

‘De (ver)wording van een reputatie. Leon de Winter en de literaire kritiek’

Ton Anbeek

bron

Ton Anbeek, ‘De (ver)wording van een reputatie. Leon de Winter en de literaire kritiek.’ In:
Literatuur 9 (1992), p. 258-265.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/anbe001leon01_01/colofon.php

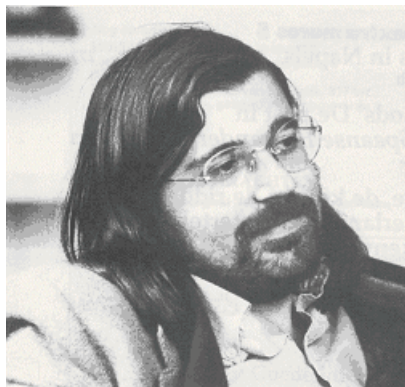
© 2002 dbnl / Ton Anbeek

Leon de Winter en de literaire kritiek.

De (ver)wording van een reputatie

Ton Anbeek⁺

Leon de Winter, eerst in stijgende mate geprezen, krijgt met elke nieuwe roman minder hoge cijfers van de critici. Hoe is dat waarderingsproces verlopen, welke criteria werden en worden gehanteerd (eerst om te loven, dan om te breken) en: is het mogelijk dat de recensenten een historische vergissing begaan?



Leon de Winter in 1976
ELS KIRST, AMSTERDAM

Mijn interesse in de schommelingen van De Winters reputatie heeft alles te maken met treinreizen: ik kan het niet laten te loeren naar wat voor boek mijn medepassagiers in handen houden. Zo zag je vorig jaar verbazingwekkend veel mensen verdiept in de twee delen *Ségou*, die mij alleen al door de omvang afschrikten, hoewel mij verzekerd werd dat het lezen van dit woestijnepos een onvergetelijke ervaring betekende. Een jaar of wat eerder verloor menig forens zich even gretig in *Kaplan*, de lijvige pocketeditie van Leon de Winters derde roman. Dat verraste me, want ik herinnerde mij enkele bepaald niet vleierende kritieken. Blijkbaar deed de mondreclame hier het officiële oordeel verstommen. Hetzelfde geldt voor het meest recente werk van deze auteur: vaak scherpe reacties van zogenaamd gezaghebbende critici, toch hoge verkoopcijfers. Wat vinden de lezers in die boeken terug dat de recensenten niet willen zien of afkeuren? Reden genoeg om de curve van De Winters reputatie eens nauwkeurig te traceren.

De introductie

Het debuut van Leon de Winter, *Over de leegte in de wereld* (1976: het was ook de eerste publikatie van uitgeverij In de Knipscheer), kreeg een ronkende tekst op de achterflap mee. Daarop kon men namelijk lezen dat deze verhalenbundel niets meer of minder dan de doorbraak van een nieuwe, jonge generatie in de Nederlandse literatuur betekende. Uit deze teksten zou ‘een grenzenloze, onhollandse visie’ spreken, die in het oerhollandse realisme van de afgelopen jaren ‘pijnlijk’ ontbroken had.

+ Ton Anbeek (A.G.H. Anbeek van der Meijden) is hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde in Leiden. In 1990 publiceerde hij *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*.

Een dergelijk affiche werkt als uitdaging. De reactie van een enkele criticus is er dan ook wel naar. Max Nord heeft het in *Het Parool* over een debuut dat ‘stijf staat van litteraire invloeden en aanstellerij’. Maar van het handjevol recensies dat er op dit debuut volgde, is niettemin een drietal zonder meer lovend. Aad Nuis noemt het boek in de *Haagse Post* talentvol, Wim Vogel spreekt in het *Haarlems Dagblad* over ‘een zeer authentiek geluid’ en Jan Geurt Gaarland gaat in *Vrij Nederland* nog verder: ‘Een talent [...] dat nu al sterk te noemen is, en dat in de toekomst formidabel kan worden.’

Daar staat tegenover dat de belangrijkste criticus in deze periode, Kees Fens, in *de Volkskrant* een negatief oordeel velt. De titel zegt al genoeg, stelt hij, en na het eerste verhaal is het boek eigenlijk op. Hoofdbezwaar blijkt dat de jonge schrijver te veel tegen zijn literaire voorbeelden aanleunt - een verwijt dat De Winter zijn hele carrière zal blijven achtervolgen. Toch zijn daar mijns inziens al bij de debuutbundel twee dingen tegenin te brengen. In de eerste plaats dat De Winter nergens zijn bronnen verhuult. De eerste regel van het eerste verhaal in *Over de leegte in de wereld* luidt: ‘Toen Ramon Nadiera (die, het heeft geen zin dat te verzwijgen, in een dorpje aan zee geboren was) op een ochtend ontwaakte, zijn hoofd hief en over de deken naar het voeteneinde keek, bemerkte hij dat er 's nachts iets met zijn lichaam was gebeurd.’ Een enigszins erudiete lezer herkent natuurlijk ogenblikkelijk de verwijzing naar Kafka's *De gedaanteverwisseling*, zoals de hele bundel overloopt van de Kafka-reminis-

