

BAS GROES

Utopie uitgesteld: Dirk van Weelden *Het middel* en Leon de Winters *Het recht op terugkeer*

Dirk van Weelden, *Het middel*. Augustus, Amsterdam, 2007.

Leon de Winter, *Het recht op terugkeer*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2008.

De tampeloeres van Leon. Dirk doet het op een typemachine. Onlangs verschenen van Dirk van Weelden en Leon de Winter respectievelijk een utopie, *Het middel*, en een dystopie, *Het recht op terugkeer*. Dat dit genre (het zijn twee kanten van dezelfde medaille) nagenoeg nooit voorkomt in de onavontuurlijke Nederlandse literatuur maakt deze publicaties des te opmerkelijker. Waarom juist nu? De Winter reageert openlijk op de staat van de wereld zoals die veranderd is na de terroristische aanslagen op Amerika van 11 september 2001, en schrijft een geëngageerde, on-Nederlandse tendensroman à la *Max Havelaar* (1860). Van Weelden is niet minder bezig met de veranderende wereld om ons heen maar zijn boek is van universeler allooi. Hoewel *Het middel* zich opstelt als forum dat nadenkt over, onder andere, de problematiek van de multiculturele samenleving, terrorisme, de rol van religie, het geloof in de vooruitgang en idealisme na 1968, is zijn ideeënroman een onderzoek naar de wijze waarop universele vraagstukken door een veranderende omgeving nieuwe kwesties en antwoorden oproepen. Beide boeken zijn op verschillende manieren interessant, en beide slagen en falen op tegenovergestelde wijze. Terwijl Van Weelden een geslaagde utopie schrijft die als literaire roman rommelig overkomt, produceert De Winter een roman die als literatuur en als dystopie teleurstelt.

Leon de Winter (1954) schreef aan het begin van zijn carrière een aantal interessante boeken met een filosofische ondertoon, maar hem als intellectueel serieus nemen heb ik eind jaren 1990 opgegeven toen hij tijdens een avond van de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam in De Balie wraak nam op Michaël Zeeman, die een roman van hem had afgekraakt. De Winter liet vertraagde beelden zien van de 'geesteszieke' Zeeman, waarbij hij een psychoanalyticus speelde die het negatieve oordeel van de patiënt verklaarde als een vorm van literaire penisnijd:

Zeeman, van wie het werk mislukt was, zou een kleine piel hebben, en bestsellerauteur De Winter een grote tampeloeres. Het voltallige publiek zag De Winters show voor wat hij was — infantiel, gênant en getuigend van toenemende gekte — en de schrijver verdween als kakkerlak in een keuken waar het licht werd aangeknipt.

Na *De hemel van Hollywood* (1997) en *God's Gym* (2002) is nu *Het recht op terugkeer* verschenen: de afwezigheid van alliteratie in de titel suggereert dat het boek minder poëtisch is ingesteld dan zijn twee voorgangers. Dit boek vormt een vierhonderdachtenvijftig pagina's lange polemiek, gemaskeerd als literaire thriller, tegen de dreigende ondergang van Israël. De roman begint in het Tel Aviv van 2024, waar de drieënvijftigjarige ex-Nederlander Bram Mannheim, voorheen een postzionistische historicus, samen met een compagnon (Ikki Peisman) een bureau heeft dat verdwenen Joodse kinderen opspoort. Israël is inmiddels geslonken tot een helse en armoedige stadstaat die constant onder vuur ligt van de Palestijnen die Joodse kinderen kidnappen, hersenspoelen en terugsturen als *suicide bombers*. In Amerika is eerder Mannheims zoonje, Bennie, spoorloos verdwenen, waarna zijn huwelijk met een Indiase arts/filmster op de klippen is gelopen. Mannheims persoonlijke verhaal en de wijdere politieke context waarin dat is ingebed maken de roman tot een *page turner* met een grote, maar vileine politieke lading.

Dirk van Weelden (1957) studeerde filosofie in Groningen en schreef zijn scriptie over Michel Foucault, een van de centrale denkers die het postmodernisme vormgaf en een grote invloed had op Van Weeldens schrijven en denken. Hij werd bekend door zijn samenwerkingsverband met columnist Martin Bril — wat onder andere *Arbeidsvitaminen* (1987) opleverde —, schreef in de jaren 1990 vlot aan een oeuvre dat in 1999, misschien iets te voorbarig, de Frans Kellendonkprijs kreeg toegekend. Max Pam schreef in 2000 terecht dat Van Weelden te lang veelbelovend was zonder die belofte waar te maken.¹ In 2003 verscheen een semiautobiografisch boek over het verlies van zijn ouders en zijn obsessie met hardlopen, *Looptijd*, waarvan meer dan zeventuizend exemplaren werden verkocht. Van Weelden is sinds 1991 als redacteur betrokken bij *De Gids* en bij Mediamatic, een organisatie die de relatie tussen cultuur en nieuwe technologie onderzoekt. In Nederland heeft hij een grote bijdrage geleverd aan wat we nu als het postmodernisme bestempelen. Zijn boeken mengen genres, zijn geïnteresseerd in de groeiende fragmentatie van hedendaagse samenlevingsstructuren, en ondervragen de netwerkachtige structuren die traditionele hiërarchie en centra vervangen. Desondanks helpt Van Weelden zijn boeken middels een schrijfmachine de wereld in.

