Hiermee lijkt hij te impliceren dat zijn beleving pas invoelbaar kan worden gemaakt wanneer de lezer ter verduidelijking een vergelijking wordt voorgelegd met de fictionele wereld van de immens populaire televisie serie *Game of Thrones*¹²⁷. De Vries' gevoelens verhouden zich dus tot het *discours* van de televisie in plaats van andersom; de representatie van de werkelijkheid wordt beoordeeld op haar verwantschappen met de televisie-realiteit – hoe ironisch dat Foster Wallace precies vanwege dit effect van het medium televisie de ironie afkeurde.

Toch gaat deze omdraaiing – net als bij de *reenactment* – niet gepaard met ironie, waardoor de verwijzing niet langer als oprecht zou zijn overgekomen. In tegendeel, de relatie tussen de werkelijkheid en haar representatie wordt nu juist als volkomen natuurlijk naar voren gebracht. In De Vries' voorstelling is de vanzelfsprekende relatie tussen de werkelijkheid en haar representatie de nieuwe, wezenlijke taal geworden om uiting te geven aan je gevoel. In het kader van de communicatie functioneert een dergelijke verwijzing in zijn teksten als een anker dat de lezer in staat stelt om de omschrijving levendig voor te stellen, waarbij een referentie aan populaire cultuur wordt ingezet om gevoel over te brengen en niet om het te relativieren of te deconstrueren. Zo bezien heeft De Vries wel degelijk iets opgestoken van Foster Wallaces oproep tot oprechtheid.

¹²⁶ Idem: 28-29.

¹²⁷ *Game of Thrones*. David Benioff & D.B. Weiss (2011-heden) Verenigde Staten van Amerika.

Kledingbeschrijvingen beginnen intussen een terugkerend thema te worden in het oeuvre van De Vries. Deze veronderstelling wordt nog eens onderschreven in ‘Who Will Survive in America’¹²⁸, De Vries’ relaas over zijn bezoek aan een waarzegster in New York:

In de metro zaten mensen met waaiers, op straat droegen veel mannen een hoed. Ik was, en ben, op geen enkele manier hip genoeg om een hoed te dragen, maar in de koele airco van een winkel in SoHo zette ik een panama op (J.Crew: *Natural toquilla straw & cotton chambray*; \$88,00) en toen ik in de spiegel keek was niet ik het die terugkeek. Opeens was de spiegel een scheur in de tijd en zag ik mezelf vijftig, zestig jaar ouder; opeens wist ik, zoals je iets weet dat niet te ontkennen valt, hoe ik er als bejaarde uit zou zien; ik zou een pak met een krijtstreep dragen, een das, en met een lichte hoed op mijn grijze of kale hoofd zou ik kromgebogen door de stad lopen, schuierend van mijn vaste adresjes naar andere vaste adresjes.¹²⁹

De Vries schetst een beeld van de toekomstige De Vries:

[I]k zou een pak met een krijtstreep dragen, een das, [...] en een [...] lichte hoed op mijn grijze of kale hoofd’.

De Vries benoemt wel even dat hij ‘op geen enkele manier hip genoeg [is] om een hoed te dragen’, toch wil hij heel erg het beeld schetsen dat de oudere De Vries als een goedgekleed auteur door de straten zal flaneren. In gedachten zien wij onbewust de silhouetten van de grote schrijvers van het modernisme aan ons voorbijtrekken. Neem nu bijvoorbeeld het uiterlijk van de Ierse auteur James Joyce, op foto’s vereeuwigd in maatkostuums en met chique hoeden op zijn hoofd, in gedachten verzonken een sigaret rokend – denk nu eens terug aan De Vries die op een oude klassenfoto een sigaar in zijn mond had, en zijn verlangen om als intellectueel te worden gezien is evident. Zo gesteld lijkt De Vries zich in zijn oeuvre bijna schuldig te maken aan wat ook wel *branded content* wordt genoemd, een term die verwijst naar een vorm van reclame waarbij de inhoud van een culturele uiting is versmolten met het uitdragen van een merkidentiteit, in dit geval De Vries als traditionele intellectueel in voortreffelijke maatpakken.

¹²⁸ Joost de Vries (2015) ‘Who Will Survive in America’, in: *Das Magazin*, nr.15: 84-87.

¹²⁹ Joost de Vries (2015) ‘Who Will Survive in America’, in: *Das Magazin*, nr.15: 84-87.

In 'Rue de Sèvres'¹³⁰ deelt De Vries ons in enkele zinnen mede wat hij draagt, al is hij er vlug bij om daarbij te vermelden dat het niet daarom is dat het goed met hem ging. Een slimme zet, zij het doorzichtig, waarmee hij twee vliegen in één klap slaat. Achtereenvolgens: 1) zijn goede smaak etaleren en 2) uitstralen dat er wel belangrijkere dingen in het leven zijn. Hieronder het fragment waarmee het stuk opent:

De vorige keer dat ik in Parijs was, ging het goed met me. Ik droeg een blauw pak, een lichtgrijs overhemd van een wat ruwe, linnenachtige stof. Het waren de eerste dagen van het jaar waarop het warm genoeg was om geen overjas te dragen, ik had nieuwe gaatjesschoenen aan, ze glommen als nette verf op een raamkozijn – maar daar kwam het niet door.¹³¹

In *Vechtmemoires* gebruikt De Vries eenzelfde soort stijlfiguur om zijn schoenen te beschrijven:

We stonden op de trein te wachten. Ik was net dertig geworden. Officieel was het nog winter, maar de lente gaf een sneakpreview. Ik droeg mijn Macintosh-jas en mijn diepbruine brogues, die vers opgepoetst naar me glommen als twee zachtjes smeltende stukken pure chocolade.¹³²

Naast dat De Vries er kennelijk een paar lievelingsschoenen op nahoudt, tonen bovenstaande fragmenten ook aan dat hij bepaalde stijlfiguren lijkt te recyclen. Schoenen die glimmen 'als nette verf op een raamkozijn' of 'als twee zachtjes smeltende stukken pure chocolade' lijken in dat opzicht wel heel erg veel op elkaar. Dat het waarschijnlijk om hetzelfde paar schoenen gaat, is gelegen in het feit dat brogues als officiële benaming wordt gebruikt voor het model met de vele geperforeerde gaatjes. Overigens krijgt ook die kostbare Macintosh een tweede vermelding:

Mijn blik bleef hangen in de spiegelende ruiten van een voorbijrijdende trein. Mijn Macintosh is een van de beste investeringen in mijn leven geweest.¹³³

¹³⁰ Joost de Vries (2016) 'Rue de Sèvres', in: *Das Magazin*, nr. 16: 82-85.

¹³¹ Idem: 87.

¹³² De Vries (2015) *Vechtmemoires*: 189.

¹³³ Idem: 190.

Het begint steeds evidentier te worden hoe erg De Vries' zelfbeeld is verweven met de kleding die hij draagt. Zijn goede smaak moeten wij dan ook eigenlijk beschouwen als een maatkostuum dat hij zichzelf figuurlijk gesproken op het lijf heeft geschreven.

Even terug naar de jongen die hij ooit was, of althans het personage dat hij van zichzelf schiep in het korte verhaal 'Wladimir'. De arrogantie die uit de uitspraken van dat personage spreekt; van precies díe houding is nog steeds sprake wanneer wij naar een veel recenter fragment uit De Vries' oeuvre kijken:

Ik draag een donkerblauw pak van Japans chambray, zwarte Berty-brogues van Paul Smith, een clubdas van J. Crew.

Zojuist, op mijn hotelkamer, voor de spiegel, was ik een prins van Oranje; hier in het Barbican ben ik een volkomen broodmongool. Niemand draagt een das, niemand draagt überhaupt een jasje. Mensen gaan in de zaal zitten met zakken Mars Planets en zure beertjes. Ik hoor provinciale accenten, vrouwen in truien die ze weleens zelf gebreid zouden kunnen hebben.¹³⁴

De Vries noemt zichzelf weliswaar een 'broodmongool', maar wat blijft er over van de anderen (denk aan het minachtende 'de rest') als zij überhaupt geen jasje of das dragen en zich laven aan zakken Mars Planets en zure beertjes, in truien die zij 'weleens zelf gebreid zouden kunnen hebben'? Hoe zeer De Vries ook zijn best doet om zijn afkeer te maskeren, toch sijpelt zijn venijnige oordeel door de wankelende façade van de geveinsde zelfrelativering heen. Het moet hem worden nagegeven: hij lijkt de ironie in ieder geval in één aspect van zijn levensopvatting te weren, namelijk uit de wijze waarop hij klassenverschillen tracht te beslechten door te letten op goede smaak en hoe hij op grond hiervan disclassificaties maakt.