centies. Niettemin laat De Winters navolging van dit voorbeeld al in de geciteerde eerste zin een element zien dat de toenmalige kritiek wel moest ontgaan, maar dat typerend zal blijken voor zijn volgende boeken: de zin tussen haakjes introduceert nadrukkelijk een verteller die extra informatie geeft. Daaruit blijkt dat het verhaal een reconstructie is, zoals zoveel andere teksten uit de debuutbundel dat zonneklaar zijn (het mooiste voorbeeld is ‘De dood van een marskramer’, waarin rivaliserende versies van een anekdote tegen elkaar worden uitgespeeld). Bovendien blijkt de toegevoegde informatie bij nader inzien zinloos. Kortom, al in *Over de leegte in de wereld* wordt het verhaal van een verteller gepresenteerd als een gebrekkige reconstructie, waarmee de relatie tussen verhaal en ‘werkelijkheid’ problematisch wordt. Een zo sterke nadruk op het kunstmatige ontbreekt bij Kafka, waar de zakelijkheid van het verslag de absurditeit van de gebeurtenissen moet afdekken. Om het nog wat duurder te zeggen: De Winter voegt aan het Kafka-model een post-modern element toe (in taal kan de werkelijkheid nooit volledig worden weergegeven).

De twee meest opvallende aspecten van het debuut - schrijven naar model en nadruk op reconstructie - kenmerken ook De Winters eerste roman, *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978). Het boek reconstrueert de zwerftocht van een jonge, werkloze ex-gedetineerde. Opnieuw dient de literatuur hier als voorbeeld. Eerst probeert Dürer de gelukzalige onbekommerdheid van Eichendorffs held in *Uit het leven van een nietsnut* in praktijk te brengen, maar komt dan tot de ontdekking dat Peter Handkes *De angst van de doelman voor de strafschoep* een reëler beeld van het bestaan geeft. Zijn laatste daad - de zinloze moord op een taxichauffeur - komt overeen met de moord die de hoofdpersoon in Handkes boek pleegt. Daarna keert Dürer de wereld ‘in triomf’ de rug toe en sluit zich op in zwijgen.

Opnieuw presenteert de tekst zich nadrukkelijk als een reconstructie van het leven van de hoofdpersoon. In de loop van het verhaal wordt het standpunt van Dürer losgelaten. Ook hijzelf begint steeds meer te twijfelen aan zijn vermogen in taal de werkelijkheid weer te geven: aan het eind van het elfde hoofdstuk krijgen we vijf verschillende versies van dezelfde gebeurtenis te lezen. Het voorlaatste hoofdstuk bestaat geheel uit getuigenverklaringen waarbij kennelijk een interviewer optreedt, die in de laatste alinea van het boek expliciet naar voren komt: ‘Maar volgens mij keerde Dürer, na zich verlost te hebben van een laatste leugen, deze wereld in triomf de rug toe, en zou hij voortaan zwijgen als het graf.’ Dürer, die eerder notities bijhield omdat het formuleren, het ordenen zijn situatie doorzichtig kon maken, geeft de taal op - de taal die ook niet bij machte blijkt Dürers leven ondubbelzinnig vast te leggen.

Dit (postmoderne) wantrouwen tegen de taal kan verbonden worden met het zwaarwichtige Marcuse-



citaat dat De Winter zijn roman als motto meegaf (het is merkwaardig genoeg in de Rainbow-pocketeditie weggelaten). Marcuse stelt daarin dat wanneer alle indoctrinerende media zouden verdwijnen, het individu ‘in een traumatische leegte’ gedompeld zou worden: ‘Beroofd van zijn onechte vaders, leiders, vrienden en afgevaardigden zou hij weer opnieuw moeten leren spreken.’ Dürer en zijn schepper De Winter zijn heel wat pessimistischer dan de in de jaren zestig zo populaire Marcuse: neem je de clichétaal weg, dan blijft er helemaal niets meer over, geen enkele mogelijkheid authentieke verlangens te formuleren.

De kritiek reageerde in het algemeen positief op deze debuutroman. Er verschenen aanzienlijk meer recensies dan bij de publikatie van *Over de leegte in de wereld*. Vaak gaat het om omvangrijke stukken: De Winter begint mee te tellen. Doeschka Meijsing prijst in *Vrij Nederland* de geraffineerde opbouw van de roman, Tom van Deel in *Trouw* de ernst van het onderwerp, ‘een ernst die wat mij betreft al bij voorbaat prijzenswaard is’ (anderen zullen De Winter juist gebrek aan humor verwijten). Meijsing en Van Deel laten het politieke aspect in hun beschouwing vrijwel onbesproken, terwijl Frank van Dijl in *Het Vrije Volk* juist daarop de nadruk legt: ‘Het boek is een knap signalement van wat er mis is in onze maatschappij [...]’. Uiteraard hamert ook *De Waarheid* (J.J. Wesselo) op dit punt. Nuis vindt het maatschappijkritische element nu juist minder geslaagd: de taal van sommige passages doet hem denken aan ‘het laatste stencil van een verbitterde welzijnswerker’. Ook Martin Ros heeft het in *De Tijd* niet zo op ‘dit linkse hobbyistenjargon’ dat ook anderen (Sanders in *Het Parool*) ergert.

