

Samenvatting

Schrijver A.H.J. Dautzenberg staat erom bekend dat hij zowel in zijn boeken als daarbuiten een spel speelt met fictie en werkelijkheid. In dit onderzoek wordt gekeken op welke wijze de romans van schrijver A.H.J. Dautzenberg een idee van authenticiteit produceren en in welke mate de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk daaraan bijdragen.

In deze masterscriptie worden drie boeken van Dautzenberg geanalyseerd: de autobiografische romans *Samaritaan* (2011) en *Extra tijd* (2012) en de briefroman *De Fictiefabriek* (2014), een boek dat Dautzenberg met ex-wetenschapper Diederik Stapel schreef. Omdat Dautzenberg zijn spel met fictie en werkelijkheid ook buiten zijn literaire werk voortzet, worden ook de (deels) verzonden interviews belicht die de schrijver voor de *VPRO Gids* schreef. In dit onderzoek worden, zoals Edwin Praat doet in zijn werk *Verrek, het is geen kunstenaar*, de werelden van binnen en buiten het boek op elkaar betrokken. De romans van Dautzenberg worden geanalyseerd in samenhang met de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk.

Als basis voor de analyse is het boek *Oprecht gelogen* (2013) van Lut Missinne gebruikt. Aan de hand hiervan is geanalyseerd welke tekstuele kenmerken in het werk van A.H.J. Dautzenberg ervoor kunnen zorgen dat de lezer het verhaal van de schrijver als 'authentiek' en 'oprecht' beschouwt. Volgens Missinne kan de retorische overtuigingskracht van de schrijver een authenticiteitseffect teweegbrengen. Zij stelt dat de schrijver door het inzetten van 'echtheidssignalen' en 'fictionaliteitssignalen' de lectuur van de lezer kan sturen. De lectuur van de lezer staat in dit onderzoek centraal. Aan de hand van het werk van Missinne en het boek *Ethos and Narrative Interpretation* van Liesbeth Korthals Altes, wordt verantwoord dat de lezer uiteindelijk bepaalt of hij of zij het verhaal als authentiek en oprecht beschouwt.

Uit de analyse naar de tekstuele elementen in de boeken van Dautzenberg blijkt dat de schrijver door het inzetten van echtheidssignalen een idee van authenticiteit produceert, maar dat dit idee van authenticiteit vervolgens weer wordt geproblematiseerd door de vele fictionaliteitssignalen. Door ook te kijken naar de schrijver buiten het boek, is geconcludeerd dat het mediaoptreden en de zelfrepresentatie van Dautzenberg van grote invloed zijn op de mate waarin zijn werk als 'authentiek' bestempeld wordt. Dautzenberg kan een idee van authenticiteit produceren wanneer hij zowel in zijn boeken als in zijn zelfrepresentatie retorische overtuigingsmiddelen inzet.

Inhoudsopgave

Samenvatting	4
1. Inleiding	6
2. Theorie en methode	8
2.1 Tussen autobiografie en roman	8
2.2 Het probleem van fictie en werkelijkheid	9
2.3 Authenticiteit	14
2.4 Methode	17
3. Analyse	24
3.1 <i>Samaritaan</i>	24
3.2 De (deels) verzonden interviews	32
3.3 De receptie van <i>Samaritaan</i>	35
3.4 'De ja-nee-donatie van een nier'	37
3.5 <i>Extra tijd</i>	39
3.6 De receptie van <i>Extra tijd</i>	43
3.7 <i>De Fictiefabriek</i>	46
3.8 Fictionaliteit gethematiseerd	48
4. Conclusie	50
Geraadpleegde literatuur	52

1. Inleiding

'Ik sticht verwarring, ja'¹, kopt het interview met schrijver A.H.J. Dautzenberg dat op 3 januari 2015 in *NRC Handelsblad* verscheen. Dit citaat omschrijft het werk en het auteurschap van de schrijver goed. A.H.J. Dautzenberg is schrijver, econoom en freelance-journalist van beroep. In zijn werk speelt hij met, of 'verkent hij'² zoals hij zelf zegt, de grens tussen fictie en werkelijkheid. Dat doet hij in zijn boeken, maar zoals Dautzenberg ook zelf aangeeft, blijft dat spel niet alleen binnen de kaften van het boek: 'Het thema van mijn werk is hoe we ons verhouden tot werkelijkheid en waarheid. Dat verken ik in mijn boeken, maar daar stopt het niet. Er zijn collega's van me die zeggen: houd je nou binnen de kافت van dat boek. Dat kan ik niet. Mijn ideeënstroom heeft zijn eigen oevers.'³

Doordat Dautzenberg zowel binnen als buiten zijn werk een spel met fictie en werkelijkheid speelt, is het voor de lezer lastig om te bepalen wanneer de schrijver de waarheid vertelt en wanneer niet. Dautzenberg roept vragen op bij de lezer. Zijn de verhalen in zijn boeken waargebeurd? Doneerde hij bijvoorbeeld echt een nier aan een onbekende, zoals hij in het boek *Samaritaan* beschrijft? In deze scriptie streef ik er niet naar om dit soort vragen te beantwoorden. Het is onmogelijk om alles wat Dautzenberg schrijft te verifiëren en 'de waarheid' te achterhalen. Veel interessanter is de vraag *of* en *hoe* Dautzenberg erin slaagt om zijn werk zo te presenteren dat het op de lezer over komt als 'authentiek'. In mijn onderzoek zal ik daarom op zoek gaan naar een antwoord op de volgende vraag:

Op welke wijze produceren de romans van A.H.J. Dautzenberg een idee van authenticiteit en in welke mate dragen de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk in de media daaraan bij?

Waar schrijver A.H.J. Dautzenberg is, daar is ophef, zo lijkt het wel. In 2010 en 2011 schreef Dautzenberg deels verzonden interviews voor de *VPRO Gids*. Pas na de publicatie ervan kwam aan het licht dat de interviews (deels) fictief waren. Dautzenberg kwam in 2011 in het nieuws toen hij lid werd van de inmiddels verboden pedofielenvereniging Martijn. Op zijn website verklaart hij: 'Ja, ik ben lid geworden van Martijn. Uit sympathie. Uit mededogen. Uit protest ook. Ik geef het je te doen, eerlijk verslag doen van je fantasieën en wensen, daar ook nog over willen praten, verantwoording willen afleggen zelfs, om daarna verklaard te worden tot dé paria van

¹ Fortuin, A. "Ik sticht verwarring, ja." *NRC Handelsblad* 3 januari 2015: 14.

² Idem.

³ Idem.

onze samenleving.’⁴ In datzelfde jaar zaaide Dautzenberg verwarring omtrent het verhaal van de autobiografische roman *Samaritaan*. Doneerde hij echt een nier aan een onbekende? Het zijn drie voorbeelden van manieren waarop Dautzenberg ophef veroorzaakt.

In mijn onderzoek analyseer ik primaire werken van Dautzenberg, maar richt ik mij ook op de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk. In de paragrafen 2.1 tot en met 2.4, het theoretische kader van deze scriptie, verantwoord ik dat de schrijver zowel binnen als buiten zijn werk invloed uitoefent op de manier waarop de lezer een verhaal interpreteert. De analyse beslaat het gehele derde hoofdstuk. Tot slot tracht ik in het vierde en laatste hoofdstuk de zojuist geformuleerde onderzoeksvraag te beantwoorden.

⁴ Dautzenberg, A.H.J. *A.H.J. Dautzenberg wordt lid van Martijn*. Site A.H.J. Dautzenberg, 20 juli 2011. Web. <<http://www.ahjdautzenberg.nl/2011/07/a-h-j-dautzenberg-wordt-lid-van-martijn/>>.

2 Theorie en methode

2.1 Tussen autobiografie en roman

In 1975 publiceerde Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique*. Hierin probeerde hij vast te stellen hoe de autobiografie zich onderscheidt van de roman. Volgens Edwin Praat plaatst Lejeune met zijn *pact autobiographique* 'de autobiografie in de categorie 'werkelijkheid' en daarmee in oppositie tot fictie.'⁵ Lejeune stelde in *Le pacte autobiographique* niet de structuur of inhoud van de tekst centraal, maar de relatie tussen verteller en auteur. Kenmerkend voor een autobiografie is volgens Lejeune dat verteller en auteur identiek aan elkaar zijn. Voor de lezer moet het duidelijk zijn dat de auteur gelijkgesteld kan worden aan de autobiografische verteller én het hoofdpersonage.⁶ Lejeune stelt dat er bij een autobiografie sprake is van een autobiografische pact, een overeenkomst tussen de lezer en de schrijver, waarin zij afspreken dat verteller en auteur dezelfde persoon zijn en dat de 'waarheid' wordt verteld.⁷

Lut Missinne problematiseert Lejeunes autobiografische pact in haar boek *Oprecht gelogen* (2013). Ze argumenteert dat 'pact' een misleidende term is, aangezien hiermee wordt gesteld dat de lezer er automatisch mee instemt dat de tekst een autobiografie is, wanneer de identiteit tussen auteur, personage en verteller door de auteur wordt gesuggereerd. De lezer hoeft volgens Missinne echter helemaal niet met het pact in te stemmen. 'Als de lezer zijn eigen weg inslaat, het boek anders leest en interpreteert en daardoor de tekst op oncontroleerbare manier wijzigt ten overstaan van wat de auteur heeft bedoeld, dan is er geen pact.'⁸ De lezer kan volgens Missinne een tekst die autobiografisch bedoeld is, als fictief lezen. Andersom kan de lezer ook in een fictieve tekst op zoek gaan naar aanwijzingen dat auteur en verteller één en dezelfde persoon zijn. Zij beschouwt het autobiografische pact daarom liever als een 'leesoptie'⁹.

Daarnaast is het onderscheid tussen roman en autobiografie minder zwart-wit is dan Lejeune doet voorkomen. Missinne maakt in *Oprecht gelogen* een onderscheid tussen verschillende vormen van autobiografisch schrijven, waaronder ook mengvormen tussen roman en autobiografie, zoals de autobiografische roman en autofictie. De autobiografische roman wordt door Missinne beschreven als 'een roman waarin de lezer gebeurtenissen, ervaringen en feiten herkent of meent te herkennen als overeenstemmend met elementen uit de biografie van de auteur, waardoor hij de roman 'autobiografisch leest'.' Autofictie wordt gebruikt als aanduiding voor teksten waarin de autobiografische verteller zowel feitelijke als fictionele

⁵ Praat 2014, 264.

⁶ Missinne 2013, 31.

⁷ Missinne, L. "De authenticiteit van de leugen." *De Revisor* 2006: p36-42. Web, DBNL.

⁸ Missinne 2013, 26.

⁹ Idem, 32.

elementen presenteert. Hierdoor is het voor de lezer lastig om te bepalen of hij of zij het boek als autobiografisch of als fictioneel moet beschouwen.¹⁰ Volgens Missinne zal de lezer een autofictioneel werk in eerste instantie autobiografisch lezen. De auteur wordt, bijvoorbeeld door een naamsgelijkenis, gelijkgesteld aan de verteller. Deze leeswijze wordt echter geproblematiseerd doordat er in het verhaal elementen zitten die overduidelijk fictioneel zijn. Missinne noemt autofictie daarom een ‘hybride vorm’¹¹, die voor verwarring zorgt bij de lezer.

2.2 Het probleem van fictie en werkelijkheid

Volgens Missinne wordt er de laatste jaren meer autobiografisch geschreven, maar ook sterker autobiografisch gelezen. Boeken die autobiografisch zijn, of zodoende gepresenteerd worden, zijn populair.¹² Aan schrijvers wordt vaak de vraag gesteld of het verhaal waargebeurd is. ‘Gewone lezers, recensenten en critici zijn tegenwoordig als het ware geconditioneerd om bij de lectuur van een boek te speuren naar de link met het persoonlijke leven van de auteur,’¹³ schrijft Missinne. Lieselot de Taeye belicht in het artikel “Terug tot de werkelijkheid?” ook de werkelijkheidstendens die in de literatuur zichtbaar is. Ze onderzoekt hoe ‘[...] in recente Nederlandstalige literaire teksten de buitenwereld steeds prominenter aanwezig is en een nieuwe invulling krijgt.’ De Taeye baseert zich in haar stuk onder andere op het boek *Reality Hunger* van David Shields. Ze noemt dit boek ‘het manifest van een multimediale beweging die zich op “the lure and blur of the real” richt’. In dit boek stelt Shields dat er wereldwijd sprake is van een ‘werkelijkheidsbetrokken tendens’¹⁴. Zelf spreekt De Taeye niet alleen van een werkelijkheidsbetrokken tendens, maar van een ‘nieuwe fictioneel-documentaire tendens’¹⁵. Zij argumenteert dat in de boeken die vandaag de dag in het Nederlandse taalgebied uitkomen, het fictionele en het feitelijke of documentaire veelal door elkaar lopen.¹⁶

Deze vermenging van feit en fictie wordt ook door Missinne opgemerkt. Zij schrijft dat er door auteurs vandaag de dag meer wordt geëxperimenteerd met mengvormen van autobiografie en fictie dan vroeger. Volgens Missinne spelen schrijvers ‘met de grenzen tussen feiten en verzinsels en brengen de lezer opzettelijk in verwarring over het statuut van de tekst.’¹⁷ Dautzenberg is zo’n schrijver, die de lezer in verwarring brengt met zijn werk. Over zijn boek

¹⁰ Bork, G.J. van, et al. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2^e versie. DBNL, 2014. Web. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03437.php

¹¹ Missinne 2013, 53.

¹² Idem, 9.

¹³ Idem, 9.

¹⁴ De Taeye 2015, 2.

¹⁵ Idem, 12.

¹⁶ Idem, 12.

¹⁷ Missinne 2013, 9.