In 'The Belle of the Ball'¹³⁵ begint De Vries met een anekdote over 'de veelbesproken en veel gehypte tv-serie *Girls*'¹³⁶, waarin hoofdpersonage Hannah 'een boekcontract aangeboden krijgt voor een... *essaybundel*.'¹³⁷ Het punt dat De

¹³⁴ Joost de Vries (2016) 'Laat de avond vallen', in: *Das Magazin*, nr.17: 84-87.

¹³⁵ Joost de Vries (2013) 'The Belle of the Ball', in: *De Groene Amsterdammer*, 137, nr.: 47: 54-57.

¹³⁶ *Idem*: 54.

¹³⁷ *Ibidem*.

Vries vervolgens maakt, is dat de Nederlandse literaire cultuur te weinig ruimte biedt voor de publicatie van essaybundels:

Wie in Nederland in zijn beste All Stars en hipste tot-het-bovenste-knoopje-dichtgeknoopte overhemd bij een uitgeverij aanklopt wordt beleefd doch dringend gevraagd nog eens terug te komen als hij die essays tot roman heeft omgesmeed (zoals mensen die uit het niets verschijnen met een verhalenbundel doorgaans verzocht worden eerst eens een roman te schrijven).¹³⁸

Hoewel enige zelfspot alweer onderdeel lijkt uit te maken van het betoog, is er eigenlijk opnieuw eerder sprake van zelfmarketing en zelfprofilering. En wel op meerdere niveaus. Aan de ene kant stelt De Vries dat er te weinig ruimte is voor essaybundels, waarmee hij de markt alvast warm maakt voor het essayboek dat hij een jaar later zou publiceren, een slim staaltje zelfmarketing. En aan de ander kant zet De Vries zijn collega-auteurs aan de kant; hadden zij maar net als hij éérs een roman gepubliceerd, dan hadden zij net als hij verderop in hun carrière een essayboek kunnen schrijven.

Voorts lijkt De Vries zich ook nog op een andere manier boven zijn gelijken te plaatsen, namelijk via het onderscheid in de wijze waarop men zich kleedt. Want De Vries stelt zijn generatiegenoten, die met essay- en verhalenbundels bij uitgeverijen aankloppen, impliciet gelijk aan een wel heel eigentijds fenomeen, namelijk dat van de *hipster*, jongvolwassenen die qua uiterlijk veel weg hebben van de types die De Vries in bovenstaand fragment beschrijft (lees: ze willen vooral gezien worden met de "juiste" *items*). Doordat De Vries 'beste' voor All Stars toevoegt en 'hipste' voor 'tot-het-bovenste-knoopje-dichtgeknoopte overhemd' velst hij eigenlijk een waardeoordeel over deze groep, zeker nu wij weten hoe De Vries zichzelf placht te kleden. Hoe kunnen goedkope gymmen zoals All Stars immers ooit een 'beste' kennen in het universum van De Vries? En hoe kan een tot het bovenste knoopje dichtgeknoopte overhemd ooit hip zijn als hij het via koppeltekens onmogelijk maakt om deze omschrijving zonder sarcasme te lezen? En dan worden er ook nog eens geen merknamen genoemd, waaraan De Vries toch wel heel erg veel

¹³⁸ Ibidem.

waarde lijkt te hechten als we de beschrijvingen van zijn eigen stijl serieus moeten nemen.

Net als in het leeuwendeel van de fragmenten waarin De Vries zich uitlaat over kleding, gaat het op een dieper niveau vooral heel erg over de manier waarop hij zichzelf wil profileren ten opzichte van anderen. De Vries tracht het beeld te schetsen van een goedgekleed auteur, die veel verstand heeft van traditie, opdat hij als intellectueel zijn intrede kan doen tot het literaire veld. Hoewel De Vries zijn verwoede profileringsdrang continue probeert te maskeren, gebruikt hij zijn smaakopvattingen in de eerste plaats als middel om zich te onderscheiden.

2.1.3 Bilingual

Een derde aspect van De Vries' *posture* is de opvallende manier waarop hij van de Engelse taal gebruik maakt. Zo zijn er al verschillende verhalen uit *Das Magazin* gepasseerd die een Engelse titel dragen, te weten 'Pretty Gay', 'The Belle of the Ball', 'Air Force One' en 'Who Will Survive in America'. Tevens hebben we al meer dan eens voorbij zien komen dat De Vries zich in deze bijdragen in het Engels uitdrukt: 'de lente gaf een sneakpreview' (wanneer hij het heeft over het moment waarop hij zijn brogues en Macintosh draagt) en: 'true story' (wanneer hij het heeft over zijn bezoek aan een waarzegster in New York). Ook in De Vries' romans is de invloed van de Engelse taal op zijn manier van schrijven op ieder moment aanwezig. Zo creëert hij stevast personages die zich onderscheiden doordat zij met grote regelmaat in het Engels spreken. De personage-tekst van *native speakers*, in de verhaalwereld, heb ik logischerwijs niet meegerekend. Het Engels moet in dat geval eerder als een realiteitseffect dan als een stijlkenmerk worden beschouwd. Ook andere voorbeelden van personage-tekst waarin het Engels een verklaarbare rol speelt heb ik niet in overweging genomen. Hiervan is bijvoorbeeld sprake in *De Republiek*, waarin De Vries het personage Josip Brik opvoert, een op de Sloveense filosoof Slavoj Žižek gelijkende popfilosoof en professor in de Hitlerstudies:

Over zijn spraak, of spraakgebrek, werd gespeculeerd: hij sprak snel en met een inconsistente slissch, in een of ander tsjecho-polak-jiddisch accent dat je nergens kon thuisbrengen[.]¹³⁹

Over het personage Brik schrijft De Vries het volgende:

Hij was geboren in Belgrado, Joegoslavië, maar had vanaf zijn achtste achtereenvolgens in Brooklyn, Chicago, Groningen en Parijs gewoond; het accent had in theorie geen bestaansrecht.¹⁴⁰

Het is dus vanzelfsprekend dat De Vries bij Briks uitspraken in het vervolg van *De republiek* af en toe het Engels inzet om de fictionele wereld die hij schept wat meer op de werkelijkheid te doen lijken: ‘Seks? No. Never.’¹⁴¹ Of: ‘Weet je wat fijn is? Als je een zoon krijgt. *Yesch. [...] yourself 2.0*.’¹⁴²

Echter, ook andere personages in De Vries’ romans spreken doorlopend in het Engels. Neem bijvoorbeeld de protagonist uit *De republiek*, Friso de Vos, hoofdredacteur van Briks vakblad *De Slaapwandelaar, tijdschrift voor Hitlerreportages sedert 1991*. De Vos is gewoon een Nederlander en toch gebruikt hij opvallend vaak de Engelse taal. Ter voorbeeld: ‘Mijn vriendin, Pip (God bless her)[.]’¹⁴³ Of: ‘Natuurlijk moest ik naar Chili, *change of scenery*, daar maak ik me nuttiger dan hier.’¹⁴⁴ In het geval van het taalgebruik van De Vos – een achternaam die lijkt te zinspelen op die van de werkelijke auteur – betreft het Engels eerder een heel bewust gemaakte stijlkeuze van De Vries dan enkel een realiteitseffect; het is per slot van rekening niet heel erg vanzelfsprekend dat een Nederlander zijn innerlijke monologen in het Engels voert. Hierbij komt nog eens dat het personage De Vos sterk gemodelleerd is naar De Vries zelf. Of beter gezegd in *De republiek* schijnt De Vries zijn eigen persoon te hebben opgesplitst en in twee personages te hebben verwerkt, want in Philip de Vries, een ander personage uit *De Republiek*, zien wij eveneens gelijkenissen met De Vries. Ook Philip, net als De Vos een van de volgers van Brik, ofwel brikianen,

¹³⁹ Joost de Vries (2014) *De republiek*: 11.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Idem: 12.

¹⁴² Idem: 13.

¹⁴³ Idem: 12.