Opvallend is dat De Winter nu ook in Vlaanderen blijkbaar de aandacht trekt. De reden hoeft niet ver gezocht te worden, want de besprekers vermelden alledrie dat deze roman de Reina Prinsen Geerligsprijs kreeg toegekend, terwijl twee ervan nog wijzen op de verfilming van het boek.

Al met al kon De Winter tevreden terugzien op deze ontvangst: de positieve reacties overheersen, het gegeven dat zoveel recensenten zijn boek bespraken

geeft aan dat hij meetelt. Er zit in aandacht én waardering een stijgende lijn die zich doorzet wanneer in 1981 de tweede roman, *Zoeken naar Eileen W.* verschijnt.

De opgang

Opnieuw krijgt het verhaal de vorm van een reconstructie: een Nederlandse antiquaar in Londen probeert aan de hand van gesprekken en brieven een liefdesgeschiedenis te achterhalen (of, indien ook dat bronnenmateriaal fictief is: te construeren op basis van het Tristan en Isolde-verhaal). De boodschap van deze teleurgestelde revolutionair is: verhalen vertellen, vormgeven is nog het enige wat het leven zin geeft nu de grote mythen (de eeuwige liefde, de revolutie) hun waarde verloren hebben.

Er is nog maar één recensent die De Winter als maatschappijcriticus ziet: Graa Boomsma in *De Waarheid*. Men kan in deze tijd, nu het woord ‘laat-kapitalistisch’ vervangen is door ‘postcommunistisch’, zo'n bespreking bijna niet meer met droge ogen lezen. Slogans als ‘de verbeelding een kritisch produktiemiddel’, ‘de kapitalistische jungle’, et cetera lijken uit een wel heel ver verleden te komen. Interessant is dat deze bespreker Leon de Winters boeken niet alleen als een afrekening met de ‘navelstaarderige ego-verhalen’ van 't Hart en Oek de Jong ziet, maar ook als een protest tegen de ‘literaire vormfetisjist Dirk Kooiman’. Dat valt op, want de meeste beoordelaars signaleren juist parallellen tussen De Winters werk en de groep rond *De Revisor* (waarvan Kooiman een leidende figuur was). Bijvoorbeeld Reinders in *NRC Handelsblad* en Anker in *Het Parool*, die beiden de geraffineerde compositie prijzen. Jaap Goedegebuure ergert zich in *HP* juist aan dit aansluiten bij de verbeelding/werkelijkheid-problematiek die al in zoveel Nederlands proza in deze periode is terug te vinden. Een echo van dit oordeel vindt men bij Wam de Moor in *De Tijd*, die *Zoeken naar Eileen W.* ‘een bijna perfecte roman’ noemt. ‘Bijna’ - vanwege de storende nadruk op ‘revisorachtige richtingaanwijzers’. *Revisor*-redacteur Van Deel prijst in *Trouw* uiteraard het ‘ingewikkelde en bemoedigende spel [...] tussen werkelijkheid en verbeelding’. Er verschijnen veel recensies, ze zijn vaak uitvoerig, en meestal positief. Voor de schrilste dissonant zorgt Anthony Mertens die in *De Groene Amsterdammer* vooral struikelt over de stijl (net als Aleid Truijens in haar *Gids*-kroniek overigens). In een *Vrij Nederland*-interview met Frits Abrahams verklaart De Winter trouwhartig: ‘[...] stijl is nog steeds mijn grote manco, daar zal ik nog hard aan moeten werken. In hetzelfde vraaggesprek geeft hij toe zich verwant te voelen met *Revisor*-auteurs als Matsier, Meijsing en Kellendonk.

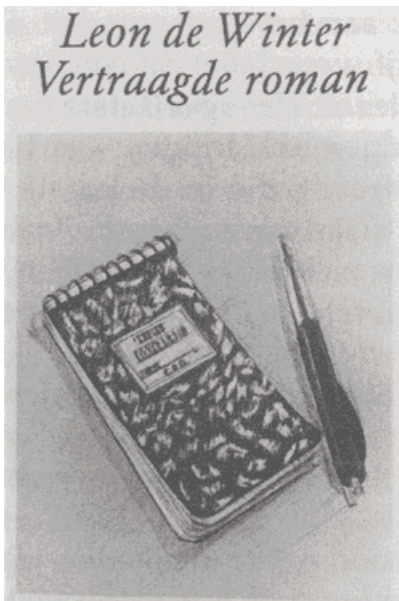
In de vertelling *La Place de la Bastille* uit hetzelfde jaar 1981 gaat het opnieuw om de problematische verhouding werkelijkheid-verbeelding. Maar er is een nieuw element bij gekomen, dat in het eerdere werk nog marginaal bleef: het joodse verleden en daarmee de joodse identiteit. (De film op basis van het boek zou aanleiding geven tot de bekende uitval van Theo van Gogh, die De Winter exploitatie van de joodse problematiek verweet. Aangezien er in de literaire recensies geen aanwijsbare sporen van dat debat voorkomen, blijft deze kwestie hier verder buiten beschouwing.)