Samaritaan schrijft Missinne: 'Door het hele optreden van de auteur twijfelden lezers aan de 'echtheid' van zijn autobiografische roman, *Samaritaan*.'¹⁸ Boeken waarin fictie en werkelijkheid door elkaar lopen, zoals in het werk van Dautzenberg het geval is, roepen vragen op bij lezers, critici en theoretici. Kan en moet de lezer de auteur wel of niet gelijkstellen met de verteller of een personage uit het verhaal? Is het verhaal waargebeurd? Hoe oprecht en authentiek is de auteur? Is de schrijver ironisch?

Over dit fictionaliteits- en authenticiteitsprobleem is recentelijk veel geschreven door literatuurtheoretici. Zo verscheen in 2014 Edwin Praats boek *Verrek, het is geen kunstenaar*, waarin hij onderzoek doet naar het schrijverschap van Gerard Reve, in wiens werk werkelijkheid en fictie geregeld door elkaar lopen. Ook het eerder genoemde artikel van Lieselot de Taeye is een goed voorbeeld. Zij onderzoekt documentaire trends in de Nederlandse literatuur en besteedt daarbij veel aandacht aan de manier waarop documentaire elementen kunnen bijdragen aan de geloofwaardigheid van een autofictioneel verhaal.¹⁹ Ook in Missinnes boek *Oprecht gelogen* staan romans centraal die zich op de grens tussen fictie en werkelijkheid begeven. In haar onderzoek bekijkt Missinne welke retorische strategieën zijn in gezet in de romans die zij behandelt, om vervolgens vast te kunnen stellen welk effect deze strategieën hebben op de lezer. Door dit te analyseren wil Missinne laten zien welke kenmerken ervoor kunnen zorgen dat een roman als autobiografisch gelezen wordt.²⁰

Het probleem van fictie en werkelijkheid wordt door literatuurtheoretici vanuit verschillende theoretische posities benaderd. In het boek *Ethos and Narrative Interpretation* (2014) laat Korthals Altes zien dat er niet zoiets bestaat als de perfecte methode om narratieve werken te analyseren. In plaats daarvan laat zij dwarsverbanden zien tussen de verschillende literatuurtheoretische posities die door literatuurtheoretici kunnen worden ingenomen. Korthals Altes richt in haar boek eveneens op het probleem van fictionaliteit en authenticiteit en zet daarvoor de term 'ethos' in. Het centrale uitgangspunt van Korthals Altes is dat lezers bij het lezen van een tekst te maken hebben met bepaalde frames die bepalend zijn voor de leeswijze en de interpretatie van de tekst. Ze argumenteert dat 'ethos' niet alleen een retorisch overtuigingsmiddel is, maar ook iets dat *door de lezer* kan worden toegekend aan de auteur, de verteller of een personage. Ze laat zien dat het toeschrijven van 'ethos' een manier van framing is.²¹ De interpretatie van een verhaal wordt volgens Korthals Altes enerzijds gestuurd door de manier waarop de schrijver tekstuele kenmerken inzet, en anderzijds door de lezer. Hij of zij bepaalt uiteindelijk zelf of een tekst authentiek of oprecht is.

¹⁸ Missinne 2013, 24.

¹⁹ De Taeye 2015.

²⁰ Missinne 2013, 11.

²¹ Korthals Altes 2014, 53.

Om het begrip 'ethos' te duiden, verwijst Korthals Altes naar de Oudgriekse definiëring van het woord. Ze schrijft: 'In ancient Greek, ethos referred to a person's or community's character or characterizing spirit, tone, or attitude.'²² Aristoteles maakte een onderscheid tussen drie retorische overtuigingsmiddelen: ethos, pathos en logos. Ethos richt zich specifiek op het construeren van een betrouwbaar beeld van de spreker.²³ G.J. van Bork definieert ethos als volgt:

Term uit de retorica waarmee de betrouwbaarheid, morele integriteit en competentie van de redenaar worden bedoeld. De term ethos wordt daarnaast ook gebruikt voor de gemoedsgesteldheid van de spreker [...]. Ethos bestaat er dan in, dat de spreker/schrijver bij zijn publiek gunstige gevoelens wil opwekken voor zijn zaak.²⁴

Pathos doet een beroep op de emoties van de lezer. Door bepaalde stijlmiddelen in de tekst in te zetten, kan de schrijver emoties oproepen bij de lezer. Bij het derde overtuigingsmiddel, logos, presenteert de schrijver rationele argumenten in zijn tekst om de lezer te overtuigen. Logos draait dus om de logische redenering.²⁵ Er is vaak sprake van een onderlinge wisselwerking tussen deze drie retorische strategieën. Pathos, logos en ethos worden door de spreker of schrijver ingezet om een gevoel van vertrouwen en autoriteit teweeg te kunnen brengen bij het publiek of de lezer.

Volgens Missinne zijn het dit soort retorische overtuigingsmiddelen die de lectuur van de lezer sturen. Het gaat om retorische strategieën die door de auteur worden ingezet om de lezer ervan te overtuigen dat het gepresenteerde verhaal echt gebeurd is: 'Of het dan ook zo is of niet, doet nauwelijks ter zake. [...] het gaat hier niet om referentiële 'echtheid' of 'waarheid' maar om authenticiteit als retorisch effect, het gaat om de overtuigingskracht van de tekst.'²⁶ De methode van De Taeye sluit aan op het uitgangspunt van Missinne. Zij beschouwt het referentiële als een 'aanname'. '[...] pas als iemand op een geloofwaardige manier weet aan te tonen dat de zaken die waargebeurd lijken manifest niet correct zijn, dan wordt de non-fictionele status van de tekst als ongeldig beschouwd.'²⁷ Het gaat dus om het effect dat het echtheidssignaal op de lezer heeft. Met dit concept als basis, onderzoekt De Taeye in haar artikel hoe documentaire technieken worden

²² Korthals Altes 2014, 17.

²³ Idem, 37.

²⁴ Bork, G.J. van, et al. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2^e versie. DBNL, 2014. Web. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00520.php

²⁵ Idem.

²⁶ Missinne 2013, 131.

²⁷ De Taeye 2015, 4.

ingezet om de lezer ervan te overtuigen dat de tekst 'waargebeurd' is. 'De tekst hoeft dus niet noodzakelijk documentair te *zijn* om een documentair *effect* te hebben.'²⁸

Missinne richt zich in haar analyse overwegend op retorische kenmerken in de tekst. Om haar onderzoek te verantwoorden maakt zij gebruik van ideeën uit de cognitieve wetenschap. Ze wil op deze manier duiden *wat* de lectuur van de lezer beïnvloedt en *waarom* dat gebeurt. 'Inzicht in de werking van ons denken kan mee verklaren hoe en waarom wij literatuur lezen,' schrijft Missinne.²⁹ Verschillende narratologen hebben zich ingelaten met cognitieve strategieën, waaronder Monika Fludernik, David Herman en Manfred Jahn.³⁰ Ook in het werk van Korthals Altes worden deze ideeën uit de cognitieve wetenschap uitgebreid besproken. Aan de hand van het werk van Fludernik, schrijft Missinne dat de schrijver een indruk van authenticiteit kan wekken door gebruik te maken van 'allerhande herkenbare modellen, *frames*, *scripts* en typische frases (*typification*)[...]'.³¹ Zoals eerder genoemd, is 'framing' ook een kernbegrip in het onderzoek van Korthals Altes.

Deze scripts en frames zijn 'cognitieve modellen, kennisverzamelingen die verwachtingen creëren over hoe gebeurtenissen zich zullen ontwikkelen (scripts) en hoe onze wereld gestructureerd is (frames)'.³² Wanneer de lezer een verhaal leest, selecteert en gebruikt hij onderbewust bepaalde scripts en frames waardoor de lectuur wordt bepaald. De lezer valt dus onbewust terug op eerder opgedane kennis. 'Zo'n model dat actief wordt bij de lectuur, kan kennis bevatten uit dagelijkse ervaringen, maar ook kennis over sociale en culturele gewoontes of over een literair genre.'³³ De lezer wordt in zijn lectuur bijvoorbeeld beïnvloed door zijn of haar voorkennis over de schrijver en zijn oeuvre, maar ook door eerder opgedane leeservaring. Zo zal een lezer die eerder boeken heeft gelezen waarin door de auteur of verteller gespeeld wordt met de grens tussen feit en fictie, tijdens het lezen meer op zijn hoede zijn.³⁴

Zowel Korthals Altes als Missinne richten zich in hun onderzoek sterk op de lectuur van de lezer. Belangrijk is om hier aan te geven dat zij dit doen vanuit het oogpunt van de cognitieve literatuurtheorie, waarin de zojuist beschreven frames centraal staan. De analyses van Korthals Altes en Missinne zijn niet gebaseerd op empirische onderzoeksresultaten, zoals dat wel het geval is binnen de receptie-esthetica. In plaats daarvan analyseren zij de teksten in relatie tot *mogelijke* lezers. Korthals Altes geeft aan dat er over de inhoud van haar onderzoek

²⁸ De Taeye 2015, 4.

²⁹ Missinne 2013, 132.

³⁰ Idem.

³¹ Idem, 131.

³² Idem, 132.

³³ Idem.

³⁴ Idem, 40.

gediscussieerd kan worden omdat zij argumenten geeft.³⁵ Missinne argumenteert dat de schrijver degene is die het spel met fictie en werkelijkheid leidt, maar dat dit niet hoeft te betekenen dat de lezer ook automatisch volgt. Elke lezer interpreteert de tekst op eigen wijze. Volgens Missinne heeft de lezer in het 'hybride autobiografisch genre' het laatste woord, maar wordt hij of zij gestuurd door de tekst zelf, of bijvoorbeeld de publiciteit van de uitgever en uitspraken van de schrijver.³⁶

Ideeën die de lezer heeft over een auteur, verteller of personage zijn volgens Korthals Altes niet alleen *het resultaat* van de tekstuele interpretatie van de lezer. Zij oefenen ook voor, tijdens en na het leesproces al invloed uit.³⁷ Volgens Korthals Altes vormen lezers bijvoorbeeld bewust of onbewust een beeld van het ethos van de schrijver, waardoor ze beter instaat zijn om de toon van de schrijver te vangen.³⁸ Korthals Altes wijst erop dat een belangrijke rol is weggelegd voor het *prior ethos*, een begrip dat oorspronkelijk afkomstig is van de Romeinse redenaar, politicus en filosoof Cicero.³⁹ Het *prior ethos* is het beeld dat de lezer al eerder heeft gevormd van de schrijver, bijvoorbeeld door diens reputatie, mediaoptreden, of door bepaalde acties van de schrijver in de publieke ruimte. Volgens Korthals Altes ligt het vandaag de dag voor de hand dat de lezer voor het lezen van het boek al een bepaald beeld van de schrijver heeft gecreëerd, aangezien wij leven in een gemedialiseerde samenleving.⁴⁰ Niet alleen deze voorkennis, de *prior ethos*, kleurt de lectuur van de lezer volgens Korthals, ook *tijdens* het lezen kunnen ideeën over oprechtheid, betrouwbaarheid, autoriteit en ironie invloed uitoefenen. Een ander type ethos dat Korthals onderscheidt is de *posteriori counterpart*. Hierover schrijft ze: 'as readers may be confronted with manifestations of the author *after* their reading experience, which may lead them to reconsider their interpretation and, in particular, the way in which they constructed the authorial image and ethos.'⁴¹ Het auteursethos kan dus ook achteraf nog door de lezer worden bijgesteld.

Een verschil tussen de aanpak van Missinne en Korthals Altes is dat Missinne richt zich in haar onderzoek voornamelijk richt op de invloed van bepaalde tekstuele elementen op de lezer. In haar analyse staan de vertelsituatie, structuur en stijl van de tekst centraal. Korthals Altes wijst erop dat ook bijvoorbeeld de (zelf)representatie van de schrijver in de media kan functioneren als frame. Dit is erg relevant voor mijn onderzoek, aangezien Dautzenberg het spel met fictie en werkelijkheid buiten zijn werk voortzet. In een interview in *The Post Online*

³⁵ Korthals Altes 2014, 10.

³⁶ Missinne 2013, 24.

³⁷ Korthals Altes 2014, 10.

³⁸ Idem, 46.

³⁹ Idem, 41.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem, 42.

Magazine zegt de schrijver over zijn werk: 'Laat ik het zo zeggen: ik schrijf niet alleen binnen de kaften van mijn boek, ik schrijf er ook buiten. Voor mij is het allemaal één.'⁴² Daarom acht ik het van belang mij ook te richten op de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk. Dit doe ik, zoals ik verder toelicht in mijn methodologisch kader, aan de hand van Edwin Praats cultuursociologische onderzoek naar het auteurschap van Gerard Reve.

2.3 Authenticiteit

In deze scriptie onderzoek ik, zoals geformuleerd in mijn onderzoeksvraag, hoe de romans van Dautzenberg 'een idee van authenticiteit produceren' en hoe dit effect versterkt wordt door de manier waarop de schrijver zichzelf presenteert in de media. 'Authenticiteit' is een begrip dat zich lastig laat definiëren. Missinne stelt in haar boek *Oprecht gelogen* dat het begrip 'authenticiteit' een lange geschiedenis en vele verschillende betekenissen kent. Ze schrijft: 'Het wordt in diverse contexten gebruikt, met verschillende betekenissen en wisselende accenten, als dusdanig is het een mijnenveld.'⁴³ Zo kan volgens Missinne authenticiteit gebruikt worden in een juridische context, waarin het de betekenis 'wettelijk betrouwbaar' draagt. In het verlengde van deze betekenis, kunnen ook kunstwerken met een 'betrouwbare herkomst' als authentiek bestempeld worden.⁴⁴ De authenticiteit waarnaar ik op zoek ga in het werk van Dautzenberg, sluit naar mijn idee het best aan op de betekenis die Missinne toekent aan authenticiteit op het gebied van het menselijk gedrag.