Het middel speelt zich af in het 'Nederland van de nabije toekomst'. De verteller, Victor Tamboeli, wordt gearresteerd voor moord op de

139 utopisten van de Enclave, die thans vernietigd is. Hij vertelt zijn advocaat dat het een misverstand moet zijn, en dat hij een onbekende ziekte heeft — ‘de vergetelheid der ledematen’ (35) — waarbij lichaamsdelen (teen, oor, teelbal) een voor een afvallen. Om het antidotum te vinden — de *mutó*-plant — ondernam hij samen met een lotgenoot een expeditie door het voormalige territorium van de utopistische Enclave, waar hij ook op zoek is naar zijn minnares, de wetenschapster Vera. Hij wordt vrijgelaten en vertrekt weer, vertellend over hoe hij eerder werd gegijzeld door de utopisten die in de Enclave de Wijsheid Academie hadden opgericht, met de bedoeling ‘betere mensen’ te produceren door hen van hersenimplantaten te voorzien. Gedurende die reis door de ‘oostelijke vlaktes’ denkt hij na over het nut van de utopie die nu vernietigd is. Klinkt ongeloofwaardig? Jazeker: Van Weelden schrijft bewust een speculatieve fictie; door Tamboeli aangeduid als zijn ‘onwaarschijnlijke verhaal’ (46).

De oppervlaktespanning van Leon. Het dunne ijs van Dirk Eerst iets over de taal van beide schrijver-filosofen. De Winters roman is, op de laatste vijftig bladzijden na, overweldigend vlak en onambitieuw. Het voorstuwen van de thrillerplot zorgt dat er voor het wikken en wegen van woorden geen plaats is. Dat is een bewuste strategie van De Winter, zoals het volgende citaat duidelijk maakt:

[De barman vulde] Brams glas met een hand die de precieze maat kende. Toen hij de tuit wegdraaide, lag de wodka bol op de glasrand — in bedwang gehouden door de oppervlaktespanning. Bram kende het begrip, maar hij had geen idee waardoor het ontstond [...] Soms schonk Jo net dat ene druppeltje te veel en brak daarmee de spanning en stroomde de wodka over het glas, maar Bram schatte dat Jo misschien een van de vijftig keer zijn hand overspeelde. (283)

Vervang ‘wodka’ door ‘woorden’ en het ‘glas’ door ‘bladzijde’ en we treffen hier een metafoor voor De Winters taalgebruik. Hij creëert een oppervlaktespanning waarover de lezer voortglijdt, en doet dat met verve. Maar het betekent wel dat de lezer die meer dan alleen maar een meeslepend verhaal wil, constant wordt geïrriteerd door te veel bijvoeglijke naamwoorden, te veel ‘dus’-zinnen die causale verbanden door de strot van de lezer rammen, en een pedante uitleggerigheid.

Mannheim, die een prestigieuze positie als professor in de geschiedenis bekleedt aan de elite-universiteit Princeton, komt niet verder dan tweelettergrepige woorden. Het deel waarin Mannheim met een psychose rondzwerft wordt in dezelfde platte taal verhaald als de eerdere en latere episodes. De verteller zegt op een gegeven moment: ‘[m]isschien hoorde het bij de menselijke natuur om woorden het zicht op de wrede feiten van het bestaan te laten vertroebelen’, maar dat het juist de schrijver is die zijn macht over woorden kan gebruiken om die werkelijkheid te

illumineren, lijkt De Winter niet te interesseren. Het gaat hem alleen om de inhoud, en als je door enkele onwaarschijnlijkheden heen wilt kijken — Bram heeft toevallig een stuk touw in zijn broekzak om een been met slagaderlijke bloeding af te binden; twee jonge zonen van een sleutelfiguur zijn toevallig in zijn laboratorium dat wordt opgeblazen —, heb je een internationale thriller van, zoals een criticus aanduidde, ‘mulischiaanse allure’. Alsof dat een aanbeveling zou zijn.

Ook in *Het middel* vinden we een metafoor die het taalgebruik van de schrijver weerspiegelt: ‘Mijn woorden zijn dun ijs over ondiep water. Het dooit en het ijs verlangt ernaar te stromen.’ (57) Op het eerste gezicht lijkt dit ons de gelegenheid te geven Van Weelden en De Winter over een kam te scheren, maar dat is niet zo: terwijl De Winter op zoek is naar stasis, wil Van Weelden met zijn taal rusteloze beweging oproepen. Hij heeft het talent om middels zijn bezielende toon en het jonge hondachtige, lichtvoetige ritme van de woordenstroom de lezer bij de kraag te vatten en voort te slepen. Waar De Winters protagonist is blijven hangen in de tijd, ‘zijn [Van Weeldens karakters] aangepast aan het tempo van de tijd’ (154).

Toch moet die gedachte in het licht van Van Weeldens obsessie met schrijfmachines enigszins worden herzien. Terwijl Tamboeli’s vader de schrijfmachine associeert met de democratisering van het schrijven en het bijgeloof over machinaal (en niet digitaal) geproduceerde tekst authentiek en eerlijk doorprikt, geeft Van Weeldens alter ego Tamboeli toe een nostalgische bewondering te hebben ‘voor mensen die vroeger artikelen, verhalen, ja hele romans en proefschriften produceerden op schrijfmachines. Geen zoekfunctie of delete-toets [...], geen modeldocumenten en geen e-mail om snel een vraag beantwoord te krijgen.’ (193) Zelf gebruikt Tamboeli, de eigenaar van een kantoorboekhandel, liever een tekstverwerker, zodat hij net zo snel kan schrijven als denken.