Met enige spijt moet nu ook Graa Boomsma constateren dat Leon de Winter literatuur ‘produceert’ die zich ‘nadrukkelijk naar andere literatuur (*Revisor*-proza) modelleert’. Die ontwikkeling wordt door Goedegebuure in een zeer positieve recensie

juist toegejuicht. In zijn slotzin noemt hij *La Place de la Bastille* zelfs ‘het meest opmerkelijke boek van wat er de laatste tijd in Nederland verscheen’ - geen gering compliment. Overigens blijft hij bezwaren houden tegen de stijl, evenals vele andere recensenten die over het algemeen positief reageren. Verschillende besprekers wijzen op voorbeelden die De Winter verwerkt heeft: het dubbelgangersmotief doet hen denken aan Hermans' *De donkere kamer van Damokles*, de foto als bewijsstuk aan Antonioni's film *Blow up*. Alleen Kuipers (*de Volkskrant*) en Peeters (*VN*) proberen iets te doen met de verwijzing die De Winter zelf met zijn titel geeft, namelijk naar de roman *La Place de l'Etoile* van Patrick Modiano - een boek dat bovendien nog door een van de personages in De Winters vertelling gelezen wordt. Beide recensenten zien eerder verschillen dan overeenkomst (niettemin zal zich het idee vastzetten dat De Winter ook van Modiano heeft ‘geleend’). Ondanks wat bedenkingen hier en daar werd *La Place de la Bastille* buitengewoon welwillend ontvangen, al is er dan geen sprake van wat Offermans in *De Groene* noemt ‘de nagenoeg eenstemmig klinkende superlatieven waarmee het werk van Leon de Winter wordt begroet’. Wel krijgt elk nieuw boek van de jonge schrijver in vrijwel alle kranten ruime aandacht.

Tussenbalans

Wie het vroege werk van De Winter nu achter elkaar leest, kan het moeilijk ontgaan hoezeer de boeken een eenheid vormen. Op de eerste bladzijden van *De (ver)wording* probeert de jonge Dürer een zin te ont-



dekken in schijnbaar onsamenhangende incidenten. Met precies hetzelfde probleem eindigt het laatste hoofdstuk (voor de epiloog) van *La Place de la Bastille*: ‘Wanhopig staarde ik naar de manke man, naar de twee agenten, naar de neger in zijn gele en groene boernoës. Als ik er niet in slaagde te weten te komen wat zij betekenden en waarom ik hen gadesloeg, dan was ik niets.’

In De Winters volgende boek, de ‘reportage’ *Vertraagde roman* (1982) lijkt de zingeving definitief gevonden: het schrijverschap (daarmee wordt de lijn van *Zoeken naar Eileen W.* voortgezet). Nadrukkelijk staat er: ‘[...] elk leven en elk kijken betekende ordening, en omdat hij niet wilde ordenen met religieuze of ideologische maatstaven, stond hem slechts één keuze open: die van de literatuur.’ De hoofdpersoon, een schrijver - dubbelganger van De Winter - zet zich af tegen de pretenties van het ‘andere proza’ zoals dat door mensen als Vogelaar geschreven wordt: ‘neomarxistische flauwekul’. Op de vraag of het geknutsel met de vorm hem dan niet aanspreekt, antwoordt hij: ‘Ik snij uitsluitend in de chronologie.’ En dat gebeurt dan ook uitbundig.

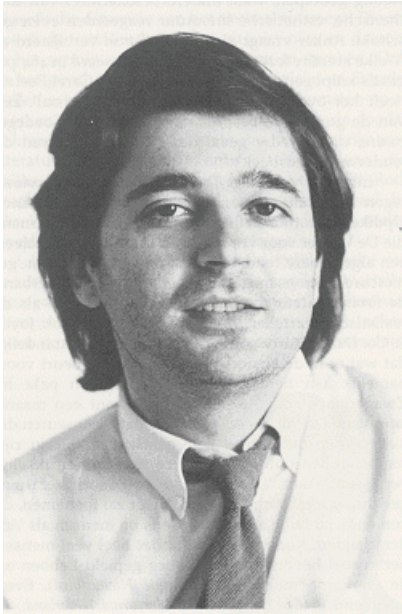
Het boek laat overigens weer een opvallend De Winter-kenmerk zien: zoeken naar zingeving is bij hem altijd tegelijkertijd een geografische queeste. De schrijver gaat in Rome, Khartoum, Caïro, Praag en Wenen op zoek naar locaties voor zijn nog te schrijven roman *Hoffman's honger* - om uiteindelijk tot het inzicht te komen dat wat hem drijft het verlangen naar de vader is. (Vanhier uit zijn interessante lijnen te trekken naar De Winters latere romans, niet alleen het boek dat ook werkelijk de titel *Hoffman's honger* mee zal krijgen, maar ook naar *Kaplan* en zelfs *Supertex*.)