Authenticiteit betekent hier oprechtheid of eerlijkheid, kwalificerende categorieën van uitspraken en gedragen van een spreker, waarin de ontvanger al dan niet kan geloven.⁴⁵

Authentiek betekent in deze context dus dat de lezer ervan overtuigd is dat een bepaald werk eerlijk en oprecht is. Dit effect wordt bereikt doordat er een bepaalde authenticiteitsclaim in het werk zit, doordat de schrijver poogt om oprecht en betrouwbaar over te komen. Volgens Missinne laat de lezer zich het snelst overtuigen als er sprake is van 'extreme situaties': 'Helden en slachtoffers lijken te beschikken over een bijzondere authenticiteitsclaim, omdat ze individuele uitzonderlijke ervaringen, handelingen of leed hebben beleefd waar de anderen van

⁴² "Anton Dautzenberg: 'Ik schrijf ook buiten de kaft van een boek.'" *The Post Online Magazine*, 21 maart 2014. Web. < <http://www.elinea.nl/artikel/anton-dautzenberg-ik-schrijf-ook-buiten-de-kaft-van-een-boek>>.

⁴³ Missinne 2013, 37.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem, 38.

afgesloten zijn.⁴⁶ Daar voegt ze aan toe dat er bij deze extreme situaties ook het heftigst gereageerd zal worden als blijkt dat bepaalde gebeurtenissen niet plaatsgevonden hebben of in grote mate gefictionaliseerd zijn door de schrijver.⁴⁷ Als een bepaald werk van een schrijver authenticiteit uitstraalt en dus door de lezer als eerlijk en oprecht ervaren wordt, voelt de lezer zich bedrogen wanneer het verhaal fictief blijkt te zijn. Dit gebeurde in de 'James Frey Controversy'.

In 2003 publiceerde schrijver James Frey het boek *A Million Little Pieces*⁴⁸. Dit boek werd gepresenteerd als Freys memoires, waarin hij schrijft over zijn ervaringen in een afkickklinik. Het boek werd razend populair. Voor een groot deel was dit te danken aan het feit dat het boek werd besproken door talkshowhost Oprah Winfrey in haar maandelijkse *Book Club*.⁴⁹ Een paar maanden na de show, kwam aan het licht dat het grootste gedeelte van deze memoires verzonden door Frey verzonden was. In het artikel "That is Real. Oprah Winfrey and the James Frey Controversy" schrijft Anna Iatsenko dat deze onthulling grote gevolgen had voor de waardering van het werk van Frey. De schrijver bekent dat het werk als fictie beschouwd moet worden. In een interview verantwoordt hij zich door te stellen dat het doel van een memoires is om de 'essentiële waarheid' op te tekenen.⁵⁰ Iatsenko schrijft dat Frey *A Million Little Pieces* eerst als roman wilde uitbrengen, maar dat geen uitgeverij het onder dat genre wilde publiceren. Iatsenko argumenteert dat Frey door aan te geven dat het werk deel verzonden is, breekt met het autobiografische pact van Lejeune. Opvallend is dat Oprah de schrijver in eerste instantie blijft steunen. Iatsenko schrijft:

Oprah very heavily stresses the idea of the "real" in her statements. This "real" seems to exist in the capacity of the reader to identify not with the truthfulness of Frey's work but with the experience he represents in it.⁵¹

Uit bovenstaand citaat blijkt dat Oprah de schrijver bijvalt: het gaat volgens haar om de essentie van het werk en die essentie is oprecht. Twee weken later neemt Oprah echter een tegenovergesteld standpunt in. Frey is opnieuw in haar show te gast, maar wordt nu ondervraagd omdat Oprah van de schrijver wil horen dat hij gelogen heeft. Iatsenko schrijft over

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Missinne 2013, 38.

⁴⁸ Frey, J. *A Million Little Pieces*. London: John Murray Publishers, 2003.

⁴⁹ Iatsenko, A. "That is Real. Oprah Winfrey and the James Frey Controversy" *Paradoxes of Authenticity*. Ed. Straub, J. Piscataway. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012: p225-242.

⁵⁰ Idem, 227.

⁵¹ Idem, 230.

dit interview: '[...] the idea of truth no longer solely concerns the authenticity of Frey's work but also the author himself [...].'⁵²

Als de lezer een verhaal 'authentiek' noemt, spreekt hij of zij volgens Missinne daarmee 'een oordeel uit over subjectieve aspecten van de weergegeven beleving en over de al dan niet geslaagde perceptie hiervan.'⁵³ Er is dan sprake van 'epistemologische potentialiteit'. Deze potentialiteit is iets anders dan de bewering dat een verhaal 'echt' of 'waar' is, aangezien je zo'n bewering alleen kunt controleren als je alle feiten kent. Het gaat bij authenticiteit niet om de verifieerbaarheid van de tekst, maar om de overtuigingskracht.⁵⁴ Zoals eerder gesteld, legt ook De Taeye de nadruk op de overtuigingskracht die een schrijver moet hebben, om de lectuur van de lezer dusdanig te sturen dat hij of zij de tekst als oprecht, of authentiek beschouwt:

De fictie ligt bij de genoemde auteurs niet in de eerste plaats bij de zaken uit de werkelijkheid die weergegeven worden, maar wel bij de documentaire methodes waarmee ze aan de lezer worden aangeboden. [...] technieken blijken retorisch te functioneren en worden ook met dat doel in de teksten ingezet.⁵⁵

Volgens Missinne is het 'een bijzonder complexe en meerduidige uitspraak' om een tekst 'authentiek' te noemen. 'Er kan ook mee bedoeld worden dat de tekst getuigt van expressieve authenticiteit én daarmee wordt een waardering over de artistieke waarde van de tekst uitgedrukt.' Missinne beschouwt authenticiteit als een 'effect van de autobiografische tekst op de lezer, dat door de vorm en stijl wordt bereikt.'⁵⁶ Ook Edwin Praat argumenteert dat er een waardeoordeel zit in het toekennen van authenticiteit. In zijn onderzoek constateert Praat dat de woorden 'authenticiteit' en 'oprechtheid' veelal gebruikt worden als kwaliteitscriteria wanneer er over het werk van Reve wordt geschreven of gesproken: 'het oordeel over Reves werk lijkt naast de mate waarin men het origineel acht, voor een groot deel afhankelijk te zijn van de mate waarin het authentiek en oprecht wordt gevonden.'⁵⁷ De literaire werken die 'sterk aan zijn persoonlijkheid zijn gerelateerd'⁵⁸, worden het meest gewaardeerd. De boeken of briefromans waarin Reve een oprecht verhaal lijkt te vertellen, worden positief beoordeeld.

⁵² Iatsenko, A. "That is Real. Oprah Winfrey and the James Frey Controversy" *Paradoxes of Authenticity*. Ed. Straub, J. Piscataway. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012: 231.

⁵³ Missinne 2013, 38.

⁵⁴ Idem, 39.

⁵⁵ De Taeye 2015, 18.

⁵⁶ Missinne 2013, 39.

⁵⁷ Praat 2014, 175.

⁵⁸ Idem, 176.

Het oordeel over het werk en de persoon van de schrijver ondergaat grote veranderingen. In de jaren zeventig wordt het werk van Reve niet langer als 'authentiek' gekenmerkt door de critici. In plaats daarvan veroordelen zij Reves systematische gebruik van ironie en is volgens Praat de algemene tendens dat Reve 'te vaak vlucht in zijn bekende procedés en potsierlijke schijnvertoningen.'⁵⁹ Door de wijze waarop Reve zich binnen en buiten zijn werk representeert, creëert hij geen eenduidig beeld van zichzelf aangezien hij niet alleen in zijn werk, maar ook in zijn mediaoptreden speelt met de grens tussen fictie en werkelijkheid. De lezer (of het kijkerspubliek) weet niet langer wat er voor waarheid kan worden aangenomen. Hierdoor worden in de jaren zeventig de persoon Reve en zijn werk volgens Praat steeds minder vaak gekarakteriseerd als authentiek. De schrijver wordt door zijn optreden 'onoprecht' gevonden en krijgt daardoor minder waardering voor zijn werk.

Het is niet zo dat Reve er een geheim van maakt dat hij speelt met de grens tussen fictie en werkelijkheid. Zo geeft hij openlijk toe dat zijn publieke optreden een pose is. Volgens Praat is er op dit punt sprake van een paradox: 'Wanneer iemand volmondig toegeeft onoprecht te zijn, kan dat immers als volmaakt eerlijk worden gezien.'⁶⁰ Praat schrijft dat het doel van deze pose volgens Reve zelf tweeledig is. Enerzijds trekt hij op deze manier de aandacht van het publiek. Tegelijkertijd stelt het hem ook in de gelegenheid en ruimte om bepaalde onderwerpen aan te kaarten die hij anders niet aan zou kaarten.⁶¹

2.4 Methode

In dit onderzoek naar het werk van schrijver A.H.J. Dautzenberg hanteer ik een retorische benadering. Ik analyseer welke retorische strategieën in het werk van A.H.J. Dautzenberg ervoor zorgen dat de lezer de tekst en de boodschap van de schrijver als 'authentiek' en 'oprecht' kan beschouwen. Liesbeth de Taeye schrijft over haar retorische aanpak in het artikel "Terug tot de werkelijkheid?": 'Een retorische benadering van een narratieve tekst maakt het mogelijk te focussen op de technieken die aangewend worden om een bepaald doel te bereiken.'⁶² Zij geeft aan in navolging van James Phelan te werken: 'Daarbij gaat het niet om het aantonen van één-op-één relaties tussen die tekstuele technieken, de personen die ze inzetten en de effecten die ze hebben, maar wel om het onderzoeken van hoe dit alles betekenis krijgt door de context en de manier van presenteren.'⁶³

⁵⁹ Praat 2014, 179.

⁶⁰ Idem, 193.

⁶¹ Idem, 195.

⁶² De Taeye 2015, 4.

⁶³ Idem.

Echtheidssignalen en fictionaliteitssignalen

Als basis van mijn analyse gebruik ik het boek *Oprecht gelogen* van Lut Missinne, wiens aanpak zoals eerder beschreven ook retorisch is. Missinne argumenteert in haar boek dat er twee type signalen zijn die de lectuur van de lezer sturen, namelijk: 'referentiële signalen' en 'fictionaliteitssignalen'. Een referentieel signaal, ook wel een 'echtheidssignaal' is een signaal 'dat de lezer doet geloven dat wat hij leest echt gebeurd is.'⁶⁴ Missinne geeft verschillende voorbeelden van echtheidssignalen:

[...] in de eerste plaats de naamsaanduiding, die zich op een schaal van expliciete naamsidentiteit tot verdoken naamsallusie kan situeren. [...] Ook het gebruik van realia, van herkenbare gebeurtenissen en feiten, de suggestie van een diachrone dimensie (alsof iets gebeurd is alvorens het werd verteld) en gedetailleerde beschrijvingen kunnen een echtheidseffect tot stand brengen.⁶⁵

Naast echtheidssignalen kan een tekst ook fictionaliteitssignalen bevatten. Fictionaliteitssignalen hebben een tegenovergestelde werking, deze maken dat de lezer het verhaal als 'verzonnen' beschouwt. Een passage kan bijvoorbeeld als fictief beschouwd worden wanneer er veel focalisatiewisselingen plaatsvinden, of wanneer de gedachten van andere personages dan de autobiografische verteller worden weergegeven.⁶⁶ Het is ook mogelijk dat er ongeloofwaardige elementen in het verhaal zitten, zoals gebeurtenissen die onmogelijk kunnen hebben plaatsgevonden, of passages waarin de auteur overduidelijk overdrijft. De stijl van de tekst kan ook een fictionaliserende werking hebben. Missinne geeft een aantal voorbeelden van stilistische fictionaliteitssignalen: '[h]et gebruik van beeldspraak, motieven, sterke contrasten en parallellen, structurele herschikkingen en transformaties, etcetera.'⁶⁷

Volgens Missinne hebben metacommentaren, zelfreflexieve en essayistische passages in het ene geval een fictionaliserende werking, maar kunnen zij ook juist een echtheidseffect tot stand brengen. Zij kunnen 'afhankelijk van hun inhoud en toon in beide richtingen werkzaam zijn.'⁶⁸ Metacommentaren zijn commentaren die 'buiten' of 'boven' het vertelde verhaal staan en

⁶⁴ Missinne 2013, 147.

⁶⁵ Idem, 155.

⁶⁶ Missinne 2013, 155.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

een zelfreferentieel karakter hebben.⁶⁹ Missinne maakt een onderscheid tussen ‘metanarratieve’ en ‘metafictionele’ uitspraken.⁷⁰ Ze benadrukt het belang van dit onderscheid. Het inzetten van metacommentaren kan mede bepalen of een tekst als authentiek en oprecht beschouwd wordt. Metanarratief commentaar en metafictioneel commentaar hebben hierin elk hun eigen effect.⁷¹ In een metanarratief commentaar wordt het vertellen zelf becommentarieerd. Missinne geeft als voorbeeld een situatie waarin de verteller vooruitwijst naar het volgende hoofdstuk. (‘Zoals we zullen zien in het volgende hoofdstuk [...]’⁷²) Een metanarratief commentaar hoeft de geloofwaardigheid van de tekst niet aan te tasten, maar kan deze ook juist versterken. Dit laatste gebeurt volgens Missinne bijvoorbeeld wanneer het metacommentaar zo geschreven is dat de lezer het gevoel heeft dat hij of zij persoonlijk wordt aangesproken.

In een metafictioneel commentaar wordt de lezer nadrukkelijk gewezen op ‘de fictionele status van een tekst’⁷³. Volgens Missinne wordt ‘[daardoor] de illusie van een quasi-reële wereld doorbroken en is het commentaar een *anti-fictionalisering*strategie.’⁷⁴ Er zijn verschillende vormen van metafictioneel commentaar. Zo kunnen er directe uitspraken worden gedaan waarin letterlijk wordt gezegd dat iets fictioneel is. De schrijver kan ook op een meer indirecte wijze metacommentaar leveren. Zo kan hij of zij het eigen schrijfproces thematiseren. ‘Door het mechaniek van hun autobiografische schrijven open te leggen en er afstand van te nemen, trachten deze auteurs bij de lezer empathie te wekken met een authentiek aandoende constructie.’⁷⁵

Metacommentaren kunnen in verschillende vormen in een narratief werk aan te wijzen zijn. Missinne stelt dat metacommentaren ‘genrevervaging’ als gevolg kunnen hebben. Door het inzetten van metafictione, kan het zijn dat het voor de lezer niet duidelijk is tot welk genre de tekst behoort. Dit effect kan versterkt worden, wanneer de schrijver het metacommentaar in één van de parateksten heeft geplaatst.⁷⁶

Blik buiten het boek

In het onderzoek van Missinne ligt de focus op de literaire werken van de schrijver, ze behandelt in haar analyse verschillende romans. Haar boek, *Oprecht gelogen*, gebruik ik als basis van mijn

⁶⁹ Neumann, B, Nünning, A. *The living handbook of narratology*. Interdisciplinary Centre of Narratology, University of Hamburg, 3 december 2014. Web. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction>.