Van Weelden zelf gaat wel de uitdaging van de typemachine, de bijbehorende werkeethiek en de idee van een authentieke(re) tekst aan: ‘Maar het vooruitdenken in de taal lijkt vreselijk moeilijk. Je wordt afgeleid door wat je wilt zeggen.’ (193) Dat verklaart misschien waarom Van Weeldens proza niet vetvrij is: hij heeft de neiging onnodig detaillistisch te schrijven. Neem de openingszin, die de lezer moet zien te grijpen met een opvallend beeld of een originele zinsnede: ‘Aan het einde van de terugreis stond een blanke man in een opvallend, cognackleurig pak, zijn jas ouderwets over de arm.’ (9) De komma geeft aan dat de opvallende eigenschap niet aan de kleur van het pak te wijten valt maar aan de eigenschappen van het pak zelf, maar waarom dat precies is wordt niet duidelijk gemaakt. Als het wel de kleur is die het pak opvallend maakt, moet die komma weg, maar dan is ‘opvallend’ overbodig. Toch blijven zulke overvolle zinnen komen: ‘Na mijn apocalyptische aftocht, of beter:

vlucht, uit W., omhelst dit staatsgebouw me als een koesterende moeder' (11); 'Ik luisterde naar de gespannen ademhaling van de mannen voor het stille scherm' (55).

Soms lijkt het alsof Van Weelden zichzelf voorbijloopt: op de eerste pagina heeft de verteller het over 'stoere massa's werkers' (9) waarmee hij eigenlijk 'massa's stoere werkers' bedoelt. Ook staan er zinnen die op zich merkwaardig geforceerd ('Grote bewegingen leidden ertoe dat ze op de rand van de bank zat' (49)), lelijk ('Nooit zonder dat ze erbij giechelt' (131)), klunzig of zelfs ongrammaticaal over kunnen komen. Maar binnen de wijdere textuur van de tekst werkt dat meestal. Er zit 'nog veel ruis en rommel' in wat Van Weelden schrijft (141). Wat ook opvalt, is dat iedereen op bijna dezelfde manier spreekt, dat wil zeggen: als Dirk van Weelden. De vriendin van Tamboeli, Mina Eden zegt: 'Alles is beter dan de vicieuze cirkel waarin hij gevangen zit. Soms heb ik het vermoeden dat zijn ziekte een *selffulfilling prophecy* is.' (32) Dit is een duidelijke echo van Van Weeldens eigen spreektaal, zoals hij in een interview de hedendaagse identiteit met dezelfde woorden beschreef.² Tamboeli spreekt niet alleen als Dirk van Weelden, hij zet ook dezelfde ideeën uiteen, bijvoorbeeld over zijn schrijfmachinefetisj, die we ook op Van Weeldens website tegenkomen.³ Die deletetoets van de pc is zo nu en dan een genadig instrument, voor de lezer althans.

Polderprofeet in de voltooid verleden tijd. Terug naar New Babylon

Als anglist ben ik verwend door een literaire traditie die vele meesters van de dystopie en utopie heeft voortgebracht. Denk aan Aldous Huxley, George Orwell, Anthony Burgess en J.G. Ballard, die allen eigenzinnige, visionaire toekomstvoorspellingen schreven (die vervolgens deels uitkwamen). Anderzijds zijn er utopisten als Thomas More en Richard Jefferies, die *After London* (1895) schreef, en William Morris die met *News from Nowhere* (1892) nog een andere fin-de-siècleklassieker produceerde. Polderprofeten zijn schaars: de Nederlandse literaire traditie laat weinig ruimte voor speculatieve verbeelding: Jan Gerhard Toonders *Opstaan op zaterdag* (1966) is een van de weinige geslaagde Nederlandse dystopieën, W.F. Hermans deed iets vreemds met Groningen in *Onder professoren* (1975) en A.F.Th. van der Heijden wil ook wel eens met de toekomst stoeien.

Ondanks de nadrukkelijke situering van het verhaal in 2024, maakt De Winter er zich als waarzegger erg makkelijk van af. De technologie die gebruikt wordt in het boek (mobiele telefoon, hybride auto's, SUV's, iPod, Skype, de irisscan) is dan verouderd; dat is misschien realistisch omdat Israël volledig verpauperd is, maar het komt de luie schrijver goed van pas omdat hij zich niet hoeft in te beelden hoe de wereld zal

veranderen. De opmerking ‘Was ze bipolair? Vroeger heette dat manisch-depressief’ (325) is vandaag de dag geldig, in 2024 niet meer. Het lichaam van Peisman is voor de helft mechanisch en elektronisch: ‘Op hersenen na konden zo ongeveer elk orgaan en lichaamsdeel vervangen worden.’ (15) Dit cyborgidee is niet erg vooruitstrevend en komt uit de jaren 1980; spannender was het geweest om bijvoorbeeld mensen hun eigen gekloonde ledematen terug te geven. Dat idee is onderdeel van Michael Marshall Smiths *Spare* (1996), maar ook Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go* (2005) leek de mogelijkheden van de hedendaagse wetenschap op inventievere wijze te benutten. Israëliërs die uit alle aardhoeken aan zijn komen waaien praten in 2024 allen als Nederlanders uit de jaren 1990: ‘Man, ik begrijp er geen fok van.’ Ook heeft Mannheim het over ‘de taxicentrale’ terwijl de taxisector in Tel Aviv vandaag al geprivatiseerd is. De Winter weet dat hij gemakzuchtig is: wanneer iemand vraagt in welke tijd Mannheim leeft antwoordt hij: ‘In de voltooid verleden tijd.’