¹⁴⁴ Idem: 28.

gebruikt de Engelse taal op een voor De Vries zo kenmerkende manier. Wanneer Philip een kaartje achterlaat om met De Vos af spreken – zij zijn toevallig op hetzelfde congres, in Wenen –, schrijft hij daarop: ‘Bel me! Let’s get together.’¹⁴⁵ In de roman is er vervolgens sprake van een persoonsverwarring – De Vos wordt voor Philip gehouden – en aan de hand van dit dubbelgangersmotief speelt De Vries de contrasterende houdingen van de twee personages tegen elkaar uit. Waar De Vos sceptisch en bij vlagen zelfs cynisch is, daar is Philip overwegend optimistisch en soms overdreven oprecht. De Vos, die worstelt met het overlijden van zijn mentor Brik, ziet zichzelf uiteindelijk gedwongen om toe te geven aan de houding van de persoon voor wie hij zich uitgeeft, Philip, opdat hij berusting kan vinden in de dood van Brik. Zo bezien toetst De Vries of zijn ironieopvatting levensvatbaar is; kan een personage door de ontwikkelingen die hij doormaakt zijn ironische houding loslaten en inruilen voor een meer oprechte levenshouding – waarbij De Vries gelijktijdig benadrukt hoe moeilijk het is om oprecht te zijn; De Vos vindt pas *closure* wanneer hij zich uitgeeft voor iemand die hij niet is. Op een metaniveau staat dit mijns inziens symbool voor De Vries’ eigen worsteling met de ironie, hij stelt zelf immers ook dat hij er nog niet over uit is hoe hij weer iets van betekenis moet bouwen. *De republiek* sluit symbolisch af met:

Ik [De Vos] zou Brik nog één keer zien [...] Ik zag [hem] op de vlakke traptreden voor een van zijstraatjes van het Vondelpark naar de Overtoom [...] En toen ik nog één keer over mijn schouder keek was hij al weg, *exit ghost*, verdwenen in het licht, maar dat had ik eigenlijk zonder te kijken ook wel geweten.¹⁴⁶

Het is trouwens een opvallende redactionele overweging om het Engels in het oeuvre van De Vries vrijwel zonder uitzondering te cursiveren. Het ‘*exit ghost*’ in bovenstaand fragment, net als het ‘*change of scenery*’ eerder, vallen daardoor extra op, alsof De Vries ook zelf aan wil geven dat hij heel bewust het Engels gebruikt in zijn teksten. Vandaar dat het Engels steeds meer als een *marker* van zijn werk is beginnen te functioneren, waardoor het in breder verband een essentieel aspect van zijn *posture* is gaan vormen.

¹⁴⁵ Idem: 86.

¹⁴⁶ Idem: 259-260.

Ook in De Vries' debuut *Clausewitz* treffen we met regelmaat het Engels aan. Een goed voorbeeld hiervan is de ansichtkaart die protagonist Tim Modderman van een vriend kreeg, in dit geval van een personage dat net als De Vries zelf Joost heet. Joost voorzag de desbetreffende ansichtkaart van de volgende tekst: '*People should know when you're conquered*'¹⁴⁷ Het is overigens treffend dat juist het personage Joost het Engels gebruikt om een boodschap over te brengen. In *Clausewitz* wordt namelijk de suggestie gewekt dat Joost ook daadwerkelijk model staat voor de werkelijke auteur. Dat valt bijvoorbeeld af te leiden uit de volgende passage:

In mei was ik [Tim Modderman] afgestudeerd. Eerst had ik mijn masterdiploma in Internationale betrekkingen in historisch perspectief gehaald, met een scriptie waarmee ik en passant samen met mijn beste vriend, Joost, de Nationale Scriptieprijs won, en daarna was ik meester in de rechten geworden.¹⁴⁸

Niet geheel ontovallig studeerde De Vries ook af in die richting. Zo vertelt hij in een alumni-interview met de Universiteit van Amsterdam:

Na de School voor Journalistiek heb ik een schakeljaar Geschiedenis gedaan aan de Universiteit Utrecht, gevolgd door een master Internationale betrekkingen in historisch perspectief.¹⁴⁹

De gelijkenissen tussen de Joost uit *Clausewitz* en De Vries als biografisch persoon worden nog eens kracht bijgezet doordat Joost, net als De Vries, zich doorlopend wendt tot het Engels om zich te uiten.

Overigens is er ook in *Clausewitz* sprake van dat De Vries delen van zichzelf in twee personages lijkt te hebben verwerkt. Eigenlijk net als in *De republiek*, waarin zowel het personage De Vos als het personage Philip op De Vries' eigen persoon geënt lijken te zijn. De protagonist in *Clausewitz*, Modderman, die ook wel Neus wordt genoemd, heeft namelijk al net zo'n wipneus als De Vries, althans moesten wij het fragment uit *Geometrie* geloven,

¹⁴⁷ Joost de Vries (2010) *Clausewitz*: 120.

¹⁴⁸ Idem: 12.

¹⁴⁹ Julie de Graaf (2013) 'Joost de Vries – Alumni', <http://alumni.uva.nl/over-alumni/spui-interviews/vries/vries.html> (geraadpleegd op 27 januari 2017).

waarin De Vries zich afvraagt hoe zijn kinderen eruit zouden zien als zijn vrouw óók een wipneus zou hebben. In *Clausewitz* legt Modderman aan een journalist uit waarom hij Neus wordt genoemd:

Ik legde mijn wijsvinger plat tussen mijn wenkbrauwen en trok 'm in één beweging over de brug van mijn neus omlaag naar het puntje en vandaar de lucht in als een schansspringer.

– Omdat ik zo'n grappig wipneusje heb.¹⁵⁰

Het zijn precies dit soort momenten van overlap tussen een beeld van de papieren auteur (De Vries die zichzelf heeft verwerkt in de personages die hij van zichzelf schiep) en de werkelijke auteur, dat het *posture* duidelijker zichtbaar wordt. Het opvallende gebruik van de Engelse taal functioneert in dit verband als een aanduiding van waar die overlap in verscholen kan zijn, waardoor ik het *posture* van De Vries beter in kaart heb kunnen brengen.

Ook in non-fictie teksten die De Vries schreef, blijft het Engels telkens weer de kop opsteken. Bijvoorbeeld in 'Tussen zeehond en Badr Hari'¹⁵¹, dat in *De Groene Amsterdammer* verscheen. In dit artikel bespreekt De Vries de nieuwe 'look & feel' van het *NOS-achtuurjournaal*¹⁵² en maakt hij veelvuldig gebruik van de Engelse taal om zijn onderwerp te bespreken. Sterker nog, het Nederlands lijkt zelfs af en toe tekort te schieten, zoals uit het volgende fragment blijkt:

Juist in dit soort kleine dingen zie je hoe het *achtuurjournaal* weet dat het ene nieuwsfeit meer potentiële kijkers heeft dan het andere; voorzover je als kijker kunt beoordelen betekent dat niet dat minder verkoopbare onderwerpen, *for a lack of a better word*, minder aandacht krijgen, alleen worden ze niet meteen aan de kijker gepresenteerd.¹⁵³

De gedachte dat een onderwerp verkoopbaar is, lijkt door de uitdrukking '*for a lack of a better word*' plotseling on-Nederlands, alsof de vaderlandse cultuur niet meedoet aan de vercommercialisering van het nieuws. Verder typeert De Vries

¹⁵⁰ Idem: 14.

¹⁵¹ Joost de Vries (2012) 'Tussen zeehond en Badr Hari', in: *De Groene Amsterdammer*, 136, nr.47: 80-83.

¹⁵² Idem: 80.

¹⁵³ Idem: 82.

de Nederlandse nieuwslezeres Sacha de Boer als een *anchor* en verruilt hij het gebrekkige ‘non-nieuws’ voor ‘*nice to know*-berichtjes’.¹⁵⁴ In de hoedanigheid van cultuurcriticus duidt De Vries de vernieuwingen die het *Journal* heeft doorgevoerd impliciet tegen de achtergrond van de veramerikanisering van de Nederlandse cultuur. Zijn gebruik van de Engelse term *anchor* is verhelderend. Hiermee impliceert De Vries namelijk dat De Boer niet langer alleen maar het nieuws voorleest, maar dat zij tegelijkertijd ook een vertrouwensband onderhoudt met het publiek. De Vries gebruikt de vernieuwde intro van het *Journal* als voorbeeld om de veranderde rol van de Nederlandse nieuwslezeres te verduidelijken:

Voorheen zag je bij het *Journal* alleen nieuwsbeelden voorbij komen en hoorde je de voice-over van de anchor die kort uiteenzette wat de belangrijkste onderwerpen waren, daarna kwam de introtune, daarna begon het nieuws. Nu komt meteen de presentator in beeld, staand, die vaak met een zekere ironie, of kwinkslag, een onderwerp introduceert.¹⁵⁵

Het op de voorgrond treden van de *anchor* is volgens De Vries een fenomeen dat in de Verenigde Staten zijn oorsprong vindt. Meer bepaald bij:

[...] de Amerikaan Walter Cronkite, ‘*the most trusted man in America*’, decennialang de onkreukbare presentator van het CBS-journaal.’¹⁵⁶

Zo schrijft De Vries:

Pas toen [Cronkite] een fractie van een seconde iets leek weg te slikken, zijn bril afdeed, en daarna mededeelde dat John F. Kennedy was overleden, durfde kijkers het te geloven.¹⁵⁷

Dit soort *Americana* kun je ‘alleen als een toneelstuk benaderen’, concludeert De Vries vervolgens.¹⁵⁸ Sterker nog, volgens De Vries betreft het een toneelstuk waarin ‘geloofwaardigheid’ een belangrijkere rol speelt dan ‘de journalistieke

¹⁵⁴ Idem: 81.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Idem: 82-83.

merites[.]'¹⁵⁹ Het is treffend dat hij zo uitvoerig ingaat op de vernieuwingen die het *Journal* heeft doorgevoerd, immers nam ook de door De Vries zo bewonderde Foster Wallace het medium van de televisie als onderwerp om het over de rol van de ironie te hebben. Wat wellicht opvallender is, is dat De Vries in de rol van criticus een hele andere lezing lijkt te maken van het gegeven van de representatie dan de wijze waarop hij hiermee omgaat in zijn romans. De Vries schaarde de uitwerking van de amerikanisering op het nieuws impliciet onder een tendens die van televisie iets maakt dat minder waarde in zich draagt. Want pas toen *anchor* Cronkite:

[...] een fractie van een seconde iets weg leek te slikken, zijn bril afdeed, en daarna mededeelde dat John F. Kennedy was overleden, durfde kijkers het te geloven.