⁷⁰ Missinne 2013, 207.

⁷¹ Missinne 2013, 207.

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Missinne 2013, 208.

⁷⁶ Idem, 209.

analyse, maar ik ga een stap verder door haar methode open te breken. In mijn onderzoek analyseer ik niet alleen het literaire werk van Dautzenberg, maar richt ik mij ook zijn zelfrepresentatie in de media en de receptie van zijn werk. Deze blik buiten het boek wil ik verantwoorden aan de hand van Edwin Praats boek *Verrek, het is geen kunstenaar*.

In zijn onderzoek betreft Praat twee werelden op elkaar. Zowel het oeuvre van Gerard Reve, als Reves zelfrepresentatie staan centraal, waarbij Praat focust op ‘de ironie, de verbinding tussen werk en leven en vooral de ostentatieve *self-fashioning*’.⁷⁷ Het lastige aan een onderzoek naar het werk van schrijvers als Gerard Reve of A.H.J. Dautzenberg is, dat deze schrijver niet alleen binnen hun werk met de grens tussen fictie en werkelijkheid speelt, maar ook daarbuiten. Praat acht het voor zijn onderzoek daarom relevant om niet alleen het literaire werk van Reve te onderzoeken, maar ook ‘diens mystificaties, geruchtmakende tv-optredens en confrontaties met collega’s, pers en publiek.’⁷⁸ Praat schrijft:

Het heeft zin om Reves oeuvre onder het vergrootglas te leggen, maar alleen als we de premisse laten varen dat een boek een gesloten universum moet zijn waarin de stem van de auteur niet doorklinkt. Het heeft zin om op zoek te gaan naar de rol van de auteur in zijn werk, maar alleen als we niet verlangen dat die auteur ‘oprecht’ is.⁷⁹

Een structuralistische tekstanalyse, gebaseerd op het New Criticism, zou volgens Praat niet geschikt zijn voor een onderzoek naar het oeuvre van Reve, aangezien de New Critics een literaire tekst als een autonoom object beschouwden.⁸⁰ De New Critics Wimsatt en Beardsley keerden zich met hun betoog “The Intentional Fallacy” (1946) tegen het intentionalisme. Praat schrijft: ‘Het was volgens deze wetenschappers een misvatting om te denken dat de betekenis van een werk afhankelijk is van de bedoeling van de auteur.’⁸¹ Dit was wel het uitgangspunt van het intentionalisme. Binnen deze school werkten de schrijvers aan de hand van criteria als: ‘sincerity, fidelity, spontaneity, authenticity, genuineness [and] originality.’⁸² Het intentionalisme richt zich bij de analyse en interpretatie sterk op de auteur en de auteursintentie. Het New Criticism acht die focus op de auteur irrelevant en richt zich voor de interpretatie enkel op de tekst zelf.

‘Close reading’ is de methode die door de New Critics gehanteerd wordt. Dit is een methode van literaire analyse waarbij de tekst zeer nauwkeurig wordt gelezen. Bij het

⁷⁷ Praat 2014, 59.

⁷⁸ Idem, achterflap.

⁷⁹ Praat 2014, 67.

⁸⁰ Praat 2014, 60.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem, 174.

analyseren wordt de persoon van de auteur buiten beschouwing gelaten, evenals historische achtergronden, om zo tot een zo objectief mogelijke interpretatie van de tekst te komen.⁸³ 'De New Critics wilden van tekstinterpretatie een wetenschap maken [...]'.⁸⁴ De methode wordt gekenmerkt door het nauwkeurig lezen van de tekst en 'ze beperkt zich tot 'the words on the page'.⁸⁵ New Criticism en close reading waren, en zijn nog steeds, van grote invloed op hoe literatuur in de academische wereld wordt gelezen, stelt Praat. '[Het is] nog steeds de ongeschreven regel dat de verteller in een roman (of het lyrisch subject in een gedicht) niet gelijk gesteld mag worden aan de auteur.'⁸⁶ Dat wil niet zeggen dat literatuur altijd op deze wijze gelezen wordt. Praat geeft aan dat sinds het begin van deze eeuw 'de identiteit, het imago en het publieke optreden van de auteur opnieuw in de belangstelling van de neerlandistiek staan'⁸⁷.

Wie het werk van Reve wil analyseren door middel van close reading, loopt tegen het probleem aan dat niet duidelijk te zeggen is waar fictie overgaat in realiteit. Het werk en het leven van de schrijver lopen door elkaar. Maar, zo stelt Praat, ook de intentionele lezer, komt bij het analyseren van Reves werk in de moeilijkheden.⁸⁸ De ironische laag in zowel het werk als de zelfpresentatie van Reve, geeft het interpreteren een extra moeilijkheidsfactor. Het is lastig om te bepalen of bepaalde uitspraken van de verteller of een personages letterlijk genomen moeten worden.⁸⁹ De vraag wanneer de schrijver serieus is, en wanneer niet, is een vraag die steeds weer gesteld kan worden.

Bovendien is het lastig om te bepalen wanneer er sprake is van 'de échte auteur' of een 'ingenieus gestructureerd imago'⁹⁰ aangezien fictionaliteits- en echtheidssignalen niet alleen in het werk van de schrijver zijn aan te wijzen, maar ook in zijn zelfrepresentatie. De criticus kan niet zomaar aannemen dat de Gerard Reve die wordt opgevoerd in een verhaal daadwerkelijk 'de échte' Gerard Reve is, maar tegelijkertijd kan dat ook niet automatisch gezegd worden van de Reve buiten zijn werk.⁹¹ Praat stelt dat het '[zin heeft] om te kijken naar Reves positionering in het literaire veld, maar alleen als we oog hebben voor de manieren waarop die auteur publiekelijk op die positionering reflecteerde.'⁹²

⁸³ Bork, G.J. van, et al. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2^e versie. DBNL, 2014. Web. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00572.php

⁸⁴ Praat 2014, 58.

⁸⁵ Bork, G.J. van, et al. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2^e versie. DBNL, 2014. Web. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00572.php

⁸⁶ Praat 2014, 60.

⁸⁷ Idem, 61.

⁸⁸ Idem, 63.

⁸⁹ Praat 2014, 63.

⁹⁰ Idem, 64.

⁹¹ Idem, 63.

⁹² Idem, 67.

Authenticiteit en ironie

In *Verrek, het is geen kunstenaar* maakt Praat een onderscheid tussen 'klassieke ironie' en 'romantische ironie', twee typen die eerder door Wayne Booth ook wel 'stabiele ironie' en 'instabiele' of 'moderne ironie' zijn genoemd. Bij klassieke (stabiele) ironie is er geen sprake van dubbelzinnigheid. De lezer weet dat de schrijver een bepaalde passage ironisch bedoelt. Voor de romantische (moderne) ironie is dubbelzinnigheid juist kenmerkend. 'Een van de effecten van romantische ironie is dat het voor de lezer niet vast te stellen is of de schrijver zijn woorden een ironische lading heeft willen geven of niet,'⁹³ schrijft Praat. Doordat de lezer dit niet kan vaststellen, is het voor de lezer ook niet mogelijk om de 'oprechtheid' van de schrijver te bepalen.

Praat verwijst naar Friedrich Schlegel die ironie typeerde als: 'eine permanente Parekbase'⁹⁴, een permanente *parabasis*. Een parabasis is een term afkomstig uit het oud-Griekse blijspel en verwijst naar 'het moment waarop de handeling werd stilgelegd en het koor, dat niet aan de handeling deelnam, zich direct tot het publiek wendde.'⁹⁵ De parabasis is een onderdeel van het toneelstuk, maar niet van de handeling en doorbreekt daardoor de artistieke illusie. Door deze doorbreking wordt er bevestigd dat er een onderscheid bestaat tussen 'fictie' en 'realiteit' maar wordt dit onderscheid ook geproblematiseerd 'door de werelden van fictie en realiteit met elkaar te laten interfereren.'⁹⁶ Met het toepassen van moderne, instabiele ironie, creëert de schrijver een parabasis. Het is voor de lezer niet altijd duidelijk wanneer een bepaalde uitspraak of passage ironisch of oprecht is, doordat de werelden van de fictie en de realiteit door elkaar lopen.

Als de artistieke illusie tijdens een parabasis wordt doorbroken, laat de schrijver of toneelspeler zien dat de lezer of het publiek daarvoor te maken had met een constructie. Dit heeft volgens Schlegel niet alleen invloed binnen het werk zelf, maar ook daarbuiten.⁹⁷ Dit effect van de parabasis ziet Praat ook bij Gerard Reve terug. 'Omdat Reve zichzelf veelvuldig als vertelinstantie en personage in zijn oeuvre opvoert, wordt zijn identiteit ook in de publieke ruimte gefictionaliseerd.' Reve kreeg veel kritiek op deze fictionalisering van de werkelijkheid, onder andere van schrijver Harry Mulisch. Hij veroordeelde het feit dat Reve de werelden binnen en buiten het boek in elkaar liet overlopen, omdat hij van mening was dat het 'de schrijver Reve' in de gelegenheid stelde om zich te verschuilen achter het personage Reve.

⁹³ Praat 2014, 203.

⁹⁴ Schlegel in Praat 2014, 205.

⁹⁵ Praat 2014, 205.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Praat 2014, 206.

Volgens Mulisch deed Reve dit om niet de verantwoordelijkheid voor zijn uitlatingen te hoeven dragen.⁹⁸

De parabasis doorbreekt dus de artistieke illusie, waardoor de lezer wordt gewezen op het feit dat het verhaal fictief is. Praat laat zien dat er nog een ander scenario mogelijk is. Het kan namelijk ook zo zijn dat de lezer de tekst in eerste instantie niet als fictieel, maar juist als waargebeurd beschouwt. Deze aanname van de lezer dat er geen sprake van artistieke illusie is, noemt Praat een ‘realistische hypothese’⁹⁹.

De lezer die het voorafgaande als een min of meer feitelijk relaas tot zich heeft genomen, wordt niet *herinnerd* aan het feit dat er een artistieke illusie is, maar hem wordt *onthuld* dat er een artistieke illusie is.¹⁰⁰

Indien er sprake is van een realistische hypothese, zal de parabasis tot gevolg hebben dat de lezer zijn of haar lectuur bijstelt. Dit is een andere vorm van parabasis die door Praat ‘hyperparabasis’ wordt genoemd. Door in een verhaal gebruik te maken van de parabasis, de hyperparabasis, of beiden, maakt de schrijver het de lezer moeilijk. De lezer kan het werk niet meer goed plaatsen: ‘Positioneert de lezer het werk [...] in de werkelijke ruimte, dan treden er talloze verstoringen van die assumptie op, positioneert de lezer het werk [...] in de fictionele ruimte, dan wordt *díé* aanname bij voortduring ontkracht,’ schrijft Praat.¹⁰¹ Dit is ook wat Missinne zegt in *Oprecht gelogen*: ‘Een autobiografisch auteur kan met zijn metafictioneel ook de vooroordelen die hij bij de lezer (of bij de criticus) ten overstaan van het genre veronderstelt, proberen te counteren en als het ware aansturen op een nieuwe leeshouding.’¹⁰² De schrijver kan een tekst schrijven waarin hij de leeservaring van de lezer bewust verstoort.

⁹⁸ Praat 2014, 208.

⁹⁹ Praat 2014, 214.

¹⁰⁰ Idem, 210.

¹⁰¹ Idem, 211.

¹⁰² Missinne 2013, 209

3. Analyse

In deze analyse behandel ik verschillende primaire werken van Dautzenberg, waaronder de romans *Samaritaan* (2011)¹⁰³ en *Extra tijd* (2012)¹⁰⁴ en de briefroman *De Fictiefabriek* (2014)¹⁰⁵, het boek dat Dautzenberg samen met ex-wetenschapper Diederik Stapel schreef. Ook de door Dautzenberg verzonden interviews die in *VPRO Gids* zijn gepubliceerd worden belicht. Daarnaast zal ik een enkele keer verwijzen naar het meer pamfletachtige werk *Rafelranden van de moraal* (2014)¹⁰⁶. Zoals eerder aangegeven, belicht ik niet alleen het primaire werk van Dautzenberg, maar focus ik mij in mijn analyse eveneens op de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk. Omdat Dautzenberg zijn spel met fictie en werkelijkheid buiten zijn boeken voort zet, acht ik het in navolging van Praat relevant om ook in mijn analyse de wereld binnen en de wereld buiten het boek op elkaar te betrekken.