De Winters ‘sciencefiction’ bestaat uit een eenvoudige projectie van het politiek-culturele heden naar een toekomst die rechtlijnig uit het nu ontspruit. Een van de zaken die in onze door terrorisme gedomineerde tijd (was er ooit een tijd zonder terrorisme?) op het spel staan is de wijze waarop surveillancetechnieken (CCTV-camera’s, veiligheidsbedrijven met gewapende patrouilles en de invoering van de identiteitskaart) de individuele identiteit en autonomie aantasten. In 2024 is er weinig veranderd: helikopters met surveillanceapparatuur kunnen binnen een seconde waarnemen wie waar op straat loopt, wat zijn/haar geschiedenis is enzovoort. Spannender was het geweest om de roman in het recente verleden te plaatsen, zodat er een parallelle wereld werd geschapen. Ook de vertelstructuur benadrukt een lijnvormige geschiedenis en tijdsbeleving: het boek begint in het verscheurde Tel Aviv, 2024, en springt dan terug naar 2004 om via snapshots van belangrijke gebeurtenissen in het leven van Mannheim te verklaren hoe zijn situatie tot stand is gekomen. Het boek vormt daarmee ook een soort terugkeer, maar waar het gros van de hedendaagse schrijvers gefragmenteerde, complexe structuren aanlegt, houdt De Winter het bij een plus een is twee.

Die lineaire gedachtegang is bovendien tegenstrijdig met de boodschap van De Winter: niet alleen weten we dat gebeurtenissen en de geschiedenis zich op veel complexere wijze voltrekken, maar de gekozen rechtlijnigheid strookt niet met zijn verhaal. Aan de ene kant legt de roman de nadruk op verval en ondergang — de geschiedenis van de wereld als rechtlijnige regressie naar het einde van de mensheid — en aan de andere kant betoogt het boek chaos: ‘het was vaak onweerstaanbaar om orde te zien waar in werkelijkheid slechts chaos heerste’. Als De Winter het werk van de onlangs overleden meteoroloog Edward Lorenz (1917-2008) of

James Gleicks *Chaos* (1987) had gelezen had hij geweten dat zich aan de basis van schijnbare chaos orde bevindt die zich maskeert als willekeur. Dankzij een foutieve vertaling/interpretatie van Hamlets ‘waanzin’ (‘Er heerste een patroon in de gekte — of was het gekte om een patroon te zien?’ — het gaat om verschillende vormen van logica van een werkelijkheid die gecreëerd wordt door het menselijke brein in plaats van andersom) wordt duidelijk dat De Winter niet weet hoe hij zijn relatie tussen idealisme en materialisme wil hebben. In plaats daarvan promoot *Het recht op terugkeer* een veel gevaarlijkere theorie, de samenzwerings-theorie, die de rijkheid en complexiteit van de wereld reduceert tot het paranoïde idee dat we bestuurd worden door een handjevol rijke, almachtige poppenspelers. Terwijl de ironie is dat het traditioneel de Joden zijn die ervan worden verdacht de media en politiek te besturen, wordt in De Winters roman middels een eenduidige verklaring de persoonlijke ramspoed in Mannheims leven opgehelderd. Dat is wellicht het voorrecht van de romancier, maar de literaire weergave van de wereld wordt er niet door bevorderd.

Van Weeldens aanpak is radicaal anders: hij neemt het genre en de traditie au sérieux. En die verbintenis moet niet worden onderschat: waar de dystopie vaak een avontuurlijk, opwindend karakter heeft, is de utopie dikwijls een saaie bedoening. De plek waar iedereen gelukkig is en in harmonie samenleeft, is moeilijk weer te geven, vandaar dat Van Weelden zijn verhaal na de ineenstorting van de Enclave situeert. Narratologisch gezien is dit slim omdat hij hiermee ook de tirannie van de lineaire tijd omzeilt, maar deze techniek vormt tevens onze blik op de inhoud: door retrospectief te vertellen toont Van Weelden dat de mogelijke onbevangenheid en onschuld van de Enclave, als een soort Eden, een constructie is die zich achteraf gevormd heeft. De Enclave is daarmee vanaf het begin gedoemd te falen omdat de mogelijkheid een ruimte buiten de sociaal-politieke invloed van alledag te vestigen voortkomt uit, en besmet is door, die invloed.

Deze knappe, intelligente structuur wordt door Van Weelden blootgelegd op de laatste bladzijde, waar de verteller de openingszin bedenkt: het verhaal eindigt met het begin, waarbij een loop ontstaat die tot in de eeuwigheid doorgaat, de verhoudingen tussen de verhaalniveaus binnen het boek ontregelt en ook vragen stelt over de verhoudingen van de fictionele wereld en de wereld van de lezer. Enerzijds gebruikt Van Weelden dit procedé om duidelijk te maken dat dit verhaal zich niet in de werkelijkheid afspeelt, maar in de verbeelding, ‘de tweede wereld’. Anderzijds is het een archetypisch postmodern trucje, dat een beetje flauw aandoet, maar ook getuigt van het feit dat Van Weelden nog niet helemaal van het pomovirus genezen is. Zo draagt Van Weelden in zijn nawoord de delen waar zijn roman uit bestaat op aan fictionele

karacters, maar vermeldt hij ook de bijbehorende soundtracks. Net als ‘de ruggengraatkietelende klanken van de Nubische maagden’ (31) doet dit wat achterhaald en onvolwassen aan voor een schrijver van vijftig met talrijke boeken op zijn naam terwijl de meeste serieuze schrijvers zich middels een hernieuwd realisme engageren in de duistere problematiek die aan het begin van de eenentwintigste eeuw is ontstaan.