Wanneer De Vries vervolgens stelt dat dit soort *Americana* eigenlijk alleen maar als een toneelstuk kan worden beschouwd, lijkt hij een hele andere conclusie te trekken dan de vooronderstelling die uit zijn werk lijkt te spreken. Het nieuws is immers per definitie een representatie, een opvoering van hoe wij de waarheid benaderen. Er kan weliswaar worden gewedijverd over op grond van welke premissen zo'n toneelstuk dan moet worden opgevoerd (De Vries heeft het over 'de journalistieke merites'), toch is en blijft het in de kern slechts een verzameling keuzes waarmee wij de wereld om ons heen proberen te doorgronden. Doordat De Vries plots de journalistieke merites *vis à vis* de geloofwaardigheid plaatst, lijkt De Vries, wellicht onbedoeld, een ironische houding aan te nemen. De tranen van Cronkite kan hij met geen mogelijkheid als échte uiting van diens gevoel beschouwen. In tegendeel. Het is De Vries te doen om het ontmaskeren van het verholen belang dat in die tranen schuilt, te weten geloofwaardigheid opwekken bij het publiek en zodoende Cronkites status als leidsman van de Amerikaanse nieuwskijker onderstrepen.

In de verhalen die De Vries heeft bijgedragen aan *Das Magazin* maakt hij naar mijn mening een hele andere lezing van de relatie tussen de werkelijkheid en de representatie. Neem nu bijvoorbeeld het verslag van de *reenactment* van de Slag bij Waterloo. Hoewel het nabootsen van deze historische gebeurtenis in

¹⁵⁹ Idem: 83.

de eerste plaats als een toneelstuk moet worden beschouwd, draagt De Vries in 'Een kamer voor mezelf' tegelijkertijd uit dat dat niet inhoudt dat wij daarom geen échte gevoelens kunnen ervaren. Hiermee lijkt De Vries een ironische houding – het willen aantonen dat iets níet is wat het claimt te zijn – voorbij te treden: voor een moment doet De Vries alsof iets wat niet kan zijn juist wél is. Zo onderzoekt hij nieuwe vormen waarin, theoretische inzichten ten spijt, toch kan worden gepoogd om op het vlak van het gevoelswezen iets van betekenis te creëren. Van de gevoelsstructuur die hieraan ten grondslag ligt, getuigt De Vries ook wanneer hij de vrouw die hij ontmoette op de *compound* in Congo omschrijft. De vergelijkingen die hij trekt tussen het uiterlijk en Pepsi Max (over het haar) en de KLM (over de ogen) zijn geenszins sarcastisch bedoeld, maar onderschrijven juist het idee dat schoonheid van reclames een heel wezenlijk onderdeel van onze verhouding tot de realiteit is gaan uitmaken. En ook wanneer De Vries bezorgd is om een verkoudheid ('Ik verwacht altijd de winter'), lijkt zijn referentie aan *Game of Thrones* vooral ter ondersteuning van de communicatie te dienen, niet om een soort cynisch commentaar te leveren of te laten inzien dat de dingen die hij schrijft slechts woorden op papier zijn.

3 Ironie; *friend or foe?*

3.1 Polemieck De Vries-P.F. Thomése

In 2013 verschijnt er op de opiniepagina's van *NRC Handelsblad* een stuk van Thomése dat de volgende titel draagt: 'Het laatste woord is voor de - maar waar blijft die? ironie'¹⁶⁰. Onder de verhelderende ondertitel 'Plots heet ironie intellectuele gemakzucht' spreekt Thomése zich afkeurend uit over wat hij noemt '[m]oralisten [die] pogen de ironie in diskrediet te brengen.'¹⁶¹ Want, zo wordt onder de titel vermeld: 'Voor schrijver P.F. Thomése is ironie juist het hoogst haalbare.'¹⁶² In zijn stuk besteedt Thomése in het bijzonder aandacht aan Foster Wallace, die hij persoonlijk aansprakelijk stelt voor de slechte naam die de ironie ten deel is gevallen over de loop de afgelopen decennia:

Waar Wallace van af wil, is het anti-engagement van de ironie, die hem als auteur tot vrijblijvendheid verplicht. De veroordeling tot het eeuwige deconstructivisme van alles, de eindeloze taalspelen, de immer ontglippende betekenissen. Hij wil ervan af.¹⁶³

In de volgende bewoordingen omschrijft Thomése wat Foster Wallace dan wél voorstond:

Wallace wil dat de dingen weer 'echt' en 'puur' en 'waar' worden, hij wil een taal waarin je woorden als 'echt', 'puur' en 'waar' zonder aanhalingstekens kunt schrijven. Het is de aloude schreeuw om 'authenticiteit', vervat in het bekende jargon met kernbegrippen als 'eerlijkheid', 'oprechtheid', 'werkelijke betekenis' en - waarom ook niet - 'God'.¹⁶⁴

¹⁶⁰ P.F. Thomése (2013) 'Het laatste woord is voor de - maar waar blijft die? ironie Plots heet ironie intellectuele gemakzucht - NRC', <https://www.nrc.nl/nieuws/2013/02/09/het-laatste-woord-is-voor-de-maar-waar-blijft-die-12614952-a1132777> (geraadpleegd op 27 januari 2017).

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

Het probleem met Foster Wallaces verlangen, aldus Thomése, is dat het authenticiteitsjargon allang versleten is.¹⁶⁵ Voor Thomése geldt authenticiteit als een constructie, een uitvinding van het denken, niet als een pre-cultureel verschijnsel dat men na kan streven: 'Hoe ethisch je je ook wilt opstellen, in laatste instantie zijn ook oprechtheid en authenticiteit een kwestie van vorm.'¹⁶⁶ Hij verbindt hieraan de conclusie dat de eis 'om meer "waarheid" en "oprechtheid" na verloop van tijd tot clichés, platitudes en valse lucht [leidt.]'¹⁶⁷ Wanneer we in Thoméses de term moralisten vervangen door metafysici, zien we onmiddellijk hoezeer hij zijn ironieopvatting schatplichtig is aan Rortys analyse van de ironie. In *Verzameld nachtwerk* geeft Thomése blijk van zijn waardering:

Voor Rorty – ik volg hem in zijn *Contingency, Irony, and Solidarity* – is ironie essentieel voor een democratische rechtstaat waarin mensen zich op intelligente wijze met elkaar verstaan. [...] Ironisch denken betekent herformuleren, nieuwe woorden vinden. Ironie is derhalve sowieso sine qua non voor het schrijven, maar ze is tevens de belangrijkste bouwsteen voor de open samenleving. Zonder ironie raken we verstrikt in de dogma's en propaganda van final vocabularies.¹⁶⁸

Thomése onderstreept in bovenstaand fragment nog eens dat de ironie een voorwaarde is voor het kunnen verstaan van elkaar. De waarheid van de een gaat immers niet op voor de ander. Voor Thomése kan van onbemiddelde authenticiteit dus onmogelijk sprake zijn; want wie werpt een definitie op waar iederéén zich in kan vinden? En Thomése verlangt ook niet naar een terugkeer naar de authenticiteit: hij weet per slot van rekening dat het een onmogelijke categorie is, een utopie die nooit gerealiseerd zal worden. Thomése beschouwd de eis aan authenticiteit als een uiting van ultieme naïviteit, hoe nobel het motief ertoe ook mag zijn, zoals De Vries' iets van betekenis willen creëren. Overigens is het treffend dat Thomése schrijft dat de ironie de 'belangrijkste bouwsteen voor de open samenleving' is, want De Vries zal later in zijn

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Idem: 237.

Vechtmemoires nog zo stellig beweren dat ironie nooit je materie kan zijn wanneer je iets wilt bouwen.