In deze analyse zal een aantal thema's regelmatig terugkeren. Allereerst speelt de auteurskwestie in het werk van Dautzenberg een belangrijke rol. Hoe en tot op welke hoogte zal de lezer geneigd zijn de auteur gelijk te stellen aan de ik-figuur of de verteller? De auteurskwestie speelt zoals Missinne aangeeft een belangrijke rol in de sturing van de lectuur van de lezer. De lezer bepaalt mede aan de hand hiervan of hij of zij het verhaal als fictioneel of als autobiografisch leest. Het tweede punt waarop ik mij in mijn analyse richt sluit hierop aan. In het werk van Dautzenberg wordt de lectuur van de lezer geproblematiseerd doordat de schrijver zowel echtheidssignalen als fictionaliteitssignalen inzet. Deze tekstuele signalen zal ik in kaart brengen en vervolgens ook interpreteren. Ten derde heeft de schrijver buiten het boek invloed op de lectuur van de lezer. Wanneer Dautzenberg een roman schrijft, is dat geen afgesloten universum dat alleen bestaat tussen de eerste letter en de laatste punt. Het zal duidelijk worden dat de lezer niet enkel wordt gestuurd door tekstuele kenmerken, maar ook door de wijze waarop Dautzenberg in de publieke ruimte over zichzelf en zijn werk spreekt en schrijft. Naast de zelfrepresentatie van de schrijver is ook belangrijk om te analyseren hoe anderen, bijvoorbeeld literatuurcritici, over Dautzenberg en zijn werk spreken. Tot slot laat ik in mijn analyse zien dat Dautzenberg niet alleen *speelt* met fictionaliteit en werkelijkheid, maar deze grens tussen fictionaliteit en werkelijkheid ook *thematiseert* in zijn romans.

¹⁰³ Dautzenberg, A.H.J. *Samaritaan*. Amsterdam: Atlas Contact, 2011.

¹⁰⁴ Dautzenberg, A.H.J. *Extra tijd*. Amsterdam: Atlas Contact, 2012.

¹⁰⁵ Dautzenberg, A.H.J. en Diederik Stapel. *De Fictiefabriek*. Amsterdam: Atlas Contact, 2014.

¹⁰⁶ Dautzenberg, A.H.J. *Rafelranden van de moraal*. Amsterdam: Atlas Contact, 2013.

3.1 *Samaritaan*

Samaritaan vertelt het verhaal van een man die zijn nier doneert aan een onbekende nierpatiënt. In het boek volgt de lezer deze man vanaf zijn eerste intakegesprek in het ziekenhuis, tot nadat de donatie is volbracht. Het boek kent een ongewone vertelstructuur, aangezien het uit 33 dialogen bestaat. In elk hoofdstuk voert de ik-figuur een gesprek met iemand. Dit zijn bijvoorbeeld gesprekken met het medisch personeel, maar ook met zijn familieleden, geliefde en vrienden. Het boek beschrijft het verloop van het donatieproces en de zoektocht van de ik-figuur naar zijn motieven voor deze anonieme nierdonatie.

Wie het boek oppakt, weet niet meteen of *Samaritaan* een fictionele roman is, of een autobiografische roman waarin Dautzenberg zijn eigen waargebeurde verhaal heeft opgetekend. Op de kaft van het boek staat dat *Samaritaan* een roman is, op de achterflap wordt het boek aangeduid als een 'autobiografische roman':

In deze autobiografische roman neemt A.H.J. Dautzenberg met zijn nietsontziende en dwingende stijl de lezer mee in de genadeloze zelfanalyse van een man met een missie.¹⁰⁷

Korthals Altes geeft aan dat genreclassificatie een manier van framing is.¹⁰⁸ Als een boek als een autobiografisch werk gerepresenteerd wordt, leest de lezer het anders dan wanneer het wordt gepresenteerd als roman. In bovenstaand citaat wordt het boek een 'autobiografische roman' genoemd, maar tegelijkertijd wordt er een afstand gecreëerd tussen enerzijds 'de man' en anderzijds A.H.J. Dautzenberg, de auteur. Er wordt gesuggereerd dat Dautzenberg de lezer niet meeneemt in zijn eigen 'genadeloze zelfanalyse', maar in de zelfanalyse van 'een man'. Toch zijn er verschillende tekstuele aspecten die de lezer in de richting van een autobiografische leeswijze kunnen sturen.

Volgens Missinne is de lezer het meest geneigd tot een autobiografische lectuur als de naam van de auteur en de naam van het personage overeenkomen, of een gelijkenis vertonen.¹⁰⁹ In de roman *Samaritaan* is dit niet het geval, aangezien de naam van de ik-figuur niet genoemd wordt. De lezer zou meer geneigd zijn het boek autobiografisch te lezen als die naamsovereenkomst er wel zou zijn. Aan de andere kant hoeft het in dit geval niet te betekenen dat de lezer *Samaritaan* als een fictief verhaal beschouwt. Er wordt geen naam genoemd, maar daarmee is niet uitgesloten dat het personage zijn naam deelt met de auteur.

¹⁰⁷ Dautzenberg 2011, flaptekst.

¹⁰⁸ Korthals Altes 2014, 24.

¹⁰⁹ Missinne 2013, 157-158.

'Het hoeft niet per se de naam van het personage te zijn die de lezer op het autobiografische spoor zet,'¹¹⁰ stelt Missinne. Ook andere gelijkenissen tussen de auteur en het personage kunnen de lezer aanzetten tot een autobiografische lectuur. Zulke gelijkenissen tussen auteur en personage zijn in *Samaritaan* aan te wijzen. Het gaat Missinne om bepaalde informatie over de auteur die mogelijk al bij de lezer bekend is omdat hij of zij die bijvoorbeeld eerder heeft gehoord in interviews met de schrijver. Zo is 'de man' net als A.H.J. Dautzenberg schrijver, freelance-journalist en econoom, zoals op te maken is uit het gesprek dat de ik-figuur voert met de coördinator van het donatieprogramma: 'Ik ben econoom en ik prostituteer mezelf. [...] Ik werk als freelance-journalist *slash* tekstschrijver.'¹¹¹ Uit verschillende passages blijkt dat de ik-figuur speelt met het idee om een boek te schrijven over de nierdonatie. Als een vriend vraagt of hij écht overweegt om zijn nier te doneren, antwoordt de ik-figuur: 'Natuurlijk niet, dat had je toch wel door? Je kent me toch. Ik probeer wat hersenspinsels op je uit, om ze scherper te krijgen.'¹¹² De vriend antwoordt: 'Godverdomme... Ik dacht even... Schrijf er een verhaal over, het idee is ijzersterk.'¹¹³ Als in een andere dialoog een collega suggereert dat hij zijn ervaringen omtrent het donatieproces op internet zou moeten delen, zegt de ik-figuur: 'Misschien doe ik dat wel. Of ik schrijf het op in een boek.'¹¹⁴ Dit soort uitspraken functioneren als een echtheidssignaal doordat het lijkt alsof er in deze passages gesproken wordt over het schrijven van *Samaritaan*.

Een ander referentieel signaal is het overlijden van de vader van de ik-figuur, aangezien ook de vader van schrijver A.H.J. Dautzenberg overleed. Over dit overlijden schreef A.H.J. Dautzenberg de roman *Extra tijd*¹¹⁵. Dit is één van de vele voorbeelden van gelijkenissen die in de werken onderling zijn aan te wijzen. Al deze overeenkomsten, al is het maar een klein detail dat in meerdere werken terugkomt, oefenen een effect uit. Een referentieel signaal wordt sterker en geloofwaardiger wanneer bepaalde informatie in meerdere werken terugkomt. Soms wordt er in een boek expliciet verwezen naar een ander boek van de auteur. Volgens Missinne hebben zulke 'intratekstuele verwijzingen'¹¹⁶ effect op de lectuur: '[...] in samenhang met andere elementen versterken ze de autobiografische teneur.'¹¹⁷ Wel voegt ze daaraan toe dat dit minder effect uitoefent dan de eerder genoemde naamsgelijkheid tussen een personage en de schrijver.

¹¹⁰ Missinne 2013, 159.

¹¹¹ Dautzenberg 2011, 17.

¹¹² Idem, 55.

¹¹³ Idem, 55.

¹¹⁴ Idem, 112.

¹¹⁵ Dit boek analyseer ik in paragraaf 3.4.

¹¹⁶ Missinne 2013, 160.

¹¹⁷ Idem.

In *Samaritaan* wordt vaak gebruik gemaakt van wat Missinne 'realia'¹¹⁸ noemt. Dautzenberg verwijst naar gebeurtenissen en feiten die de lezer kan herkennen. In het boek wordt bijvoorbeeld meermaals verwezen naar *De Grote Donorshow*, het BNN-programma dat in 2007 eenmalig op televisie kwam. Het programma bleek een stunt, waarmee de omroep aandacht wilde genereren voor het tekort aan donornieren.¹¹⁹ De ik-figuur geeft in het begin van het boek aan dat het zien van deze show hem op het idee van de donatie bracht. Later komt dit televisieprogramma weer ter sprake:

Vergeet het maar. Het aantal donoren is door *De Grote Donorshow* niet toegenomen. Sterker nog, in de medische wereld moeten we ons keer op keer verantwoorden voor het opportunisme van BNN. Een ziekte gebruiken voor amusement, dat doe je toch niet!¹²⁰

Een ander voorbeeld uit *Samaritaan*, waar verwezen wordt naar iets 'herkenbaars', is de verwijzing naar de bekende Nederlandse film *Simon*.¹²¹ In één van de dialogen spreken de ik-figuur en zijn broer over het naderende sterven van hun vader en verwijst de ik-figuur naar een scène uit *Simon*. De ik-figuur zegt: 'Ik ben wel bang dat het euthanasiemoment straks tegen gaat vallen. Bij *Simon* werd het volgens mij rooskleuriger voorgespiegeld dan het in werkelijkheid is.'¹²²

Ook de manier waarop de lezer, via de gesprekken die de ik-figuur voert, wordt geïnformeerd over de transplantatieprocedure geeft een zeker werkelijkheidseffect. De gehele procedure wordt in meerdere gesprekken grondig doorlopen. Alle praktische en technische worden in detail besproken: 'Bij het MRI-onderzoek maken we gebruik van een sterk magnetisch veld en van radiogolven. Het is een relatief nieuwe techniek waarmee we het menselijk lichaam tot in detail kunnen onderzoeken, met name ook de stofwisselingsprocessen.'¹²³ De gedetailleerde beschrijving van het intakeproces en de ziekenhuisperiode, functioneert als echtheidssignaal omdat het aantoont dat Dautzenberg goed op de hoogte is van de donatieprocedure. Hierdoor zal de lezer eerder geneigd zijn te geloven dat Dautzenberg daadwerkelijk zijn nier heeft afgestaan.

De zojuist beschreven echtheidssignalen zorgen ervoor dat Dautzenberg in *Samaritaan* een authenticiteitseffect teweegbrengt. In het boek zijn echter ook verschillende

¹¹⁸ Missinne 2013, 155.

¹¹⁹ "Donorshow BNN is een stunt." *De Volkskrant* 2 juni 2007: n.p. Web.

<<http://www.volkskrant.nl/binnenland/donorshow-bnn-is-een-stunt~a848356/>>.

¹²⁰ Dautzenberg 2011, 127.

¹²¹ *Simon*, dir. Eddy Terstall. Spaghetti Film BV, 2004.

¹²² Dautzenberg 2011, 83.

¹²³ Idem, 126.

fictionaliteitssignalen aan te wijzen die het bij de lezer opgewekte idee van authenticiteit problematiseren. In hoofdstuk 11 *Samaritaan* staat een belangrijk en opvallend fictionaliteitssignaal. De ik-figuur blijkt in het boek niet alleen het gesprek aan te gaan met de mensen in zijn omgeving, maar ook met zijn eigen nier. Dit resulteert in een absurde dialoog:

Je gaat binnenkort verhuizen, vriend. Dat lijkt me een goede zaak. [...]

'You talkin' to me?'

Tegen wie anders?

'You talkin' to me?'

Ja!

'YOU TALKIN' TO ME?'

Flauw hoor.

'Vind je het gek. Het is de eerste keer dat je iets tegen me zegt! En dan dat geklop om je woorden kracht bij te zetten, is dat nu echt nodig?'

Ik probeerde je gerust te stellen.¹²⁴

De man brengt in dit hoofdstuk zijn nier op de hoogte van de donatieplannen. Aanvankelijk is de nier hier niet zo blij mee, maar als hij wordt herinnerd aan het feit dat de schrijver licht suïcidaal is, ziet de nier in dat voor het voor hem misschien zo slecht nog niet is, getransplanteerd worden. Door de onmogelijkheid van een dialoog als deze, wordt de lezer erop gewezen worden dat wat hij of zij leest niet waar is.

Ook bepaalde stijlkenmerken kunnen dienen als fictionaliteitskenmerk. In het laatste hoofdstuk is de ik-figuur voor controle in het ziekenhuis. In de wachtkamer komt hij naast een man te zitten die hij tijdens zijn opname had leren kennen als 'de zingende neger'¹²⁵. Wanneer de ik-figuur een gesprekje probeert aan te knopen, antwoordt de man: *'You talkin' to me?'*¹²⁶ Dit is een letterlijke herhaling van de reactie van de nier, toen de ik-figuur hem aansprak. Op deze wijze wordt gesuggereerd dat deze man de desbetreffende donornier heeft ontvangen. Het einde van *Samaritaan* lijkt door deze terugverwijzing, een literaire truc, meer op het slot van een fictieel werk, dan van een autobiografische roman.

In hoofdstuk 23 'ronnieponnie, aan de kant! (de invasie)' heeft de schrijfstijl van Dautzenberg een fictionaliserende werking. De ik-figuur heeft op dit moment in het verhaal de operatie net achter de rug. Hoofdstuk 23 valt op omdat het geen weergave is van een gesprek tussen twee personen, wat in alle andere hoofdstukken wel steeds het geval is. In plaats daarvan

¹²⁴ Dautzenberg 2011, 84.

¹²⁵ Idem, 248.

¹²⁶ Idem, 249.

staat de ervaring van de ik-figuur centraal en komen er veel verschillende mensen aan het woord. De ik-figuur zit nog in een roes van de operatie, en krijgt flarden mee van de gesprekken die het medisch personeel en zijn kamergenoten met hem voeren. De vorm van dit hoofdstuk draagt bij aan het verbeelden van de roes van de ik-figuur. De ik-figuur wordt continu gewaarschuwd dat hij moet opletten dat hij zichzelf niet teveel morfine toedient middels de knijpballoon naast zijn bed. Deze waarschuwing wordt in de tekst meermaals letterlijk herhaald:

‘Als je het te veel gebruikt, kun je misselijk worden...’