De belangrijkste intertekst die Van Weelden aanboort voor zijn utopie is het situationistenproject ‘New Babylon’ van de Nederlandse Cobrakunstenaar Constant Nieuwenhuys (1920-2005), waaraan hij tussen 1956 en 1974 werkte. Onlangs werd een korte film gemaakt door het regisseursduo Victor Nieuwenhuijs en Maartje Seyferth, *New Babylon de Constant* (2005), te zien op de expositie *Psycho Buildings* in de Londense Hayward Gallery. In de film krijgt men het door Nieuwenhuys gefabriceerde model van de nomadische stad te zien, en de maker geeft commentaar op zijn visie. Hij vertelt dat de mensheid zich in de jaren 1960 op een breekpunt bevindt waarbij — zo ging de mythe toen nog — arbeidsbesparende apparaten het werk van de mens over zouden nemen, zodat de industriële stad haar traditionele, functionele rol zou afleggen en gaan fungeren als speelplaats voor de *homo ludens*. Er zou dan een nomadische ‘stad’ ontstaan, die onophoudelijk verandert en zich steeds verplaatst, wat een antihiërarchische, antiburgerlijke impuls teweegbrengt. Van Weeldens Enclave is New Babylon:

Het onoverzichtelijke maakt het hier spannender, het voelt groter en levendiger aan. De Enclave is opzettelijk bedacht als een labyrint, waarin de bewoners collectief vormgeven aan de beleving waarin ze samen werken en wonen. Sommige delen zijn lelijk, slecht gebouwd of slecht bedacht en dan verdwijnen ze weer. Het is een improvisatie. En of dit een mooie stad is of een architectonisch voorbeeld wordt doet er niet toe. We leven hier op deze manier om een nieuwe stedelijke cultuur te laten ontstaan. (109)

Het zijn dit archetypische, postmoderne idee van een plaats in constante flux, en het moderne leven als constant spel, die de Enclave de das omdoen. De urbane ervaring is voor beide schrijvers onlosmakelijk met de dystopische en utopische moderniteit verbonden. De Winters Tel Aviv is een belegerde stadstaat geworden. Dat beeld van de stad is een uitvergroting, die pervers duidelijk maakt dat de stad, zeker na 9/11, een plek is die steeds meer onder druk komt te staan. Ook de nieuwheidsretoriek van Nieuwenhuys wordt betwijfeld door Van Weelden — alles wat nieuw wil zijn is onherroepelijk achterhaald, vandaar dat de maquette van Nieuwenhuys’ project na veertig jaar een beetje treurig staat te verwijzen naar een werkelijkheid die er nooit gekomen is. De stad is dood, leve de stad, die blijft fungeren als dystopie én utopie, waar enerzijds armoede, geweld en regressie zich samenballen in onmenselijkheid, maar anderzijds ook een plaats ontstaat die mogelijkwijs vooruitgang en cultureel en

sociaal pionierschap biedt. Voor zowel De Winter als Van Weelden blijft de stad de plaats van de verbeelding. Maar de utopie wordt, voorlopig althans, uitgesteld.

Van Weelden doet een aantal dingen door Nieuwenhuys terug te halen. Hij herinnert ons aan de utopische tijdgeest en de progressieve energie van de jaren 1960, en dan specifiek het veertigjarige 'bestaan' van 1968, het jaar dat met optimisme, bevrijding en grote creativiteit wordt geassocieerd. Dat is belangrijk, omdat hij daarmee niet simpelweg speculeert over hedendaagse gebeurtenissen en die in de toekomst projecteert, maar ze in een historisch perspectief plaatst, dat wil zeggen, na het falen van die experimentele fase. Van Weelden herdenkt, viert en lamenteert om de verloren geest van het optimisme, maar voor het eerst is het duidelijk dat er zich onder de oppervlakte van zijn jonge, energieke verhaal een realistisch, meer teleurgesteld en misschien zelfs sceptischer narratief bevindt waaruit wellicht desillusie spreekt over de mogelijkheden om het individu en de wereld te veranderen. Van Weeldens vernietigde utopie toont dat er weinig uitzicht meer is, weinig reden om te hopen op harmonische vormen van samenleven, en dat de jaren 1960 projecten en fantasieën ontwierpen van een groep verwerende en bevoorrechte individuen. En daarmee is ook *Het middel* een reactie op *9/11*: 'Met de verbeelding over de gevallen bom werden maskers afgerukt. De wereld was op slag teruggebracht tot haar basisingrediënten. Je zag het ware gezicht van zowel de laagheid als de noblesse waartoe mensen in staat zijn.' (224) En het middel dat Tamboeli zoekt om het uiteenvallen van zijn lichaam tegen te gaan, is ook de zoektocht naar moed die beschermt tegen de negatieve gevolgen die angst heeft: 'Ik zou graag de beschikking hebben over een middel dat me bevrijdt van de neiging om weg te kruipen als een zieke hond.' (231) En toch blijft de hoop maar komen: 'Een ideale, gelukkige wereld bestaat niet. Maar het strijden voor rechtvaardigheid bestaat wel' (237).