Twee jaar na het verschijnen van Thoméses stuk op de opiniepagina's van *NRC Handelsblad* wordt De Vries' essayboek *Vechtmemoires* gepubliceerd. Het boek opent met een proloog waarin De Vries schrijft over hoe hij en zijn broer vroeger scènes uit hun favoriete films naspeelden. Het punt dat hij lijkt te willen maken, is dat doen alsof soms heel écht kan aanvoelen; net zoals hij in zijn literatuur lijkt uit te dragen, waarover ik schreef in het tweede hoofdstuk 'Aspecten van De Vries' *posture*'. Na deze proloog volgt een essay over het functioneren van de functie in de eigentijdse context. Omdat de ironie zo vaak wordt geprezen omdat ze zo goed kan laten zien wat iets níet is, krijgt De Vries' vertelling over het naspelen van films wanneer je jong bent, doen alsof en hierin opgaan, met terugwerkende kracht het karakter van een prelude op de boodschap die hij later zo hartvochtig over wil brengen. Namelijk dat je juist wél zou moeten proberen om iets te geloven ook al weet je van de hoed en de rand. Op dit punt vertoont De Vries' houding veel overeenkomsten met de taal van het metamodernisme, waarin het ook gaat om een poging ondernemen tegen beter weten in:

"Ik weet dat wat ik doe vast en zeker al door iemand anders is gedaan, of dat het misschien belachelijk is, maar dat wil niet zeggen dat ik het niet proberen mag, en dat ik het niet serieus meen."

In het essay 'Waar we het over hebben wanneer we het over ironie hebben'¹⁶⁹ zet De Vries vervolgens de tegenaanval in op Thomése, die het verlangen naar authenticiteit en oprechtheid wegzette als moralisme. Vanzelfsprekend vroeg Thoméses stuk om repliek; zoals we gewend zijn van De Vries voelt hij sterk de drang om zich uit te willen spreken. De Vries kenschetst op de volgende manier het betoog van Thomése:

Op de opiniepagina's van *NRC Handelsblad* schreef [Thomése] een pleidooi voor de ironicus, die 'raak [kan] schieten door heel precies net naast het doel te mikken'. Een pleidooi dat volgens hem hoogstnoodzakelijk was, want de ironie

¹⁶⁹ Joost de Vries (2015) 'Waar we het over hebben als we het over ironie hebben', in: *Vechtmemoires*. Amsterdam: Prometheus: 25-43.

leek aan alle kanten ingesloten te worden door moralisme. Allereerst vertaalde Thomése ironie als een zuiver literaire vorm: ironie was één ding zeggen, en iets anders bedoelen. 'Lees maar, er staat niet wat er staat.' Maar ook hij vertaalde het naar een betere levenshouding, namelijk naar het besef 'dat het mogelijk ook helemaal naders zit. Het eigen ongelijk als leidraad voor het denken.'¹⁷⁰

Wat vooropstaat in Thoméses ironieopvatting, althans zo vooronderstel De Vries, is dat de ironie tot 'een betere levenshouding' zou leiden. De Vries dicht deze opvatting toe aan de generatie schrijvers die hem voorging. Hiervoor stelt De Vries – waarbij hij verwijst naar essayist Merijn Oudenampsen – 'een generationeel trauma' verantwoordelijk.¹⁷¹ Over dat trauma schrijft Oudenampsen in 'Gevangen in ironie'¹⁷², een artikel dat op de literaire website Ooteote verscheen, het volgende:

Het is het trauma van de verzuiling, van de generatie die in opstand kwam tegen de verkrampde pastoors- en domineesmoraal en de dwingende sociale controle uit de jaren vijftig. Het nihilisme verschafte een ontsnappingsroute voor deze generatie cultuurmakers. Het wees hun de weg naar een ruimte waar vrij geademd kon worden.¹⁷³

Voor deze generatie, zo concludeert De Vries, vervulde de ironie dus een wezenlijke functie; zij konden zich eindelijk bevrijden van de verstikkende ideologieën die destijds bepaalde hoe het leven eruit zag. Alleen die functie heeft anno de 21^e eeuw eigenlijk geen bestaansrecht meer, aldus De Vries:

Ironie is [...] iets anders geworden dan wat het ooit was in, laten we zeggen, de postmoderne jaren negentig: het is niet meer relativering ten opzichte van de wereld, het is niet meer een manier van laten weten dat je beseft dat het socialisme en het kapitalisme geen zaligmakende, sluitende theorieën voor de mensheid zijn, dat godsdienst niet alle antwoorden heeft, of dat eigenlijk niemand alle antwoorden heeft. Als dat ironie is, dan bevat ironie een duidelijke waarheid – namelijk dat niemand alle antwoorden in huis heeft, iets waar we het allemaal over eens kunnen zijn.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Joost de Vries (2015) *Vechtmemoires*: 39.

¹⁷¹ Merijn Oudenampsen (2013) 'Gevangen in ironie – Ooteote', <http://ooteote.nl/2013/02/gevangen-in-ironie/> (geraadpleegd op 27 januari 2017).

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Joost de Vries (2015) *Vechtmemoires*: 27.

De zaken waar Thomése zich zo druk om maakt en waarin ironie zo'n belangrijke rol speelt, zijn volgens De Vries dus eigenlijk helemaal niet meer relevant. Wanneer De Vries de ironie afkeurt, gaat hem om de uitwerking die zij vandaag de dag heeft:

Ironie is nu eerder een kwestie van zelfrelativering ten opzichte van *jezelf*. Ironie is het nadrukkelijk laten blijken dat je je eigen leven de baas bent, dat je jezelf van een afstandje kunt overzien en al je driften en lusten en ambities superieur bent.¹⁷⁵

Die 'zelfrelativering ten opzichte van *jezelf*' hebben we dusdanig geïnternaliseerd dat wij niet meer inzien dat ironische distantie ongewild onze nieuwe levenshouding is geworden, zo meent De Vries. Nooit écht ergens iets van vinden en nooit helemaal ergens van overtuigd kunnen zijn, wie wil dat nou, vraat hij zich af:

Wat ik eronder versta is eigenlijk heel simpel: het is doen alsof iets niet is wat het is, terwijl je heel goed weet wat het wel is. Ironie is meestal niet doen alsof, het is vooral doen alsof niet.¹⁷⁶

In De Vries' omdraaiing van de zaken verwordt het cultiveren van een ironische houding tot een soort spel; iets wat je bewust doet terwijl je eigenlijk wel beter weet. Want in De Vries' redenering gaat aan deze houding nog altijd ons gevoelswezen vooraf. En het is precies die spelbreker die ironie heet die het ons onmogelijk probeert te maken om weer terug te keren naar het gevoel, zo betoogt De Vries:

Waarom wil je je niet bezighouden met dingen en mensen waar je echt om geeft, die je *fully* interesseren, met alle risico's van dien, risico's om te falen, om afgewezen te worden, om tot de conclusie te komen dat je niet de grote geest bent die je misschien stiekem dacht dat je was, maar hé, wie weet ben je het wel, wie weet hoor je bij jezelf een bron aan die je nooit vermoedde.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Idem: 27-28.

¹⁷⁶ Idem: 32.

¹⁷⁷ Idem: 34.

De levensinstelling die De Vries in bovenstaand fragment romantiseert, staat haaks op die van de ironici omdat zij ertoe aanspoort om je weer volledig ergens aan te conformeren. Waaraan precies is niet helemaal duidelijk, al vermoed ik dat De Vries het in de kern heeft over jezelf overgeven aan het leven. Het doel van dit *commitment* laat zich makkelijker lezen: je zou dit hoofdzakelijk doen in het belang van jezelf, want met een ironische houding sta eigenlijk alleen maar de vervolmaking van je eigen ik in de weg. De Vries' boodschap aan Thomése is hieraan nauw verwant:

Wat je (ik) vooral dacht als je Thomése las: waar ben je bang voor? Waarom zou jou het dwarszitten dat iemand ergens van overtuigt is waarvan jij niet overtuigd bent? En bovendien: wanneer Wallace het over 'werkelijke betekenis' heeft, heeft hij het niet over economische structuren, religies of realpolitik. Hij heeft het over zelfkennis, over een ander liefhebben, over persoonlijke zingeving – waarom zou je daar geen waarheid voor jezelf over mogen bedenken?¹⁷⁸

Twee jaar na de publicatie van *Vechtmemoires* verschijnt Thoméses *Verzameld nachtwerk*, waarin hij op zijn beurt weer reageert op De Vries. In het hoofdstuk 'Ironie in bange dagen' wendt Thomése rechtstreeks het woord tot De Vries:

Beste Joost de Vries. We moeten het er toch even over hebben. In je *Vechtmemoires* zet je de ironie weg als een overleefde stijlform, iets voor oudere generaties. Zou het waar zijn, zou ik niet hebben opgelet? Als ik jou mag geloven staat er een nieuwe mens op die voorgoed zal hebben afgerekend met de ironie. Gek, dacht ik. Al sinds Socrates werkt de ironie als middel om onze relatie tot de wereld te onderzoeken. En nu, ergens onderweg tussen jou en mij, zou dat middel ineens uitgeput zijn?¹⁷⁹

De cursieve aanhef/naamsvermelding gevolgd door een punt, en de corrigerende houding die daaruit mijns inziens spreekt, vormt slechts een opmaat voor de sneer die Thomése vervolgens uitdeelt: 'Jij maakt je in je essay in de eerste plaats druk over allerlei lifestyleprobleempjes van jonge mensen.'¹⁸⁰ Zo doet Thomése het voorkomen alsof De Vries' afwijzing van de ironie in de eerste plaats moet worden opgevat als een heel persoonlijk

¹⁷⁸ Idem: 40.