‘Als je het te veel gebruikt, kun je misselijk worden...’

‘Als je het te veel gebruikt, kun je misselijk worden...’ [...] ¹²⁷

Door gebruik te maken van herhaling en alle gesprekken als flarden te weergeven, is dit hoofdstuk minder samenhangend en recht toe recht aan dan de andere hoofdstukken in het boek. Het hoofdstuk is in vergelijking met de andere hoofdstukken erg gestileerd, waardoor de lezer herinnerd wordt aan het feit dat hij een autobiografische *roman* leest, waarin de werkelijkheid is bewerkt, of waarin verzonden elementen kunnen voorkomen.

Hoofdstuk 26 is een dialoog tussen de ik-figuur en ‘de schrijver’. Er is hier sprake van een parabasis, aangezien dit hoofdstuk onderdeel is van het verhaal, maar tegelijkertijd ook de artistieke illusie verstoort. Het hoofdstuk opent als volgt:

Wie ben jij nu weer? Ik wil rust, RUST!

‘Zeg niet dat je geen vermoeden hebt.’ ¹²⁸

In de tekst wordt gesuggereerd dat de ik-figuur en de auteur niet één en dezelfde persoon zijn. Doordat ‘de schrijver’ de indruk wekt dat de man zou moeten weten wie hij is, wordt ook de lezer bij de les gehouden. Door de uitspraak ‘Zeg niet dat je geen vermoeden hebt’, wordt de lezer erop gewezen, voor zover hij of zij dat nog niet door had, dat er in het gehele boek fictionele passages zitten. Het hoofdstuk waarin de ik-figuur in gesprek gaat met ‘de schrijver’ heet ‘een slaaf van de realiteit’. Het personage van de schrijver legt uit aan de ik-figuur: ‘Ik ben de schrijver van een autobiografisch relaas. En omdat ik dat genre hoog acht, wil ik me wel aan de feiten houden. Ik ben een slaaf van de realiteit, ik volg de werkelijkheid op de voet.’ ¹²⁹ Op ironische wijze wordt in deze passage de fictionaliteit van het verhaal benadrukt, in een passage

¹²⁷ Dautzenberg 2011, 173-177.

¹²⁸ Idem, 193.

¹²⁹ Idem, 197-198.

die juist de werkelijkheid (de schrijver van het verhaal) laat zien. A.H.J. Dautzenberg laat in dit hoofdstuk openlijk zien welk spel hij speelt.

Missinne schrijft over de authenticiteit van een tekst: 'Of het dan ook zo is of niet, doet nauwelijks ter zake. [...] het gaat hier niet om referentiële 'echtheid' of 'waarheid' maar om authenticiteit als retorisch effect, het gaat om de overtuigingskracht van de tekst.'¹³⁰ Deze uitspraak lijkt het personage van de schrijver te onderschrijven in de zojuist beschreven dialoog tussen hem en het hoofdpersonage van *Samaritaan*. Hij zegt tegen de ik-figuur: 'zien en ervaren hoeven niet per se samen te vallen.'¹³¹ Hier kan 'zien' geïnterpreteerd worden als dat wat Missinne beschrijft als 'echtheid' of 'waarheid', het is de controleerbare werkelijkheid. Het 'ervaren' verwijst naar de overtuigingskracht van een verhaal. Het personage van de schrijver stelt hier dat een verhaal waarin niet alles 'echt' of 'waar' is, wel een idee van authenticiteit te weeg kan brengen. Liesbeth De Taeye schrijft in haar artikel dat Dautzenberg in de dialoog tussen schrijver en ik-figuur 'expliciet [verwijst] naar het creatieve schrijfproces en de manipulerende macht van een auteur.'¹³² Missinne beschouwt de dialoog met 'de schrijver' als een 'autobiografisch signaal'. De lezer zou volgens Missinne de schrijver in deze dialoog gelijk kunnen stellen aan de auteur van het boek. Dit signaal zou volgens haar echter niet sterk genoeg zijn om de lezer ervan te kunnen overtuigen dat Dautzenberg daadwerkelijk zijn nier gedoneerd heeft.

Uit zowel mijn eigen analyse, als die van Missinne en De Taeye blijkt dat de lezer veel tegenstrijdige signalen krijgt tijdens het lezen van *Samaritaan*. Missinne stelt dat dit kenmerkend is voor autofictionele teksten. Deze hebben volgens haar als effect 'de lezer bewust maken hoe problematisch het is onze persoonlijke ervaringen in taal uit te drukken, of laconieker geformuleerd: hem doen inzien dat hij niet alles moet geloven wat er geschreven staat en dat hij niet altijd kan achterhalen of iets waar is.'¹³³ Dit spel lijkt bij Dautzenberg al op de titelpagina te beginnen. De oplettende lezer ziet hier staan dat de eerste druk van *Samaritaan* verscheen in maart 2011 en de derde druk in april 2010. Een drukfout, of onderdeel van het spel dat Dautzenberg speelt? Mogelijk wordt de lezer op deze manier gewezen op het feit dat hij of zij niet alle gepresenteerde feiten in dit boek voor waarheid moet aannemen.

De Taeye laat zien dat in *Samaritaan* wordt gethematiseerd 'hoe realiteit en fictie in onze gedachten naast elkaar bestaan en elkaar beïnvloeden.'¹³⁴ Als voorbeeld noemt zij de passage waarin de ik-figuur met zijn geliefde praat. Zij vindt de nierdonatie te risicovol, hij vindt dat zij

¹³⁰ Missinne 2013, 131.

¹³¹ Dautzenberg 2011, 195.

¹³² De Taeye 2015, 16.

¹³³ Missinne 2013, 72.

¹³⁴ De Taeye 2015, 17.

zich aanstelt. Ze krijgen een discussie over de betrouwbaarheid van de dvd die de ik-figuur meekreeg van het ziekenhuis:

Ik vind jouw reactie belachelijk... we hebben net samen opnieuw naar de DVD gekeken. Voor de zevende keer, geloof ik. Ik zag geen problemen. Jij wel?

'Ze weten maar al te goed welke beelden ze gebruiken. Dat weet jij toch ook, jij zit in de communicatie. Dat jij daar intrapt.'¹³⁵

Volgens De Taeye wordt op deze manier 'de soms misleidende retorische kracht van documenten, bewijsstukken en allerhande studies' zichtbaar gemaakt. Door het schrijven van passages zoals het citaat hierboven, relativeert de schrijver zelf de betrouwbaarheid van informatie die in zijn boek als feitelijk gepresenteerd wordt. Hij wijst de lezer op de manipulerende kracht van de auteur. Eerder merkte ik als echtheidssignaal op dat A.H.J. Dautzenberg met grote precisie over de ziekenhuisprocedure schrijft. De lezer zou kunnen twijfelen of de beschrijving van de gang van zaken in het ziekenhuis niet verzonnen is.

De lezer leert het hoofdpersonage kennen aan de hand van de 33 dialogen, dus door zijn interactie met anderen. De ik-figuur gaat op zoek zijn de motieven voor de nierdonatie. Wat opvalt is de ironische toon die de ik-figuur vaak gebruikt. Hij brengt zijn gesprekspartners graag op het verkeerde been, zo lijkt hij in het ziekenhuis de intake niet zo serieus te nemen. Als de coördinator tegen hem zegt: 'Ik neem ook aan dat je weet dat er geen beloning tegenover staat. In Nederland mogen we niet betalen voor organen.' Reageert de ik-figuur: 'Wat? Had ik dat eerder geweten!'¹³⁶ Naarmate het gesprek vordert, blijkt dit antwoord van de ik-figuur ironisch, hij was wel degelijk op de hoogte. Even later, wanneer hij tijdens ditzelfde intakegesprek zijn werk als freelance-journalist met werken in de prostitutie vergelijkt, antwoordt de coördinator: 'Ook dat neem je blijkbaar niet erg serieus... Wij nemen de wetenschap overigens wél serieus.'

Ook in de gesprekken met zijn vriendin stelt de ik-figuur zich geregeld ironisch op. Wanneer zij hem niet kan volgen, zegt hij: 'Een stijlfiguur Sanne. Dat was ironie. Je weet dat mijn zelfbeeld niet geweldig is ontwikkeld. Ik ben geen begaafd ontvanger van complimenten. Dus probeer ik tegelijkertijd dat zelfbeeld te voeden en te ondergraven. Met ironie. Met het doneren van een nier.'¹³⁷ Dit is een interessante uitspraak. De ik-figuur geeft aan dat hij ironie gebruikt om zijn zelfbeeld te versterken ('voeden') en anderzijds te verzwakken ('ondergraven').

De manier waarop de ik-figuur ironie zegt te gebruiken, laat overeenkomsten zien met de zelfrepresentatie en het auteursbeeld van Dautzenberg. Door te spelen met fictie en

¹³⁵ Dautzenberg 2011, 57.

¹³⁶ Idem, 17.

¹³⁷ Idem, 165.

werkelijkheid representeert Dautzenberg zichzelf enerzijds als een oprecht schrijver. Met het schrijven van *Samaritaan* representeert Dautzenberg zich als de schrijver die zijn nier doneerde aan een onbekende, een altruïstische daad. Dautzenberg treedt naar aanleiding van het uitkomen van *Samaritaan* op als ervaringsdeskundige in *Pauw & Witteman*, en op een donorendag, gehouden in oktober 2011, met als thema ‘Wat is mijn nier waard?’¹³⁸. Op deze manier representeert de schrijver zich als oprecht, wat zijn reputatie ten goede komt. Anderzijds creëert Dautzenberg door te spelen met fictionaliteit en werkelijkheid ook een heel ander beeld van zichzelf. Het leidt ertoe dat Dautzenberg de reputatie heeft een fantast te zijn, een schrijver die aandacht wil trekken.

3.2 De (deels) verzonnen interviews

Dautzenberg zet zijn spel met fictie en werkelijkheid buiten zijn literaire werk voort. De schrijver staat bekend om zijn opvallende acties. Zo schreef hij verschillende interviews voor de *VPRO Gids* die na publicatie gedeeltelijk of geheel verzonnen bleken te zijn. In deze fictieve interviews zijn net als in de boeken van Dautzenberg echtheidssignalen en fictionaliteitssignalen aan te wijzen die de lectuur van de lezer kunnen sturen.

In 2010 interviewde Dautzenberg schrijver Arnon Grunberg naar aanleiding van het uitkomen van zijn boek *Huid en haar*¹³⁹. Het interview begint al opmerkelijk. Dautzenberg concludeert dat Grunberg dikker is dan hij aanvankelijk dacht en vergelijkt vervolgens de ‘borsten’ van de schrijver met de ‘ontwakende heuveltjes bij een twaalfjarige’.¹⁴⁰ Vanaf het eerste antwoord dat Grunberg geeft, wordt het interview steeds krankzinniger. Dautzenberg schrijft: ‘Grunberg praat geestdriftig door over zijn college-ervaringen, maar ik word afgeleid door een flinke mee-eter op zijn linker jukbeen. Een echte *blackhead*. Overrijp.’¹⁴¹ Naarmate het interview verstrijkt, raakt Dautzenberg meer en meer geobsedeerd door deze mee-eter. Hij moet en zal de *blackhead* uitknijpen, wat hem aan het eind van het interview ook lukt.

Gelukt! Het talglarfje is blijven hangen. Met mijn vinger dip ik het op en smeer het uit op de Franse pagina van *Huid en haar*. Grunberg heeft het niet in de gaten, hij woelt ongemakkelijk met zijn hand door zijn haar. Voor hij wegloopt, zet hij op mijn verzoek

¹³⁸ Setten, J. van. *Donorendag: Wat is mijn nier waard?* NierNieuws, 15 oktober 2011. Web. <<http://www.niernieuws.nl/?id=4658&redacteur=2&all=yes&maand=2012-01>>.

¹³⁹ Grunberg, A. *Huid en haar*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2010.

¹⁴⁰ Dautzenberg, A.H.J. “Model van de werkelijkheid.” *VPRO Gids* 29 november 2010. Web, VPRO Boeken.

¹⁴¹ Idem.

mokkend een handtekening in mijn recensie-exemplaar. Naast het vlekje. Ik krijg geen hand.¹⁴²

Hoewel Grunberg na afloop ontkent dat het interview zo is verlopen¹⁴³, blijft Dautzenberg verdedigen dat hij welzeker de mee-eter van Grunberg uitkneep. 'Als ik zo'n mee-eter zie, moet ik ingrijpen. Dat is een neurose van mij, maar ik kan me dan echt niet meer concentreren,' zegt Dautzenberg in een interview met *HP De Tijd*.¹⁴⁴ In september 2012 geeft hij in een interview met *VPRO Boeken* aan dat dit interview 'gedeeltelijke verzonnen' was, maar laat in het midden wat wel of niet echt gebeurd is.¹⁴⁵

Een jaar later, in 2011, speelt Dautzenberg opnieuw een spel met de werkelijkheid in een interviewserie gepubliceerd in de *VPRO Gids*. Ditmaal gaat het om een serie van drie interviews die de schrijver houdt met Lemmy Kilmister, de frontman van de metalband Motörhead. Aanleiding voor de interviews was de driedelige serie van het programma *Tegenlicht* over de financiële crisis. Als begeleiding van dit drieluik interviewde Dautzenberg de muzikant, die volgens de schrijver een 'monetair deskundige' is:

Als gevolg van wanbeleid van zijn management wist hij zijn immense populariteit begin jaren tachtig niet in klinkende munt om te zetten. Reden om de touwtjes in eigen handen te nemen. [...] Inmiddels is hij in de rockwereld een gerespecteerd monetair deskundige. En, zij het nog mondjesmaat, daarbuiten.¹⁴⁶

De drie interviews bleken na publicatie echter geheel fictief te zijn. Hoofdredacteur Hugo Blom verspreidde een persbericht waarin hij schrijft voor publicatie niet op de hoogte te zijn geweest van de fictieve aard van de interviews.¹⁴⁷ Hij keurt de manier waarop Dautzenberg te werk is gegaan af: 'De VPRO Gids hecht sterk aan het onderscheid tussen feit en fictie en wil de lezer geen rad voor ogen draaien. Daarom plaatst de VPRO Gids in het eerstvolgende nummer een

¹⁴² Dautzenberg, A.H.J. "Model van de werkelijkheid." *VPRO Gids* 29 november 2010. Web, VPRO Boeken.