Vertraagde roman is weinig besproken, waarschijnlijk omdat de eerste druk in een beperkte oplage verscheen. Intussen gaat het proces van codificatie - erkenning van De Winter als belangrijk auteur - gewoon door. Tekenen daarvan zijn bijvoorbeeld het uitvoerige interview in het honderdste nummer van *Bzzlletin* en het grote essay dat Carel Peeters aan hem wijdt in *Houdbare illusies* (1984).

Maar in deze periode vinden er bij de auteur zelf zeer opmerkelijke veranderingen plaats. Niet alleen uiterlijk ondergaat De Winter een gedaanteverwisseling, omgekeerd aan die van Kafka's held Gregor Samsa: van achter de harige activistenkop komt het glad geschoren gezicht van een *jeune premier* te voorschijn. Belangrijker is dat ook zijn werk van karakter verandert. Na jaren zwijgen verschijnt zijn nieuwe roman bij een andere uitgever: De Bezige Bij.

De neergang

Kaplan heet de nieuwe De Winter. Alleen al door de omvang onderscheidt het boek zich. Leek De Winter eerder te lijden aan de *Revisor*-ziekte - steeds dunnere boekjes - deze roman heeft de respectabele omvang van liefst 464 bladzijden. De inhoud spot met alle



In 1982

voorschriften van het *Revisor*-proza. In plaats van het ‘niets gebeurt’ (titel van een bundel van Kooiman) wordt de lezer betrokken bij een reeks personages verbonden door een web van intriges. Een verteller voert ons door de plot en de vele subplots van het verhaal. De humor, soms op het platte af, beweegt zich vooral op het anale vlak. Kortom, een onthutsende roman voor wie het bekende beschaafde spel met verbeelding en werkelijkheid verwacht. Enkele uitspraken van de hoofdpersoon van het boek, een beroemde schrijver, lijken op de kritiek vooruit te lopen: ‘Hoe platvloeser hoe beter. De werkelijkheid is een platvloerse aangelegenheid. Het is een zaak van stront en kut’ [voer voor psychologen: ‘stront en kut’, in die volgorde]. En: ‘Ik zal de liefhebbers van esoterische esthetische literatuur met een lekkere roman verwennen.’ Nee, dit is niet de ernst die Tom van Deel zo prijzenswaardig vond. Die schreef dan ook: ‘Van zijn debuut naar *Kaplan* is een weg van loodzware ernst naar luchtige niemandalligheid.’ En wat de stijl betreft, die is ‘op een stuitende manier modieus, ik wil ronduit van kitsch spreken’ (*Prisma-Lectuurvoorziening*). Vanaf dit moment zal het niet meer goed komen tussen Van Deel en De Winter.

De waarschuwingen in het boek zelf hebben dus

weinig geholpen, want andere beschermers van esotherische, esthetische literatuur reageerden even geschokt. Anker vraagt zich in *Het Parool* verbijsterd af: ‘Welke literaire lezer is echter geïnteresseerd in 464 pagina's knipogen naar de Bouquetreeks?’ Carel Peeters heeft het over de stijl van een ‘*Cosmo*-verhaal’. Een van de gunstigste besprekingen komt van Goedegebuure, die in ieder geval de snelheid prijst van dit ‘ouderwetse leesboek’.

Intussen verdedigt De Winter zich in interviews tegen deze aantijgingen. Hij wijst op de Amerikanen Updike en Roth als zijn voorbeeld. Joost Zwagerman, die De Winter voor *Vrij Nederland* interviewt, signaleert een algemenere tendentie naar het schrijven van ‘genietbare no-nonsense boeken’ en noemt in dit verband de *Revisor*-auteur Canaponi die zich ontpopte als de realistische verteller Van der Heijden, en ook Joyce & Co. Daarop antwoordt De Winter nogal afstandelijk dat wat er in de Nederlandse literatuur gebeurt voornamelijk aan hem voorbijgaat. Niettemin pakt hij Zwagermans suggestie handig op, want een maand later verklaart hij in een interview dat recensenten die klagen over het karikaturale en clichématige in zijn roman, zullen ontdekken dat ze zich ‘verschrikkelijk vergissen’. Want: ‘[...] ik denk dat dit soort literatuur, gericht op leesbaarheid, steeds meer zal toenemen, de komende jaren. Je ziet die tendens bij mensen als Van der Heijden, Kooiman. Ik denk dat heel veel mensen het gevoel hebben dat ze genoeg gepield hebben op de vierkante millimeter’ (*Utrechts Nieuwsblad*). Even opvallend is zijn uitspraak in *Hervormd Nederland*: ‘Ik heb en wil geen eigen stijl hebben.’ Critici zochten dan ook naar het model voor de nieuwe schrijfwijze van De Winter. Heumakers en Goedegebuure houden het op Kundera. (Mij lijkt, vanwege het wilde perspectief en de vele plotlijnen, eerder Doctorow een inspiratiebron.)

Kaplan drijft een wig door de schare van vaderlandse recensenten. Het opzettelijk dik-aangezette, de bewust vlakke stijl van dit leesboek worden door de meer esthetisch ingestelde critici afgewezen. Vanaf *Kaplan* blijft de kritiek, op zijn zachtst gezegd, verdeeld.