¹⁷⁹ P.F. Thomése (2016) *Verzameld nachtwerk*: 232.

¹⁸⁰ Idem: 233.

gemotiveerde, utilistische poging is om weer iets van betekenis te vinden in wat Thomése 'een tijdperk van *self advertisement*'¹⁸¹ noemt. Volgens Thomése schuilt het probleem dat De Vries benoemt – ironie smooit gevoelens en ervaringen¹⁸² – namelijk niet in 'de gemakzuchtige ironie' maar in 'het continue zelfcommentaar waartoe de permanente online-mens zich heeft verplicht.'¹⁸³

Hoewel Thomése aanvankelijk lijkt te over-simplificeren door De Vries' verlangen naar authenticiteit en oprechtheid gelijk weg te zetten als een hang naar het creëren van een eigen identiteit, lijkt hij bij nader inzien een zeer valide punt te maken. Op de keper beschouwd zijn de momenten waarop De Vries zich uitspreekt over de grote thema's van deze tijd, politieke polarisatie, financiële crisissen en duurzaamheidsvraagstukken, zijn spaarzaam. Wanneer hij de ironie voorbij treedt, of ze op een nieuwe manier inzet, dan betreft dat meestal een poging om zijn eigen gevoel weer serieus te nemen. En ook lijkt hij zich hiermee ogenschijnlijk te engageren, weliswaar vooral met zichzelf, is er ook sprake van dat het een stilzwijgend instemmen is met de eis tot zelfvervolmaking die we onszelf in groeiende mate schijnen op te leggen. In de volgende, afsluitende paragraaf ga ik uitgebreid in op deze kritische lezing van het functioneren van De Vries' ironieopvatting.

3.2 Symptomatisch voor de tijd deel II

Thomése schrijft in 'Ironie in bange dagen':

Men zegt: ik wil de wereld ernstig nemen. Men bedoelt: ik wil door de wereld ernstig genomen worden.¹⁸⁴

Inderdaad lijkt De Vries' afwijzing van de ironie heel erg sterk geworteld in zijn verlangen om zichzelf weer serieus te nemen. En om zichzelf van het nut hiervan te overtuigen, roept hij vervolgens ook de anderen op de ironische houding af te zweren. Er is zo gezien weinig sprake van maatschappelijke betrokkenheid; van écht morele vooruitgang, zoals Rorty voorstond. In

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Joost de Vries (2015) *Vechtmemoires*: 33.

¹⁸³ P.F. Thomése (2016): 233.

¹⁸⁴ Idem: 235.

tegendeel. In De Vries' betoog gaat het er hoofdzakelijk om dat je je beter zou gaan voelen over jezelf wanneer je eindelijk weer gaat geloven in jezelf, in de waarheden die je creëert. Het is dus eigenlijk vreemd dat De Vries zo sterk de behoefte voelt om iedereen om hem heen te vertellen hoe het allemaal zou moeten zijn – moesten zij dat niet vooral zélf uitzoeken? Ofwel spreekt De Vries zich liever uit dan dat hij verantwoording aflegt aan zijn eigen idealen. In dat verband is De Vries' minachting van *hipsters* veelzeggend – denk nog even terug aan de manier waarop De Vries aspirant collega-essayisten kenschetste in zijn artikel 'The Belle of the Ball': met hun hipste All Stars en tot-de-bovenste-knoopjes-dichtgeknoopte overhemden. Vitse schreef hierover in zijn artikel 'Wat je een man maakt. Essays en proza van Joost de Vries' het volgende:

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 niet 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.¹⁸⁵

Hoewel De Vries nergens schrijft dat hij zijn schrijvende generatiegenoten als *hipsters* beschouwt, is het treffend dat het ook Vitse opvalt tot welke dieptes De Vries bereidt is te gaan opdat men vooral nog zín stem hoort. Ik heb mij nogmaals gericht op De Vries' lezing van het fenomeen van de *hipster* om inzichtelijk te maken hoezeer zijn ironieopvatting verweven is met zijn verlangen naar persoonlijke waarheden. In De Vries' lezing van de *hipster* beroept hij zich op de analyse die Princeton-docente Christy Wampole maakte in 'How to Live without Irony'¹⁸⁶, een artikel dat in 2012 in *The New York Times* verscheen. De Vries schrijft vervolgens in *Vechtmemoires*:

[Wampole] heeft het over de verschijning die je in alle universiteitssteden tegenkomt: een jongen of meisje geboren in de jaren tachtig of negentig, die nostalgie belichaamt naar een tijd die hij of zij nooit heeft meegemaakt, zich hult in hopeloos verouderde mode (een snor, een hoedje, te korte broeken), zich

¹⁸⁵ Sven Vitse (2016): 101.

¹⁸⁶ Christy Wampole (2012) 'How to Live without Irony', <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/?r=0> (geraadpleegd op 29 januari 2017).

bezighoudt met verouderde techniek (walkman met cassettebandjes) en met verouderde hobby's (een volkstuintje).¹⁸⁷

Het is overduidelijk dat De Vries niet kan geloven – hoe ironisch – dat iemand zich zou willen kleden en gedragen als een *hipster*. Het werpt de vraag op of het niet vooral De Vries zelf is die de ironie niet weet te weren uit zijn kijk op de cultuur van vandaag de dag. Is het per slot van rekening niet mogelijk dat de groep die hij omschrijft er juist van overtuigt is dat ze gevonden heeft waar ze zich op wil laten voorstaan? Los van hoe je hier als buitenstaander over nadenkt.

Wat later beroept De Vries zich nogmaals op Wampole. Zij stelt dat je, om het ironische leven te constateren, je jezelf bijvoorbeeld de volgende vraag zou moeten stellen: 'Trek ik expres niet-mooie kleren aan?'¹⁸⁸ Het is een vrij suggestieve vraag; vooronderstelt zij immers niet dat de *hipster* bewust lelijke kleding draagt? En wat als de *hipster* zijn kledingstijl wél mooi vindt? Veeleer lijkt De Vries zijn eigen wereldbeeld te willen onderschrijven; hij onderzoekt op geen moment of er in de nostalgie van de *hipster* ook betekenis, zingeving of hoop schuilgaat. Juist terwijl het hem daar zo erg om ging, moesten we hem geloven: 'Waarom wil je je niet bezighouden met dingen en mensen waar je echt om geeft, die je *fully* interesseren[?]' Of kan dat alleen wanneer men dezelfde kledingstijl nastreeft als De Vries, gekenmerkt door dure designmerken zoals Paul Smith en Macintosh? Kan het alleen als de jongens en meisjes in alle universiteitssteden zijn eindtaal spreken? De ironie wil dat De Vries van precies dezelfde houding naar het verleden uiting geeft als de groep die hij veroordeelt. De Vries verlangt immers terug naar een voorbijgegangene tijd waarin hij had kunnen flanneren in de mooiste pakken en alleen maar gesprekken op niveau zou voeren met mensen met verstand van de gepaste omgangsvormen:

[W]ie mij beter kent weet dat ik graag niet van deze tijd ben [...] wat was ik graag een negentiende-eeuwse gentleman geweest.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Joost de Vries (2015) *Vechtmemoires*: 29-30.

¹⁸⁸ Idem: 31.

¹⁸⁹ Joost de Vries (2015) *Vechtmemoires*: 33.

Hij schrijft vervolgens weliswaar: 'Jouw ironie hoeft de mijne niet te zijn[.]'¹⁹⁰ Maar wat wilde hij dan eigenlijk nog zeggen? Zou het dan écht in de kern gaan om het creëren van een eigen, superieure identiteit, ten koste van anderen, zoals ook Vitse al betoogde: 'de ander omlaag trappen om zelf bovenaan te staan'. Dat is te zeggen het bestendigen van het eigen imago via een houding naar je omgeving teneinde het veilig stellen van een positie in het literaire veld.