De baarmoeder als wapen en culturele pornografie

Een belangrijk onderdeel van deze dystopieën is het aantonen dat, wat betreft demografische veranderingen, het nazisme in het begin van de eenentwintigste eeuw in een andere gedaante zal terugkeren. Op dit vlak sluit De Winters boek zich aan bij de traditionele dystopie — van Jevgeni Zamjatin's *Wij* (1921) tot Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1986) — die laat zien dat de onzichtbare macht van de politiek zich uit in de wijze waarop men zich in een bepaald systeem voortplant. In het Midden-Oosten van de nabije toekomst speelt zich het volgende af:

Meisjes werden weggeven, uitgehuwelijkt, verkocht, gekidnapt, gestolen — eeuwen geleden had Bram lesgegeven over de geschiedenis van het Midden-Oosten, over de culturen en tradities van de Semitische, Arabische, Turkse en Perzische

volkeren, en het was niet verwonderlijk dat de meeste verdwenen kinderen in zijn computer meisjes waren. Ze konden tien, vijftien kinderen baren, als het meezat meer zonen dan dochters. De Palestijnse Arabieren hadden de joden met hun baarmoeders overwonnen. De machtigste wapens van de joden waren impotent tegen de Palestijnse spermatozoïde die een vruchtbare eicel overmeesterde. Ook de eicellen van jodinnetjes konden moslims voortbrengen [...] de meeste meisjes waren aan de andere kant beland, via joden die wisten hoe ze de elektronica en veiligheidsmuren van de grensbewaking konden omzeilen, de smokkelroutes kenden en een bonus opstreken. (275)

Deze passage maakt duidelijk hoe cru De Winters verbeeldingsvermogen geworden is. Alhoewel dit fragment politiek gezien intrigerend is, speelt het in op het clichébeeld van de moslimwereld waarin de vrouw niets meer is dan een wandelende baarmoeder. Anderzijds is het probleem dat de moderne westerse vrouw geen moeder wil zijn: nadat ze hun zontje heeft gebaard, heeft Mannheims vrouw na 'drie maanden haar figuur heroverd, nu vervolmaakt met volle borsten' (62-63). Zo blijft er weinig speelruimte over voor nuance. Ook het leven van mensen die lijden aan een dwangneurose wordt gesimplificeerd tot een eenvoudige telraamziekte.

Ook choquerend is de manier waarop De Winter de lezer emotioneel op onethische wijze exploiteert door gekidnapte kinderen centraal te stellen. Verdwenen kinderen bevinden zich in het centrum van ons hedendaagse bewustzijn: denk aan de mondiale mediagekte rond Madeleine McCann, Holly Wells en Jessica Chapman, de door Marc Dutroux ontvoerde kinderen, Natascha Kampusch die acht jaar lang gevangen werd gehouden, en Joseph Fritzl die zijn eigen dochter Elisabeth en zijn bij haar verwekte kleinkinderen opsloot. Deze kinderen verworden door de intensieve media-aandacht en circulatie van foto's en beelden tot een collectieve fantasie van het kind als de belichaming van volmaakte onschuld. Sociologen noemen dit sociale of culturele pornografie, waaronder ze niet de productie en consumptie van erotische foto's of films van kinderen verstaan, maar de publieke en gelegitimeerde circulatie van beelden van kinderen die vervolgens een publiekelijke fantasie opwekken. De inhoud is niet-pornografisch, maar de vorm van kijken wel: we zijn gefascineerd door, of zelfs verslaafd aan het consumeren van deze beelden met onschuldig ogende kinderen. Wat oorspronkelijk een afgezonderde, geheime privédaad is, wordt daarmee een publieke actie waarbij we onze emoties omzetten in een gevoel van morele rechtschapenheid. Het kind wordt in de verbeelding van de volwassene gereduceerd tot een eendimensionale fantasie van de verloren onschuld. Deze 'transactie' is vals en misleidend: kinderen worden een geromantiseerde projectie van de verlangens van volwassenen.⁴

Schrijvers zouden die culturele pornografie kunnen bekritisieren of met zorg aan de kaak stellen, zoals Ian McEwan dat op visionaire wijze deed in zijn dystopische roman *The Child in Time* (1987). In plaats daarvan exploiteert De Winter onze emotionele conditionering door deze beelden van onschuldige kinderen. Net zoals hij zijn ervaring als filmmaker ten koste van Zeeman op banale — en nadrukkelijk seksuele — wijze uitbuitte door de criticus te ontmannen, misbruikt hij in *Het recht op terugkeer* de angst van ouders om hun kind kwijt te raken. Dit doet hij tot driemaal toe; eerst in Tel Aviv (2004) en dan tweemaal in Princeton (2008): de lezer wordt herhaaldelijk geconfronteerd met de mogelijkheid dat Mannheim zijn zoontje, Bennie, verliest. Bennie is daarmee het equivalent van Tsjehovs pistool, waarvan men weet dat het op een gegeven moment zal afgaan.