¹⁴³ Poorthuis, F. "VPRO-interviewer houdt vol: 'Ik kneep mee-eter van Grunberg wel degelijk uit.'" *HP/ De Tijd* 7 december 2010. Web. <<http://www.hpdetijd.nl/2010-12-07/vpro-interviewer-houdt-vol-ik-kneep-mee-eter-van-grunberg-wel-de/>>.

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ "A.H.J. Dautzenberg & Hans Goedkoop." *VPRO Boeken*. Nederland 3. VPRO, Hilversum. 9 september 2012. Televisie.

¹⁴⁶ Dautzenberg, A.H.J. "Lemmy & The Flash Crash." *VPRO Gids* 30 januari 2011: p18-19.

¹⁴⁷ Verschillende Nederlandse nieuwsmedia hebben naar aanleiding van dit persbericht over de verzonnen interviews bericht, waaronder *NRC Next*, *HP de Tijd*, *Villamedia*, *Elsevier*, *Nu.nl*, *NPO Radio 1*, *de Volkskrant* en *Het Parool*.

rectificatie.¹⁴⁸ Dautzenberg werd niet ontslagen, maar wel werden er nieuwe afspraken gemaakt met de schrijver. ‘De VPRO Gids heeft een journalistieke afspraak met de lezer en wie voor de gids werkt zal zich daaraan moeten committeren. Ook Anton Dautzenberg,’ aldus Blom.¹⁴⁹ Hiermee trekt Blom een duidelijke grens. Er is hier geen sprake van het autobiografische pact van Lejeune, maar van een journalistiek pact. Er is volgens Blom sprake van een journalistieke regel die stelt dat een journalist niet mag fabuleren in zijn stukken. Voor een schrijver die een journalistiek stuk schrijft, geldt hetzelfde. Hier wordt geargumenteed dat de schrijver alleen in zijn werk mag fabuleren.

In het verschenen persbericht stond ook een verantwoording van Dautzenberg. Hij wil met in werk ‘de werkelijkheid als thema onderzoeken door deze te duiden, te manipuleren, te transponeren, te vermenigvuldigen of te negeren.’¹⁵⁰ Bij de redactie van de *VPRO Gids* ging er voor het stuk gepubliceerd was geen belletje rinkelen, vertelt Blom in een in het radioprogramma *NCRV lunch!*. ‘Die Lemmy dat is natuurlijk een bijzondere knakker, van Motörhead. [...] ik vond het een bijzonder originele invalshoek.’¹⁵¹ Volgens hem is het achteraf gezien makkelijk praten, maar werd het verhaal heel goed opgebouwd en serieus gebracht door Dautzenberg. ‘Hij is niet voor niets een schrijver, je *wilt* het bijna geloven.’¹⁵² Met deze uitspraak geeft Blom goed aan hoeveel effect de schrijver kan hebben op een lezer door retorische overtuigingsmiddelen in te zetten. Met deze retorische kracht kan de schrijver volgens Missinne en De Taeye een authenticiteitseffect bereiken. De uitspraak van Blom sluit goed aan op wat De Taeye schrijft: ‘[...] pas als iemand op een geloofwaardige manier weet aan te tonen dat de zaken die waargebeurd lijken manifest niet correct zijn, dan wordt de non-fictionele status van de tekst als ongeldig beschouwd.’¹⁵³ Blom zag voor publicatie geen reden om het door Dautzenberg aangeleverde interview als fictie te beschouwen. Het interview kwam op hem authentiek over.

Het Belgische weekblad *Humo* publiceerde de interviewserie met Lemmy eveneens. Toen bekend werd dat de interviews nooit plaatsgevonden hadden, publiceerden zij op hun website het artikel ‘En dan nu: de échte waarheid over het interview met Lemmy van Motörhead’¹⁵⁴. In

¹⁴⁸ Pasveer, L. *VPRO rectificeert verzonnen interviews*. Villamedia, 18 maart 2011. Web. <<https://www.villamedia.nl/artikel/vpro-rectificeert-verzonnen-interviews>>.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Pasveer, L. *VPRO rectificeert verzonnen interviews*. Villamedia, 18 maart 2011. Web. <<https://www.villamedia.nl/artikel/vpro-rectificeert-verzonnen-interviews>>.

¹⁵¹ “VPRO plaats drie verzonnen interviews.” *NCRV lunch!*. Radio 1. NCRV, Hilversum. 18 maart 2011. Radio.

¹⁵² idem

¹⁵³ De Taeye, 2015, 4.

¹⁵⁴ “En dan nü: de échte waarheid over het interview met Lemmy van Motörhead.” *Humo* 21 maart 2011: n.p. Web. <<http://www.humo.be/actua/31212/en-dan-nu-de-echte-waarheid-over-het-interview-met-lemmy-van-motorhead>>.

dit artikel reageert de redactie op het bericht dat in maart 2011 in *de Standaard*¹⁵⁵ verscheen. In dit artikel in de *Standaard* werd geschreven dat *Humo* zonder te weten het volledig verzonnen interview publiceerde en vervolgens weigerde om deze publicatie te rectificeren. Volgens de redactie van *Humo* stak het anders in elkaar:

Voor alle duidelijkheid: dat het interview van a tot z verzonnen was, was voor ons al bij de eerste zin zonneklaar. We meenden dat het voor lezers óók snel zonneklaar zou zijn, maar voor wie wat trager van begrip was, werd de auteur van het stuk in onze inleiding omschreven als schrijver, econoom en pseudoloog (Van Dale: 'iemand met een onweerstaanbare neiging om gefantaseerde belevenissen als waar te vertellen'). Dat leek ons genoeg voor de goede verstaander.¹⁵⁶

De redactie van *Humo* zegt vooraf geweten te hebben dat het interview fictief was, maar waren *wel* in de veronderstelling dat het interview had plaatsgevonden. 'Er kan wat ons betreft niets op tegen zijn wanneer een journalist en een geïnterviewde het op een akkoordje gooien, met als doel enige verbijstering te zaaien bij lezers.'¹⁵⁷

3.3 De receptie van *Samaritaan*

De lezer kan bij het toekennen van het auteursethos beïnvloed door de verzonnen interviews. Voor de lezer kan het een aanleiding zijn om te gaan twifelen aan de oprechtheid van Dautzenberg en zijn werk. In de berichtgeving rondom *Samaritaan* stond deze oprechtheidskwestie centraal. Missinne schrijft over de receptie van *Samaritaan*: 'Omdat Dautzenberg als journalist eerder al eens een interview met de *VPRO-gids* had verzonnen, twijfelde men aan de echtheid van zijn verhaal. Er werd naar zijn littekens en ziekenhuisdocumenten gevraagd.'¹⁵⁸ Hoewel *Samaritaan* wordt gepresenteerd als een autobiografische roman, wordt er naar aanleiding van Dautzenbergs eerder opgebouwde reputatie, inderdaad vraagtekens geplaatst bij de oprechtheid van het verhaal. In veel recensies wordt niet alleen het boek, maar ook het imago van de auteur besproken. Dirk Leyman wijdt in zijn recensie in *De Morgen* flink uit over de verzonnen interviews die in de *VPRO Gids* en *Humo*

¹⁵⁵ Foer, S. de. "Plaats eens een verzonnen artikel." *De Standaard* 19 maart 2011: Web. <<http://www.standaard.be/cnt/um37otai>>.

¹⁵⁶ "En dan nü: de échte waarheid over het interview met Lemmy van Motörhead." *Humo* 21 maart 2011: n.p. Web. <<http://www.humo.be/actua/31212/en-dan-nu-de-echte-waarheid-over-het-interview-met-lemmy-van-motorhead>>.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Missinne 2013, 24.

werden gepubliceerd, om vervolgens te stellen: 'Je zou voor minder op je hoede zijn wanneer hij met een autobiografische roman op de proppen komt over het wegschenken van een nier.'¹⁵⁹ Opvallend is dat Leyman vervolgens wel in zijn recensie ongecompliceerd de ik-figuur van *Samaritaan* gelijkstelt aan de schrijver A.H.J. Dautzenberg. 'Na een batterij medische en mentale tests vindt de operatie uiteindelijk plaats, [...] terwijl tegen alle regels in Dautzenberg domweg de nierontvanger ontmoet.'¹⁶⁰

Christophe van Eecke laat in *De Leeswolf* de vraag of de nierdonatie wel of niet echt heeft plaatsgevonden in het midden: 'Over de autobiografische basis laten we ons verder niet zo uit (zo ze er al is, heeft ze geen relevantie voor de roman zelf, die als 'roman' en dus als fictie wordt aangeboden)'.¹⁶¹ Aan het eind van de recensie wordt de vraag echter wel nog een keer opgeworpen: 'Niettemin een sterk stuk fictie (of autobiografie?) dat probeert om op een niet voor de hand liggende manier een ethische kwestie aan te snijden (pun intended)'.¹⁶² In *De Groene Amsterdammer* schrijft Joost de Vries: 'Natuurlijk bestaat de kans dat het een valstrik is, dat hij helemaal geen nier heeft weggegeven, of wel maar aan een bekende (zijn vader?)'.¹⁶³

Er wordt in de recensies niet alleen naar de verzonden interviews, maar ook naar andere buitenliteraire 'acties' van Dautzenberg verwezen, zoals zijn lidmaatschap van pedofielenvereniging Martijn. In veel van de recensies van *Samaritaan* wordt het oordeel over het werk van de schrijver verbonden aan zijn optreden buiten zijn boek. Dautzenberg wordt meermaals gekarakteriseerd als een aandachtstrekker. In *Het Parool* wordt Dautzenberg door Arie storm een 'pretfiguur'¹⁶⁴ genoemd. In *De Standaard* argumenteert Martijn Beekman dat Dautzenberg pas echt van zich liet horen met zijn 'hoaxen' en dat zijn boek verkoopt dankzij de ophef die de schrijver eromheen gecreëerd heeft.¹⁶⁵ Joost de Vries besluit zijn bespreking van *Samaritaan* in *De Groene Amsterdammer* met de volgende uitspraak over Dautzenberg: 'Hij wil niet dat we nadenken over zijn boek, maar over de schrijver. Dat lijkt me de verkeerde volgorde.'

De ophef die Dautzenberg in de publieke ruimte heeft veroorzaakt rond het boek, wordt als punt van kritiek genoemd in veel van de recensies. Over het algemeen lijken de critici niet zoveel belang te hechten aan het antwoord op de vraag of Dautzenberg echt zijn nier doneerde, dat maakt voor het verhaal niet uit. De algemene tendens is dat de manier waarop Dautzenberg zichzelf representeert ervoor zorgt dat de overtuigingskracht van het verhaal afneemt. Daniëlle Serdijn schrijft in *De Volkskrant*: 'Hoe dat zij, voor zijn roman is het wantrouwen jammer. [...]

¹⁵⁹ Leyman, D. "Dialogen omtrent een nier." *De Morgen* 11 mei 2011: n.p.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Eecke, C. van. "Samaritaan." *De Leeswolf* 31 december 2011: n.p.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Vries, J. de. "Slaaf van de realiteit." *De Groene Amsterdammer* 12 mei 2011: n.p.

¹⁶⁴ Storm, A. "Pretfiguur schenkt nier." *Het Parool* 27 april 2011: 17.

¹⁶⁵ Beekman, M. "De societypagina's van de literatuur." *De Standaard* 24 juni 2011: n.p.

Best een verhaal dat gehoord mag worden, maar dat, juist door het spektakel buiten de tekst, wordt weggedrukt en de vraag oproept of Dautzenbergs drang om te performen niet groter is dan zijn schrijversschap.¹⁶⁶ Ook recensent Koen Eykhout, van dagblad *De Limburger*, schrijft: ‘De schrijver heeft al die flauwekul van buiten het boek niet nodig.’¹⁶⁷ Eykhout onderstreept in zijn commentaar de sterke retorische kracht van het verhaal zelf.

[...] of de schrijver van de in 33 (!) dialogen geschreven roman *Samaritaan* nu wel of niet een nier afstand, doet er niet toe. Het enige dat telt is of ik tijdens het lezen in de hoofdpersoon geloof. En dat is weer afhankelijk van de vraag of het goed geschreven is. Welnu, Dautzenbergs stijl is niet alleen soepel maar ook zo *authentiek* [cursivering R.A.], dat je niet anders kunt dan meegaan met het verhaal van een man die besluit een nier af te staan.¹⁶⁸

De verzonden interviews hebben niet alleen negatieve invloed op de waardering van Dautzenbergs werk, maar kostten hem ook zijn baan bij *The Financial Times*.¹⁶⁹ In 2014 ontsloeg ook de Fontys Hogeschool Dautzenberg, omdat de schrijver onder andere door zijn lidmaatschap van pedofielenvereniging Martijn, ‘te controversieel’ zou zijn.¹⁷⁰

3.4 ‘De ja-nee-donatie van een nier’

Op 23 januari 2014 verschijnt in het *Brabants Dagblad* een artikel met de kop ‘de ja-nee-donatie van een nier van Dautzenberg’.¹⁷¹ De vraag of *Samaritaan* een verzonden verhaal is, houdt de gemoederen bezig, doordat Dautzenberg ook buiten *Samaritaan* het spel met fictie en werkelijkheid voortzet. Als hij aan tafel zit bij *Pauw & Witteman*, vraagt Witteman in hoeverre Dautzenberg kan garanderen dat het verhaal waargebeurd is. Dautzenberg zegt: ‘Ik heb een nier gedoneerd, maar volgens mij maken de feiten niet veel uit.’¹⁷² Hij is van mening dat de lezer zelf

¹⁶⁶ Serdijn, D. “Onbaatzuchtigheid bestaat niet.” *De Volkskrant* 16 april 2011: 2.