Met de woorden van Thomése en Vitse in het achterhoofd lijkt het er inderdaad dikwijls op dat De Vries vooral stelt dat we de ironie voorbij moeten treden opdat hijzélf weer iets kan vinden waarin hij geloven kan, én zodat hij zijn overtuigingen te gelde kan maken in de concurrentiestrijd met andere auteurs om het bemachtigen van een plek in het literaire veld. Het is zo je wilt een zeer zelfbetrokken onderneming geworden. Vitse breidt zijn analyse van dit wel heel ironische, maar zeer waarschijnlijk onbedoelde bijeffect van De Vries' ironieopvatting uit door te schrijven dat De Vries eigenlijk 'zowel de ironie als het verlangen om eraan te ontsnappen [...] thematiseert.'¹⁹¹ Vitse wijdt De Vries' onvermogen om helemaal aan de ironie te ontsnappen, waardoor hij het vooral belichaamt, aan een toenemend proces van zogenoemde affectieve verarming, waarin hij de analyse van de Franse filosoof Bernard Stiegler volgt:

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 'postindustriële' kapitalisme dit proces niet zou kennen. [...] 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 economisch 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 [...] die De Vries signaleert, suggereert [...] dat dit proces nagenoeg voleindigd is en voortaan nog dieper en directer inwerkt op de leefwereld van het subject.¹⁹²

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Idem: 107.

¹⁹² Ibidem: 103.

Vitse duidt zodoende De Vries' verlangen om af te rekenen met de ironie tegen de achtergrond van de manier waarop de huidige samenlevingsvorm ons heeft vervreemd van ons eigen gevoel. Met andere woorden, dat De Vries zo graag weer iets van betekenis wil creëren, ligt er vooral in besloten dat hij in zichzelf weinig zaken kan ontdekken waar hij écht van op aankan; waarvan hij de waarheid wéét. Zoals Thomése al stelde, is het probleem dat De Vries wil oplossen niet zozeer gelegen in 'de gemakzuchtige ironie' maar in het nastreven van de vervolmaking van het eigen individu. Het verlangen om de ironie af te schaffen, zo maakt Vitse duidelijk, heeft dus veeleer zijn oorsprong in de vraag hoe om te gaan met de verregaande individualisering die is ingezet dan dat het te maken heeft met de eis om weer geëngageerd te zijn met de buitenwereld. Het begint er alleszins op te lijken dat, zoals Thomése al voorzag, de waarheden van non-ironici, in dit geval De Vries met zijn afwijzing van de ironie, uiteindelijk 'valse lucht' blijken te zijn. Ze dienen uitsluitend om het vertrouwen in de exclusieve legitimiteit van de eigen eindtaal, om nog eens Rorty aan te halen, te fixeren in de eigen levenshouding; juist De Vries heeft zichzelf al overwonnen. Toen De Vries schreef dat '[i]ronie [...]doen alsof niet' is, lijkt hij over het hoofd te hebben gezien dat wanneer je jezelf opdraagt om in je eigen waarheden te gaan geloven, je eigenlijk moedwillig ontkent dat je wel beter weet. Net als Vitse trekt Thomése vervolgens de conclusie dat dit vooral een gevolg is van de worsteling die we momenteel hebben met het vraagstuk van zingeving, in wat hij noemt een tijdperk van de overbodigheid van de mens, aldus Thomése:

Ik kijk daar niet van op. [Het] is slechts een nieuwe fase in de eindeloze worsteling van de moderne mens met zijn overbodigheid.

Jij komt in opstand tegen die overbodigheid. Houd op met die zelfrelativering, spreek je vermanend tot de ironie-verslaafde Facebookvrienden. Uit jouw hele stuk spreekt een verlangen jezelf serieus te nemen en serieus genomen te worden. je vindt het belangrijk om 'ergens van overtuigt te zijn' en je vindt het idioot dat ik daar 'bang' voor zou zijn. Het zijn jouw woorden, vandaar dat ik ze tussen aanhalingstekens zet. Niet uit een hang naar ironie, al worden de woorden vanzelf ironisch, zie ik nu.¹⁹³

¹⁹³ P.F. Thomése (2016) *Verzameld nachtwerk*: 233-234.

Thomése koppelt de ironie-kritische houding dus aan het naïeve verlangen naar erkenning; om gezien te worden in een wereld die steeds meer aan het verindividualiseren is. En ter afsluiting wijst hij De Vries er nog eens op wat zijns inziens de auteur zich tot taak zou moeten stellen:

Zo had je best mogen uitleggen wat jonge schrijvers in hemelsnaam 'bouwen' in dat 'wijd open landschap'. Sorry dat ik het toch even tussen aanhalingstekens plaats, maar anders is het mij wat te pompeus. Het klinkt me zo Rutte-achtig, dat 'bouwen'. Met een beetje ironisch vernuft vindt je vast iets beters, want iets maken kan ook met humor hoor, en met relativering. [...] Neem jezelf iets minder serieus en je instrumentarium als schrijver juist iets meer, dan zul je begrijpen hoe onsmisbaar de ironie is en hoe onleefbaar de wereld zal worden als jullie dat hele wijd open landschap gaan dichtbouwen zonder nog maar een moment aan haar te denken.¹⁹⁴

Kortom, waar De Vries' afwijzing van de ironie lijkt te pleiten voor de terugkeer van maatschappelijk engagement, dient zij er gelijktijdig of misschien nog wel meer toe om het eigen schrijversimago te bekrachtigen in relatie tot zijn literaire voorgangers en schrijvende generatiegenoten. In paragraaf '2.1.2 Een literair maatkostuum' schreef ik al dat het lijkt alsof De Vries klassenverschillen tracht te beslechten door te letten op smaak en hoe hij op grond hiervan disclassificaties maakt. Breder genomen lijkt ook zijn ironieopvatting vooral hierop toegespitst: het poogt ertoe bij te dragen om het beeld te creëren van een geëngageerd auteur, in navolging van cultschrijvers zoals Foster Wallace. Hoewel De Vries weer ergens in schijnt te geloven, en zodoende de ironie voorbij weet te treden, weet ik niet of dit is wat Foster Wallace zou hebben bedoeld met zijn *New Sincerity*-ideaal.

¹⁹⁴ Idem: 238.

4 Conclusie

De Nederlandse romanschrijver en literair criticus De Vries verkondigde sinds de verschijning van zijn debuutroman *Clausewitz* in 2010 steevast dat hij af wil van de ironie. Hij wil weer iet van betekenis creëren en stelt: 'Als je iets wilt bouwen, kan ironie nooit je materie zijn.' Hij vroeg zich vervolgens af: 'Waarom zou je iets willen schrijven wat alleen tussen aanhalingstekens kan staan?' Met name de uitwerking van ironie op ons gevoelswezen, waarvan wij vervreemd zijn doordat we de wereld en onszelf inclusief continue plachten te ironiseren, is De Vries een doorn in het oog. De Vries pleit, in navolging van de door hem zo bewonderde voorvechter van het *New Sincerity*-beginsel Foster Wallace, dan ook voor een terugkeer naar waarden zoals authenticiteit en oprechtheid. Immers:

[W]aarom zou je *semi* door het leven willen gaan, half betrokken, half geïnteresseerd, half verliefd, half enthousiast, half verontwaardigd?

Kortom, De Vries wil weer ergens in kunnen geloven, en omdat ironie de taal is van de bemiddeling, het stellen van vragen in plaats van het opleggen van antwoorden, komt ze in De Vries' poging tot zingeving nergens van pas. Het is De Vries dan ook niet zozeer te doen om functie die een ironische levensopvatting vervult in de wijze waarop we ons tot de buitenwereld verhouden, ideologieën die op dwingende wijze ons een waarheid op de mouw willen spelden; het gaat voor De Vries veeleer over de veel te veilige, gemakzuchtige 'zelfrelativering ten opzichte van *jezelf*.' Hij verwijt zijn generatie successievelijk een apathische levensopvatting, een gedistantieerde houding naar je de verlangens waarvan je weet dat je ze ergens koestert: 'Waarom wil je je niet bezighouden met dingen en mensen waar je echt om geeft, die je *fully* interesseren, met alle risico's van dien[?]' Hij stelt dan ook dat '[i]ronie [...] meestal niet doen alsof [is], het is vooral doen alsof niet.' De Vries impliceert hiermee dat we weet hebben van wat we diep van binnen écht zouden willen, maar bewust ertoe beslissen om hieraan voorbij te gaan, en hebben we ons deze

zelfkastijding dusdanig eigen gemaakt, dat we niet eens meer inzien dat we zo de kern van wie wij zijn bestaansrecht ontzeggen.