Zo splitst *Hoffman's honger* (1990) opnieuw de critici in twee kampen. Ook dit boek is een *tour de force*. Enerzijds leunt de plot aan tegen de spionageroman, anderzijds zoekt de hoofdpersoon vertroosting in het werk van de filosoof Spinoza. Het zal niet verwonderen dat Van Deel snel met zijn oordeel klaar is: ‘Spinoza in dit boek is kitsch. Het is niet het enige kitscherige aan *Hoffman's honger*. Het hele boek maakt in compositorisch, stilistisch en denkmatig [?] opzicht op mij een kitscherige indruk.’ Daar staat pal tegenover de mening van Reinjan Mulder in *NRC Handelsblad*, die voorspelt dat na verfilming van de roman de internationale doorbraak van De Winter ‘nog slechts een kwestie van maanden’ zal zijn.

Een van de belangrijkste twistpunten blijkt het spionage-element in het boek te zijn. Sommige recensenten (zoals Zwier in de *Leeuwarder Courant*) prijzen de compositie, terwijl Doeschka Meijsing het heeft over ‘een cocktail die niet gelukkig maakt’ (*Elsevier*). Peeters stelt dat het thrilleraspect best gemist kan worden (het gevolg zou uiteraard een zwaar filosofische tekst zijn, het soort ‘echte kennis’ waar hij zo van houdt). Hij toont zich bepaald afkerig van ‘tegen de lectuur aanleunende literatuur die lonkt naar een ‘groter publiek’.’ (Merkwaardig genoeg maakt men wel bezwaar tegen de introductie van thrillerelementen in serieuze literatuur, maar niemand wijst op de zwakte van juist dit aspect in *Hoffman's honger*. Want de hoofdfiguur wordt gehanteerd omdat hij een vriend heeft die bij Philips werkt en

over waardevolle informatie beschikt. Onverklaard blijft waarom de geheime dienst deze hoogst chanteerbare vriend dan niet direct benadert, maar via de ingewikkelde en riskante omweg van een diplomaat Een goede thriller schrijven is niet zo makkelijk als De Winter denkt.)

Opvallend vaak maken critici gebruik van informatie die de schrijver in interviews dicteert. Zo duikt in menige bespreking het irrelevante gegeven op dat De Winter snel zijn plot moest veranderen toen de Muur viel. En nadat hij eenmaal het woord 'hilarisch' in de mond had genomen, viel dit eigenaardige woord niet meer weg te branden uit de boekbesprekingen - en dat terwijl de geschiedenis van Hoffman (ouders vergast; een kind aan leukemie, een ander aan een overdosis gestorven) weinig 'hilarisch' heeft. Het blijkt dat een schrijver het vermogen heeft de reacties op zijn boek in niet onbelangrijke mate met interviews te sturen. De praatcultuur rond het Nederlandse boek werkt de gemakzucht in de hand. In sommige bladen vervangt het interview zelfs een beoordeling van een boek waar men kennelijk geen raad mee weet.

'Hilarisch' is het woord dat in verschillende recensies van De Winters laatste roman, *Supertex* (1991), terugkeert. Over het algemeen kunnen de critici niet veel positiefs aan het boek ontdekken. De teneur in (wat de schrijver noemt) 'de deftige bladen' is ronduit negatief. Jaap Goedegebuure, die eerder wel waardering kon opbrengen voor het leesboek *Kaplan*, haalt ongekend fel uit: 'Elke nuance is verdwenen in de brillantine waar De Winter de laatste jaren zijn creativiteit uit distilleert.' En verder, met verloochening van vroegere oordelen: 'Nooit in zijn veertienjarige carrière heeft hij ook maar één boek geschreven dat voor honderd procent als waarachtig overkwam.' Het 'leentjebuurt spelen' ergert deze critici nu ook bovenmate (in dit geval zou *Portnoy's Complaint* de bron zijn geweest). Ook Peeters neemt aanstoot aan de 'verrassingsloze, platrealistische en gelikte stijl' en hij ziet daarin (opnieuw) de gevolgen van een knieval voor het grote publiek. De inzet van de recensie geeft dat onmiskenbaar aan: 'Sinds zijn roman *Kaplan* uit 1986 is Leon de Winter zijn publiek aan het verruimen - en dat heeft zijn prijs'. Heumakers zegt het in *de Volkskrant* wat voorzichtiger: 'Eerder lijkt het erop dat

De Winter aansluiting heeft gezocht bij minder gecompliceerde vormen van schrijven, die in de regel niet tot de literatuur worden toegelaten.' De reactie van Tom van Deel in *Trouw* is voorspelbaar: 'oppervlakkig, op effect [berekend], sentimenteel'. De enige uitzondering in dit koor van aanklagers is Reinjan Mulder, die De Winter trouw blijft: hij vindt namelijk dat de auteur zich nu 'minder dan ooit (heeft) laten verleiden tot goedkope effecten. *Supertex* is daardoor een heel ingetogen en integer boek geworden' (*NRC Handelsblad*: wat een geluk voor De Winter dat hij nooit in handen viel van Brakman-aanhangster Luis!).