Ook de karakterisering van Bennie zelf is problematisch:

Ben was een fel kind, uitbundiger dan Bram geweest was. Uit eigen beweging hadden ze hem nooit speelgoedwapens willen geven, maar Bennie was er zelf om gaan vragen. Geweld had zijn interesse. [...] En er was iets anders wat Bram trof: Bennie at als een beest. [...] Als hij at, leek hij op Brams vader, die ook boos en woest zijn bord leegschraapte. Bram had dat eten altijd met de Tweede Wereldoorlog geassocieerd: de honger in de kampen had zijn vader de waarde van een maaltijd geleerd [...] Bennie was precies zo. Ook zonder de ervaring van de oorlogshonger verwerkte deze Mannheim op beestachtige wijze zijn voer — het was geen eten meer maar voer of vreten in de meest letterlijke betekenis. (117-118)

De Winter zet een freudiaans paradigma op: Bennie heeft een aangeboren neiging tot agressie en geweld, zit vol polymorfe perversie — het kind is schuldig, en verantwoordelijk voor de wereld, en al het geweld en kwaad dat het bevat. Dat is handig voor De Winter, omdat hij daarmee de geloofwaardigheid van zijn plot vergroot. Omdat Freud nu als fictie gelezen wordt — veel van zijn casestudy's, en daarmee zijn conclusies, zijn verzonnen —, is de afgelopen decennia zijn gedachtegoed herzien en de invloed op ons denken afgenomen. We denken weer over kinderen als onschuldige wezens; de idee dat kinderen aangeboren kwaadaardig zijn, zoals in *The Omen* of *The Exorcist*, is een achterhaalde gedachte. Maar niet bij De Winter, waar *nature* en *nurture* niet als van elkaar afhangelende aspecten worden gezien, maar waar het karakter vooraf bepaald is, ook al strookt dit niet met de idee dat mensen gehersenspoeld worden om hun eigen volk op te blazen. Bovendien is dit een erg omslachtige, en daarmee ongeloofwaardige, manier van terrorisme bedrijven. Het zou wellicht makkelijker zijn om Joods DNA te klonen en zo met technologie, en niet met bruut geweld, de vijand te verslaan.

Ook Van Weeldens boek neemt het lichaam in relatie tot technologie tot onderwerp. Van Weelden zegt hierover op zijn website: 'Dat heb ik

gedaan om aan te geven hoe eeuwig het verlangen naar de “tweede wereld” is en hoe dubbelzinnig en tragisch de verhouding is tussen dat verlangen en de macht en dynamiek van technologie.⁵ Net als Ian McEwan en Margaret Atwood speelt Van Weelden met de neurowetenschappen. Dat kan veel *bad science* opleveren, zoals in McEwans *Saturday* (2005), met ellenlange, gedetailleerde beschrijvingen van hersenoperaties. Ook Harry Mulisch heeft de neiging om de moderne wetenschap te gebruiken om de lezer terug naar de middelbare school te sturen. Van Weelden heeft daar gelukkig geen tijd voor, het gaat hem om de potentie van de wetenschap, die door de academici van de Enclave wordt uitgetest om mensen te scheppen die de wijsheid van ouderen met het energieke lichaam van jongeren combineren:

Het blijkt dat er na de introductie van de nanocontainer met neurotransmitters uit de mutó spectaculaire veranderingen optreden in de werking van de hersens. Er is een kwab waar ik de naam van vergeten ben, die verantwoordelijk is voor het leggen van verbindingen tussen de verschillende delen en functies van het brein. Daar ontstaat een hevige en nieuwe activiteit. Ik heb beelden gezien van scans bij mensen die een halfjaar daarvoor waren geïmplantemd en je zag allerlei ragfijne netwerken ontstaan. Alsof je de geboorte van een sterrenstelsel zag. (190)

De poging om door middel van hersenimplantaten betere mensen te maken, ‘[m]inder wreed, minder zelfdestructief, minder hebberig en wraakzuchtig’ (190), loopt faliekant af. Onze hersenen, en het fabuleuze mysterie van ons bewustzijn dat zij produceren, zijn een te complex fenomeen om aan te prutsen. Van Weelden is daarom sceptisch over de ‘progressieve’ rol van wetenschap, techniek en machines in de maatschappij, over de fantasieën over de postmenselijke cyborg, de metroseksueel et cetera. De mens staat weer centraal. Leve het humanisme.

Neoconclusie

In *De Groene Amsterdammer* prees Marja Pruis De Winter omdat hij niet bang is zich met de actualiteit in te laten en een radicaal politiek standpunt in te nemen. Die extreme positie is hem niet goed vergaan. ‘Na 11 september 2001 ben ik een beetje gek geworden. Gek van zorgen om onze toekomst, gek van liefde voor mijn vrouw en mijn kinderen’, aldus de schrijver-polemicus in zijn afscheidscolumn voor *Elsevier*.⁶ Hij is niet de enige: na 9/11 hebben vele schrijvers zich zelfbewust de taak gesteld de impact van het terrorisme op ons wereldbeeld te verwoorden. Denk aan Don DeLillo, John Updike, Martin Amis, Jonathan Safran Foer, Jay McInerney en Ian McEwan. Begrijpelijk is dat wel, verstandig niet: de gevolgen van die aanslagen kunnen pas helder worden geanalyseerd als ze

149 tegen een historische achtergrond kunnen worden geplaatst. Dat heeft tijd nodig.

Binnen deze groep schrijvers is recentelijk een clubje gesignaleerd (Christopher Hitchens, Salman Rushdie, Ian McEwan en Martin Amis, die ook van racisme werd beschuldigd) dat wordt afgeschilderd als neocons (de neoconservatieve haviken van Bush jr., zoals Dick Cheney en Paul Wolfowitz). Zij zouden hun literatuur gebruiken om prowesterse en antimoslimboodschappen de wereld in te helpen en hun traditioneel linkse ideologie te verraden.⁷ Dit oordeel is overtrokken en bekrompen: de literatuur van deze ongenadig getalenteerde schrijvers is gevoelig voor de ambivalentie en de complexiteit van de wereld; vooral McEwans *Saturday* (2005) moet gelezen worden als een forum waar verschillende stemmen met elkaar in conclaaf zijn, zonder dat er een overwint. De wereld is vooral veel onvoorspelbaarder en onduidelijker geworden sinds 2001.