In 2013 zette Thomése de aanval in op wat hij moralisten noemt die zijn inziens pogen te tornen aan de door hem zo geliefde ironie. Zij zijn vergeten waar het in den beginselen over ging in het geval van de ironie (het onderzoek naar de wereld); en schuiven de worsteling die zij ervaren met hun gebrek aan zingeving in het tijdperk van de overbodigheid van de mens af op de uitwerking die een ironische leven heeft op ons gevoelswezen. Thomése liet zich met zijn ironieopvatting kennen als een onvervalste Rorty-aanhanger, voor wie de ironie onmisbaar is, zelfs een voorwaarde voor werkelijke morele vooruitgang, het solidair kunnen zijn met eenieder wiens eindtaal wij niet verstaan. In mijn analyse van de polemiek die als gevolg van Thoméses artikel op de opiniepagina's van *NRC Handelsblad* ontstond tussen De Vries en Thomése, tekenden de lijnen om De Vries' ironieopvatting zich haarscherp af.

Het werd mij steeds duidelijker dat De Vries, zoals Vitse ook betoogde in zijn artikel in *DW&B*, 'Wat je een man maakt. Essays en proza van Joost de Vries', zijn ironieopvatting vooral gebruik om zijn eigen positie in het literaire veld veilig te stellen. Immers, op de keper beschouwd is er in zijn werk weinig sprake van maatschappelijke betrokkenheid. Veeleer dient De Vries' verlangen om de ironie voorbij te streven ertoe dat hij weer onomwonden kan vertrouwen op zijn eígen gevoel en zijn eígen opvattingen. En De Vries neemt zichzelf hierin vrij serieus. In de beschrijvingen van zijn eigen gevoelens en belevenissen is hij dan ook nergens ironisch; zelfs het gegeven van de representatie weet De Vries op een manier in te vullen die op geen enkele manier doet denken aan de postmoderne drang tot deconstructie of relativisme – mijns inziens is dit een van de werkelijke verworvenheden van De Vries' proza; hierin doet hij écht iets nieuws. Tegelijkertijd lijkt De Vries de afwijzing van de ironie hoofdzakelijk aan te wenden om zichzelf weer serieus te nemen, in plaats van iets te zeggen over de grote thema's van onze tijd. In de huidige geïndividualiseerde cultuur, waarin we onszelf *en masse* schijnen op te leggen dat wij de vervolmaking van onze eigen ik zouden moeten nastreven, is symptomatisch te noemen. Dat maakt het onderzoek naar het functioneren van De Vries' ironieopvatting pijnlijk inzichtelijk.

5 Bibliografie

A

A.A. van den Braembussche (2007) *Denken over kunst, Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.

Adam Kelly (2010) 'David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction', in: David Hering (ed.), *Consider David Foster Wallace, Critical Essays*. Los Angeles: Sideshow Media Group Press.

Andrew Bennett (2005) *The Author*. New York: Routledge.

Arjen Fortuin (2013) 'Een nieuwe schrijfgeneratie: op welke auteurs onder de 30 moeten we letten?', *NRC*. <http://www.nrc.nl/nieuws/2013/10/25/een-nieuwe-schrijfgeneratie-op-welke-auteurs-onder-de-30-moeten-we-letten> (geraadpleegd op 13 mei 2016).

Auke Hulst (2010) 'De beroemdste kluizenaar van de literatuur', <https://www.nrc.nl/nieuws/2010/01/29/de-beroemdste-kluizenaar-van-de-literatuur-11843702-a175084> (geraadpleegd op 14 december 2016).

B

Belia Heilbron (2017) 'Arnon Grunberg wint gouden ganzenveer - NRC', <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/01/09/arnon-grunberg-wint-gouden-ganzenveer-a1540486> (geraadpleegd op 12 januari 2017).

C

Chris Barker (2008) *Cultural Studies, Theory & Practice* (Third Edition). Londen: SAGE Publications Ltd.

Christy Wampole (2012) 'How to Live without Irony', <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/?r=0> (geraadpleegd op 29 januari 2017).

D

Daniël Rovers (2012) *De figuur in het tapijt, Op zoek naar zes auteurs*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.

David Foster Wallace (1993) 'E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction', in: *Review of Contemporary Fiction*, 13, nr.2: 151-194.

F

Fred S. Kleiner (2010) *Gardner's Art Through the Ages, The Western Perspective* (Thirteenth Edition). Boston: Wadsworth.

G

Gillis J. Dorleijn (2007) 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel', in: *Nederlandse letterkunde*, 12, nr.4: 241-253.

J

Jérôme Miezo (2004) *L'oeil sociologue et la Littérature*. Genève: Slatkine.

Jérôme Meizo (2007) *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.

Jérôme Meizo (2010) 'Modern Posterities of Posture, Jean-Jacques Rousseau', in: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier & Liesbeth Korthals Altes (eds), *Authorship Revisited, Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters: 81-93.

Jean-François Lyotard (1979) *La condition postmodern; rapport sur le savoir*. Parijs: Minuit.

Joost de Vries (2010) *Clausewitz*. Amsterdam: Prometheus.

Joost de Vries (2012) 'Pretty Gay', in: *Das Magazin*, nr.: 3: 78-80.

Joost de Vries (2012) 'Tussen zeehond en Badr Hari', in: *De Groene Amsterdammer*, 136, nr.47: 80-83.

Joost de Vries (2013) 'The Belle of the Ball', in: *De Groene Amsterdammer*, 137, nr.: 47: 54-57.

Joost de Vries (2014) *De Republiek*. Amsterdam: Prometheus.

Joost de Vries (2014) *Vechtmemoires*. Amsterdam: Prometheus.

Joost de Vries (2014) 'Een kamer voor mezelf', in: Herman Brusselmans, Toine Donk, Katrijn van Hauwermeiren & Daniël van der Meer (eds.), *De Tien*. Amsterdam: Das Magazin: 44-63.

Joost de Vries (2015) *Geometrie*. Amsterdam: VU University Press.

- Joost de Vries** (2015) 'Air Force One', in: *Das Magazin*, nr.12: 88-91.
- Joost de Vries** (2015) 'Who Will Survive in America', in: *Das Magazin*, nr.15: 84-87.
- Joost de Vries** (2016) 'Rue de Sèvres', in: *Das Magazin*, nr. 16: 82-85.
- Joost de Vries** (2016) 'Laat de avond vallen', in: *Das Magazin*, nr.17: 84-87.
- Joost de Vries** (2016) 'Het werkkabinet', in: *Das Magazin*, nr.19: 16.
- Joost de Vries** (2016) 'Wladimir!', in: *Gekrent & hongerig, Ongepubliceerde debuten van de grootste schrijvers*. Amsterdam: Das Mag: 119-126.
- Joost de Vries** (2016) *Hoe je een ijsbeer schiet – over literatuur in buitengewoon geëmancipeerde tijden*. Nijmegen: Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit.
- Julie de Graaf** (2013) 'Joost de Vries – Alumni', <http://alumni.uva.nl/over-alumni/spui-interviews/vries/vries.html> (geraadpleegd op 27 januari 2017).

L

- Liesbeth Korthals Altes** (2010) 'Slippery Author Figures, Ethos, And Value Regimes', in: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier & Liesbeth Korthals Altes (eds), *Authorship Revisited, Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters: 95-117.

M

- Marcel Proust** (2009) *Tegen Sainte-Beuve, Relas van een ochtend*. Amsterdam: Atheneum Polak & Van Gennep.
- Merijn Oudenampsen** (2013) 'Gevangen in ironie – Ooteoote', <http://ooteoote.nl/2013/02/gevangen-in-ironie/> (geraadpleegd op 27 januari 2017).
- Michel Foucault** (201) 'What is an Author?', in: Vincent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism, Second Edition*. New York: W.W. Norton & Co: 1475-1490.

N

Nathalie Heinich (2003) 'Schrijver worden: Identiteitsvorming met een roeping', in: *Het Van Gogh-effect, En andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting: 129-134.

O

Odile Heynders (2015) *Public Intellectuals, Literature, Celebrity, Democracy*. Basingstoke: Macmillan.

P

P.F. Thomése (2016) *Verzameld nachtwerk*. Amsterdam: Atlas Contact.

R

Richard Rorty (1989) *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Roland Barthes (2010) 'The Death of the Author', in: Vincent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism, Second Edition*. New York: W.W. Norton & Co: 1322-1326.

S

Sven Vitse (2016) 'Wat je een man maakt, Essays en proza van Joost de Vries', in: *DW&B*, 161, nr.2: 97-107.

T

Thomas Piketty (2013) *Le Capital au XXIe siècle*. Parijs: Éditions du Seuil. Parijs.

Thomas Vaessens (2009) *De revanche van de roman*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker (2010) 'Notes on Metamodernism', in: *Journal of Aesthetics*, nr.2.

Twijfel (2011) '2011-1-3.pdf (application/pdf-object)'

<http://www.twijfel.nu/pdfs/2011-1-3.pdf> (17 november 2011).

V

Virginia Woolf (1929) *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.