In de provinciale pers wordt dit oordeel niet gedeeld. Ook daar vindt men bijna geen onverdeeld positieve recensie. De enige uitzondering vormt de recalcitrante Warren, die het - misschien alleen al om de hoogleraren Peeters en Goedegebuure te pesten - heeft over 'een superieure roman'.

Conclusie: met de ontvangst van *Supertex* heeft de curve van de waardering in de kritiek een dieptepunt bereikt. Er lijkt een definitieve tweedeling te zijn ontstaan: aan de ene kant recensenten die stilistische verfijning eisen, aan de andere kant de schrijver die uitdagend stelt dat hij geen eigen stijl heeft of wil hebben. De lezers hoefden niet lang te aarzelen. Van *Kaplan* werden in de paperback-editie ruim achtduizend exemplaren verkocht. De doorbraak kwam toen het boek als pocket in de goedkope reeks Bibliotheek Thuis verscheen: meer dan 50.000 exemplaren. De verkoop van *Hoffman's honger* nadert de 35.000, *Supertex* werd (in veel kortere tijd) 27.104 maal verkocht. Het lijkt of de lezers harder naar boekhandel en kiosk rennen naarmate critici luider klagen over de funeste gevolgen van makkelijke leesbaarheid. De Winter hoeft zich dus weinig te bekommeren om het oordeel van de recensenten. Hij kan het antwoord lenen van de entertainer Liberace toen iemand hem onartisticeit verweet: 'I laughed all the way to the bank.'

Kritiek op de kritiek

Mogelijk zal de lezer zich na deze opeenstapeling van oordelen afvragen wat de schrijver van dit artikel nu zelf van het fenomeen De Winter vindt. Ik moet bekennen dat mijn reactie gemengd is. Ook mij ergert soms de platheid van De Winters proza, zijn (b)anale humor, het grove effectbejag. Op zulke momenten lijkt hij mij de auteur naar wie de VARA zo wanhopig op zoek is: geknipt als schrijver van een Nederlandse soap-opera. Aan de andere kant boeien zijn boeken mij wel, en werd mijns inziens een roman als *Supertex* onderschat. Er zijn namelijk nogal wat punten waarop herziening mogelijk is van het wat al te gemakzuchtige en dus oppervlakkige oordeel van het recensentendom.

Op twee elementen werd voortdurend kritiek geleverd: de stijl en het leentjebuurspel. Wat het laatste betreft, de relatie die men legt tussen Kundera (*De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*) en *Kaplan* kan moeilijk verdedigd worden. Kenmerkend voor het proza van Kundera is de essayerende verteller, die een filosofische dimensie aan het verhaal toevoegt. Die rol speelt de verteller in *Kaplan* nu juist niet, en daarom is het weinig zinvol van ontlening te spreken. Ook in het geval van Roths *Portnoy's Complaint* en *Supertex* vallen er meer verschillen dan overeenkomsten op te merken. In beide gevallen gaat het om de joodse achtergrond - een vruchtbaar thema in de

Amerikaanse literatuur. Maar Portnoy ontworstelt zich aan zijn milieu, De Winters held vindt het juist terug. Bij Roth staat de relatie met de Jiddische mama centraal, bij De Winter gaat het om een vader die de oorlog overleefde, enzovoorts, enzovoorts. In andere gevallen is er wel degelijk sprake van modellering. Maar ook daarmee is nog lang niet alles gezegd. In de eerste plaats kan men het werken naar literaire voorbeelden moeilijk tot een verwijt maken, waar de moderne literatuurwetenschap het verschijn-



In 1990
BERT NIENHUIS, AMSTERDAM

sel intertextualiteit als een vruchtbare inspiratiebron ziet. Niemand neemt het Joyce kwalijk dat hij de *Odyssee* als model nam, of Vestdijk dat hij op zijn beurt weer *Ulysses* herschreef. Waar bij bewonderde auteurs (Brakman en dergelijke) dit soort verwijzingen als ‘interessant’ wordt beschouwd, gebruikt men ze in De Winters geval als een stok om de hond te slaan.

Grappig genoeg heeft De Winter overigens juist op dit punt de kritiek en paar keer het bos ingestuurd. Zo is niet Kafka alleen de bron voor de verhalen in *Over de leegte in de wereld*. Minstens zo belangrijk voor sfeer en toon van die teksten is Peter Handkes *De regent spreekt u toe*. In het geval van *La Place de la Bastille* vraagt een enkele scrupuleuze recensent zich af wat de relatie is met Modiano's *La Place de l'Etoile* - maar veel sprekender zijn de overeenkomsten met Modiano's latere boek *De ringboulevards*. Er is maar één criticus die dat (in een interview) opmerkt. Kortom: het verwijt van leentjebuurspelen is oppervlakkig, literatuurwetenschappelijk dwaas en dus gratis.