In dit licht is *Het recht op terugkeer* een moeilijk geval: terwijl De Winter, net als McEwan, een veelvoud van rivaliserende stemmen en meningen presenteert, wordt duidelijk dat de schrijver ook eenduidig gekozen heeft: tegen moslims, tegen godsdienst (De Winter noemt zich nu atheïst terwijl dat een onzinnige positie is, ook Martin Amis weet dat), tegen de Nederlandse regering, tegen gemakzuchtige columnisten. De vader van Mannheim stelt radicaal dat 'Israël moet vernietigen omdat Israël anders zelf vernietigd wordt' (363). Anderzijds bevat het voorlaatste deel van de roman enkele tedere momenten, waarbij Mannheim zich ontfermt over een gehandicapte jongen, die hij uiteindelijk adopteert. Ook raakt hij geïnteresseerd en verleid door de moslims, van wie de religie de spiritualiteit verschaft die de westerse rationalisten voorgoed zijn kwijtgeraakt. De roman schijnt daardoor ambivalenter dan hij in werkelijkheid is: hoewel de inhoud meerdere visies in zich bergt, is het de vorm die duidelijk maakt waar De Winter voor staat: de oppervlakte-spanning van het opgejaagde thrillerproza vormt een vuist voor het westerse consumentisme, voor hyperkapitalisme, en voor de houding waardoor onder andere de oorlog in Irak is ontstaan: gemakzucht, zonder twijfel, zonder weldoordacht plan. 'Hij las al vroeg Popper en Solzjenitsyn en Saul Bellow en besepte dat de helft hem ontging, maar ze wezen de weg naar de gedachte dat de wereld niet een chaotische samenloop van omstandigheden was maar kon worden doorgrond en begrepen.' (440) Het probleem met *Het recht op terugkeer* is dat het niet de standaard haalt die literatuur tot literatuur maakt: de literatuur weet de mens en de wereld waarin we leven in hun volle tegenstrijdigheid en verwarrende wanorde te vangen, en die begrijpbaar te maken zonder de complexiteit te reduceren of een eenduidige verklaring te geven. De Winter weet en kan dat, maar wil en doet dat niet. Hij prefereert een

onnadenkend engagement met de wereld. Nu is hij naar Los Angeles verhuisd om zich aan de actualiteit te onttrekken, maar of dat gekkenhuis daar de juiste plek voor is waag ik als voormalig inwoner te betwijfelen. De werkelijkheid bevindt zich overal, maar, in tegenstelling tot de conventionele mythologie, bovenal in de Stad der Engelen.

Terwijl De Winter een paranoïde afspiegeling geeft van wat hij veronderstelt dat de werkelijkheid is, blijkt Van Weelden een uitstekend reisgezel door het denkbeeldige. In *Trouw* klaagde Bas Belleman over een gebrek aan helderheid: 'Van Weelden werpt genoeg vragen op, maar ze vertonen te weinig samenhang en bouwen niet aan een overkoepelende gedachte.'⁸ Dat is Van Weeldens bedoeling, het is een vereiste voor het weergeven van het hedendaagse en de wereld die, zeker aan het begin van de eenentwintigste eeuw, bol staan van de paradoxen en tegenstrijdigheden. Van Weelden durft de volheid van die tegenstellingen in zich op te zuigen en weer te geven zonder een eenduidig standpunt in te nemen. Hij doet iets gewaagds en contraïntuïtiefs: hij schrijft een boek over continuïteit in een onzekere tijd van breuken en omwentelingen: 'Zie je, onzekerheid en leegte liggen aan de oorsprong van het beste wat mensen kunnen opbrengen. En kijk om je heen, er is leegte en onzekerheid in overvloed. Overal en altijd. Redenen om vrolijk te zijn.' (236) Of dat bericht op het juiste moment komt, of juist *is*, valt te bezien.

NOTEN

1. Max Pam, 'Dirk van Weelden: voor eeuwig veelbelovend'. In: *Vrij Nederland*, 28 oktober 2000. Zie: <http://www.maxpam.nl/archief/weelden.html>.
2. Bas Groes, *McLiteratuur*. Lemniscaat, Rotterdam, 2004, p. 103.
3. Zie: <http://www.dirkvanweelden.net/category/schrijfmachine/>.
4. Claire Colebrook, 'The *Immocent* as anti-Oedipal Critique of Cultural Pornography'. In: S. Groes (red.), *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. Continuum, Londen/ New York, 2008.
5. Dirk van Weelden, 'Achtergronden bij Het Middel'. Zie: <http://www.dirkvanweelden.net/achtergronden-bij-het-middel/>.
6. Leon de Winter, 'Lieve lezer, ik ben uitgeput'. Zie: <http://www.elsevier.nl/web/afshinellian/lievelezer,ikbenuitgeput.ikstopermee.htm>.
7. John Lloyd, 'George W Bush's unlikely bedfellows' & Ziauddin Sardar, 'Welcome to Planet Blitcon'. In: *New Statesman*, 11 maart 2002. Zie: <http://www.newstatesman.com/200203110006> & <http://www.newstatesman.com/200612110045>.
8. Bas Belleman, 'Utopisten stinken naar kattenpis'. In: *Trouw*, 6 oktober 2007.