Ook op het tweede vaste kritiekpunt, de stijl, valt het een en ander af te dingen. Weinig critici wagen zich aan een verdediging van *Supertex*, terwijl dat boek toch wel wat zorgvuldiger lezen verdient. De roman is geschreven in de ik-vorm. De verteller is een patser die dus zichzelf in al zijn poenerigheid tentoonstelt. Van een dergelijke ik-verteller kan men moeilijk schoonschrijverij op de wijze van Brakman verwachten. Door het vlakke taalgebruik tekent de hoofdfiguur zijn eigen mentaliteit. Toegegeven moet worden dat ook bij een dergelijke verteller meer ironie tussen de regels verstopt had kunnen worden, zoals Martin Amis met zijn roman *Money* laat zien. Niettemin zitten er toch ook dubbele bodems in De Winters verhaal. Zo blijkt de psychiater die de hoofdpersoon op zaterdag (!) tegen een fors honorarium wil behandelen, op het eind zelf joods: waardoor het probleem van de assimilatie, waar het boek over gaat, een extra dimensie krijgt. Zo zit *Supertex* geraffineerder in elkaar dan de meeste critici meenden.

Dit alles zou minder belangrijk zijn, wanneer de controverse over De Winters proza niet van bredere betekenis bleek. Het zou wel eens zo kunnen zijn dat het verschil in oordeel tussen critici en publiek in dit geval een aanwijzing vormt voor de groeiende kloof tussen de dogmatische recensenten en een nieuwe ontwikkeling in het Nederlandse proza. Bij verschillende jonge schrijvers ziet men namelijk dezelfde evolutie: van gelaagd *Revisor*-proza naar het realistische, makkelijker leesbare verhaal. Het sprekendste voorbeeld vormt natuurlijk de metamorfose van Canaponi naar Van der Heijden. Een roman als *De draaideur* (1979) is een op vele wijzen te interpreteren prozawerkstuk, een kluijfe voor tekstinterpreten; met zijn trilogie - die inmiddels allang geen trilogie meer is - krijgt het realisme een sterke nieuwe impuls. Eenzelfde geval van naams- én koersverandering laat Joyce & Co/Geerten Meijnsing zien. Joost Zwagerman speelde in zijn eerste roman *De houdgreep* geheel in de *Revisor*-traditie nog een spel met verbeelding (video) en werkelijkheid, maar ontpopte zich daarna als een fel realist. (Vergelijkbaar is zelfs de verandering in de schrijfwijze van Vogelaar: ook deze super-postmodernist schoof op naar de kant van het leesbare.)

Deze Nederlandse ontwikkeling staat overigens niet los van de internationale context. In Amerika volgde op het postmodernisme het ‘dirty realism’ van Brett Easton Ellis en anderen. In vrijwel elke publikatie over het postmodernisme kan men tegenwoordig lezen dat het literaire pomo-tijdperk voorbij is.

Maar niet in Nederland. Daar oordelen veel academische geschoolde critici nog volgens het oude credo 'hoe gelaagder hoe geslaagder'. De terugkeer van het realisme beschouwt men niet als een natuurlijke reactie op het postmodernisme (waarvan in Nederland de *Revisor*-groep een gematigde variant liet zien), maar als een 'knieval voor het gemakkelijk leesbare verhaal' - en daarmee voor het grote publiek, wordt er als verdachtmaking aan toegevoegd. Kennelijk gaan sommige critici ervan uit dat literatuur een tijdverdrijf voor verfijnde geesten moet blijven. Dat heeft dan geleid tot het ophemelen van auteurs als Brakman en Ferron, die vrijwel uitsluitend op de universiteit gelezen worden. Daarmee is het proza dat het best bestudeerd kan worden, tot het beste proza verklaard.

Het is een merkwaardig land waar 'leesbaarheid' als een negatief criterium kan worden gehanteerd. In Engeland zou een criticus die deze 'norm' gebruikte, zich tot de rijkdom van de natie maken. De Winter heeft zich over die houding dan ook terecht vrolijk gemaakt. Zijn recente romans zijn het duidelijkste, het brutaalste voorbeeld van een koersverandering in het Nederlandse proza. De felle reacties laten een kritiek zien die zich krampachtig vast blijft klampen aan een literaire norm die door schrijvers in binnen- en buitenland al lang is losgelaten. Kortom, zoals altijd loopt de kritiek achter op de ontwikkeling die zich onder haar ogen afspeelt. Een jaar of dertig geleden fulmineerden levensbeschouwelijke critici vruchteloos tegen het werk van jonge auteurs als Hermans, Reve en Wolkers; schoolvoorbeeld: Van Doorne in *Trouw*. Nu formalistische recensenten even onvruchtbaar tegen het nieuwe realisme tekeergaan, blijkt grappig genoeg opnieuw het meest dogmatische dagblad: *Trouw*.

Literatuuropgave

Voor dit artikel is gebruik gemaakt van de knipsels aanwezig op vier plaatsen: de afdeling Documentatie van het Instituut voor Neerlandistiek aan de Universiteit van Amsterdam, de bibliotheek van het Nederlands Instituut in Leiden, het archief van uitgeverij De Bezige Bij en het Letterkundig Museum. Geen van deze vier verzamelingen bleek volledig - wat in het geval van het Letterkundig Museum zeer te betreuren valt.