¹⁶⁷ Eykhout, K. “Nierdonatie.” *De Limburger* 20 april 2011: 12.

¹⁶⁸ Eykhout, K. “Nierdonatie.” *De Limburger* 20 april 2011: 12.

¹⁶⁹ *Financial Times twijfelt aan VPRO hoaxer*. Follow The Money, 23 maart 2011. Web.

<<http://www.ftm.nl/financial-times-twijfelt-ook-aan-vpro-hoaxer/>>.

¹⁷⁰ Lent, D. van. “‘Te controversiële’ Dautzenberg ontslagen bij Fontys Hogeschool.” *NRC Handelsblad* 8 oktober 2014: Web. <<http://www.nrc.nl/boeken/2014/10/08/te-controversiele-dautzenberg-ontslagen-bij-fontys-hogeschool/>>.

¹⁷¹ “De ja-nee-donatie van een nier van Dautzenberg.” *Brabants Dagblad* 23 januari 2014: Web.

<<http://www.bd.nl/regio/tilburg-en-omgeving/tilburg/de-ja-nee-donatie-van-een-nier-van-dautzenberg-1.4187871>>.

¹⁷² “Anton Dautzenberg.” *Pauw & Witteman*. Nederland 1. VARA, Hilversum. 5 april 2011. Televisie.

maar moet bepalen wat waar is. '[...] het is gewoon een goed boek.'¹⁷³ De interviewers denken daar anders over. 'Wij moeten zeggen dat wij toch wel behoorlijk druk bezig zijn geweest, op vele niveaus, om erachter te komen of het niet allemaal verzonnen is.'¹⁷⁴ Voor de uitzending moest Dautzenberg zijn ziekenhuispapieren en littekens laten zien, om 'bewijs' te leveren. Met het zien van de littekens lijkt de vraag voor eens en voor altijd beantwoord: Dautzenberg heeft zijn nier gedoneerd.

Dautzenberg veroorzaakt echter nogmaals ophef in de media. In zijn verhalenbundel *En dan komen de foto's* (2014)¹⁷⁵ verschijnt een verhaal dat de vorm van een zelfinterview heeft. In dit interview bekent het 'personage Dautzenberg' aan de 'interviewer Dautzenberg' dat hij helemaal geen nier gedoneerd heeft. Het volgende citaat is uit dit fictionele zelfinterview afkomstig:

Gaandeweg is je oeuvre toegankelijker geworden. Het valt me op dat het autobiografische gehalte toeneemt. Eerst Samaritaan, daarna Extra tijd. Is dat een bewuste keuze?

'Samaritaan is helemaal geen autobiografisch boek. Het klopt dat ik van plan was een nier te doneren [...] maar uiteindelijk durfde ik niet. Alleen de eerste gesprekken in het boek zijn min of meer echt gebeurd.'¹⁷⁶

Maar, zegt interviewer Dautzenberg, *'In de media beweer je anders -'*. Dautzenberg valt hem in de rede. 'Dat was aanstellerij, een promotioneel praatje. Ik verwachtte dat de pers daar wel doorheen zou prikken. Niet dus. De laatste tijd word ik sceptischer benaderd. De mensen beginnen door te krijgen dat ik nog twee nieren heb. Dat vind ik overigens geen probleem. Een schrijver mag, nee móét confabuleren.'¹⁷⁷ Ook verklaart 'personage Dautzenberg' in dit zelfinterview welke littekens hij dan voor de uitzending van *Pauw & Witteman* aan de twee presentatoren heeft laten zien: 'blindedarmoperatie en een weggesneden wrat.'¹⁷⁸

Naar dit zelfinterview wordt door Dautzenberg verwezen in *De Fictiefabriek*¹⁷⁹, een briefroman die hij samen met ex-wetenschapper Diederik Stapel schreef.¹⁸⁰ Dautzenberg informeert Stapel in een brief over het verhaal dat in zijn verhalenbundel zal verschijnen en voorspelt: 'Wedden dat de media schrijven: zie je wel, we wisten het!? P&W zijn erin getrapt!' Dat blijkt inderdaad deels het geval te zijn. Het verhaal deed veel stof opwaaien. Zo schreef Rob

¹⁷³ "Anton Dautzenberg." *Pauw & Witteman*. Nederland 1. VARA, Hilversum. 5 april 2011. Televisie.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Dautzenberg, A.H.J. *En dan komen de foto's*. Amsterdam: Atlas Contact, 2014.

¹⁷⁶ Dautzenberg 2014, 193.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Dautzenberg 2014, 193.

¹⁷⁹ Dautzenberg, A.H.J. en Diederik Stapel. *De Fictiefabriek*. Amsterdam: Atlas Contact, 2014.

¹⁸⁰ Over *De Fictiefabriek* schrijf ik meer in paragraaf 3.7 en 3.8.

Schouten in *Trouw*: 'Het probleem is natuurlijk dat wij niet zeker weten in hoeverre we hem in dit interview opeens wél serieus moeten nemen.'¹⁸¹

Iets verderop in *De Fictiefabriek* schrijft Dautzenberg: 'P.S.2 Het Radio 1-journaal berichtte dat ik mijn nier niet heb gedoneerd. Het journaal! Ze baseren zich op mijn verhaál uit mijn verhalenbundel. Prachtig, al zullen de meeste mensen dit bericht geloven en mij haten.'¹⁸² Dautzenberg claimt eveneens in de brief aan Stapel heel oprecht te zijn: 'Buiten mijn literaire werk heb ik nergens beweerd dat ik géén nier heb gedoneerd. Nergens.'¹⁸³ Dit is opmerkelijk, aangezien Dautzenberg hier lijkt te suggereren dat hij buiten zijn werk altijd de waarheid spreekt. De eerder beschreven verzonden interviews bewijzen echter het tegendeel. Dautzenberg trekt hier een strakke grens tussen fictie en werkelijkheid, die hij normaal zelf niet hanteert.

3.5 *Extra tijd*

In 2012 verscheen de roman *Extra tijd*. Hoofdpersonage van deze roman is Marcel Meulenberg. Marcells vader, Gustaaf Meulenberg, is terminaal ziek en heeft niet lang meer te leven. Vader Gustaaf is al jarenlang groot fan van voetbalclub Roda JC. In het boek zijn de doodstrijd van Gustaaf en de degradatiestrijd van zijn favoriete voetbalclub met elkaar verweven. Marcel gelooft dat zolang Roda JC blijft winnen, zijn vader zal blijven leven omdat hij de strijd van 'zijn club' tot het einde toe zal willen meemaken. Marcel wil nog één keer met zijn vader, moeder en tweelingbroer naar Vlieland en vertouwt erop de wedstrijden van Roda JC zijn vader nieuwe kracht geven. De voetbalwedstrijden die Roda JC speelt, lopen als een rode draad door h *Extra tijd*. Het verhaal wordt afgewisseld met fragmenten uit het voetbalcommentaar dat tijdens deze wedstrijden werd geleverd.

In eerste instantie zal de lezer niet geneigd zijn om *Extra tijd* autobiografisch te lezen, aangezien het hoofdpersonage geen Anton Dautzenberg, maar Marcel Meulenberg heet. De namen komen niet overeen, maar lijken wel op elkaar. Beide achternamen bestaan immers uit drie lettergrepen en eindigen op 'berg'. Wat ook opvalt is dat het hoofdpersonage net als de schrijver en de ik-figuur in *Samaritaan* econoom en schrijver van beroep is. De lezer die Dautzenberg en ander werk van de schrijver kent, zou dit als een (niet erg overtuigend) echtheidskenmerk kunnen beschouwen.

¹⁸¹ Schouten, R. "Schrijver over de schreef." *Trouw* 22 februari 2014: Web.

<<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3601728/2014/02/22/Schrijver-over-de-schreef.dhtml>>.

¹⁸² Dautzenberg en Stapel 2014, 327.

¹⁸³ Dautzenberg en Stapel 2014, 336.

Een opvallend fictionaliteitssignaal is de verschijning van ‘de zwarte vreemdeling’. De man, gekleed in een cowboypak, duikt steeds uit het niets op en alleen Marcel kan hem zien. De man bestaat alleen in de fantasie van Marcel en is een metafoor voor de dood. Marcel probeert de vreemdeling angstvallig bij zijn vader weg te houden, om zoveel mogelijk tijd te kunnen rekken. Meerdere malen wordt het hoofdpersonage door deze mysterieuze man aangesproken op het vertelperspectief van het boek.

‘Laat me niet lachen! Jij bent toch de alwetende man van de afstand, de distantiemeneer bij uitstek?’

‘Ik weet niet waar je het over hebt.’ Marcel probeert stoer te blijven kijken.

‘De derde persoon...’¹⁸⁴

De zwarte cowboy suggereert hier dat Marcel de schrijver van *Extra tijd* is, en schrijft in het personale perspectief om afstand te kunnen houden. De zwarte cowboy is het geweten van Marcel, die wel doorheeft waarom dit eerste deel van *Extra tijd* in een personaal perspectief geschreven is: het is voor Marcel te zwaar om het persoonlijke verhaal in een ik-perspectief te schrijven.

De zwarte cowboy onderbreekt het verhaal aan het eind van hoofdstuk 3 opnieuw om commentaar te leveren op Marcel. Marcel heeft ‘de zwarte vreemdeling’ vanuit zijn slaapkamerraam zien lopen en wat volgt is een surrealistische passage. Marcel achtervolgt de man en is vastberaden om hem dood te schieten. In dit stuk van het hoofdstuk, is elke letter ‘o’ vervangen door een sterretje (*): ‘Vliegensvlug rent hij de trap af, naar buiten en st*rmt de wapenwinkel binnen. Hij wijst een willekeurig pist**l aan.’¹⁸⁵ Als Marcel vervolgens oog in oog met de vreemdeling staat, zegt deze: ‘Wat dacht je: “dood” heeft twee o’s, laat ik die eens vervangen door een sterretje? Misschien helpt het wel...?’ Er is hier sprake van een klassieke parabasis. Het eigenlijke verhaal wordt op dit punt stilgelegd, waardoor de artistieke illusie voor de lezer wordt doorbroken. De lezer wordt erop gewezen dat het verhaal een constructie en op dit punt lopen ‘werkelijkheid’ en ‘fictie’ in elkaar over.

De vreemdeling maakt Marcel duidelijk dat de dood van zijn vader onvermijdelijk is. Hij noemt Marcel een lafaard vanwege zijn afstandelijke schrijfstijl, ‘*Der dritten Person*’, en blikkt vooruit op wat nog komen gaat:

¹⁸⁴ Dautzenberg 2012, 64.

¹⁸⁵ Idem, 112.

'Ik ben benieuwd hoe je Vlieland gaat verslaan. Met de derde persoon zul je het niet redden. – jfj niet. Daar wordt die vakantie veel te emotioneel voor.'¹⁸⁶

Het weekend op Vlieland wordt beschreven in de twee daaropvolgende hoofdstukken, hoofdstuk 4 en 5. Er is wederom sprake van een ander vertelperspectief. De zwarte cowboy kreeg gelijk, er wordt nog meer afstand gecreëerd. Deze hoofdstukken zijn namelijk geschreven in de vorm van een filmscenario. Het verhaal wordt verder verteld in korte scènes, waarbij precies wordt aangegeven of iets binnen (INT) of buiten (EXT) gefilmd moet worden en wat daarbij in beeld gebracht moet worden. De opmaak van deze hoofdstukken ziet er zo uit:

[1. EXT.] **Aankomst**

De MS Vlieland vaart de hoek om bij de punt van de jachthaven van Vlieland. Een aantal toeristen staat op de dijk van de Havenweg en zwaait naar de boot; sommige hebben een fiets vast. De camera volgt de boot en zoomt in op de passagiers die op het buitendek staan te zwaaien.¹⁸⁷

Door middel van deze verteltechniek wordt op een heel afstandelijke manier verhaald over het laatste weekend dat de familie Meulenberg gezamenlijk op Vlieland spendeert. De personages worden niet meer bij hun naam genoemd, maar verschijnen in het scenario als 'de zoon', 'de vader', 'de hond', etcetera. Alle emoties worden van een afstand beschreven. Een voorbeeld is scène 30 'de moeder huilt'. 'De zoon komt met de hond de kamer binnen. De moeder zit huilend op de bank. [...] De broer zit erbij en kijkt ernaar.'¹⁸⁸ De lezer observeert wel, maar ervaart niet. In dit scenariodeel wordt het vertelperspectief wederom bekritiseerd door de zwarte cowboy: 'Luister goed, Meulenberg, ik heb zelden zo'n grote lafaard meegemaakt... Jij, met je literaire trucjes. Op dit moment maak je het wel erg bont, vind je niet?'¹⁸⁹

Als Marcel en zijn ouders in hoofdstuk 6 weer thuiskomen na de vakantie op Vlieland, verandert de vertelsituatie terug naar een personaal perspectief. Halverwege dit voorlaatste hoofdstuk, verandert het perspectief echter wéér, ditmaal wordt Marcel de ik-verteller van het

¹⁸⁶ Dautzenberg 2012, 113.

¹⁸⁷ Idem, 117.

¹⁸⁸ Idem, 152.

¹⁸⁹ Idem, 153.

verhaal. Vanuit dit perspectief worden de laatste dagen van het leven van Gustaaf Meulenberg beschreven. Het lijkt er dus op dat Marcel nu geen 'lafaard' meer is. Hij schrijft op een hele persoonlijke manier, zonder daarbij 'kunstmatig' afstand te houden.

In de hierboven beschreven passages wordt steeds de suggestie gewekt dat Marcel de auteur van *Extra tijd* is, aangezien hij door de zwarte cowboy wordt aangesproken op het vertelperspectief dat hij gebruikt. De lezer, die misschien eerder al in *Samaritaan* over het overlijden van de vader van A.H.J. Dautzenberg las, zou door de wijze waarop het verhaal verteld wordt, geneigd kunnen zijn tot een autobiografische lectuur. Er kan verondersteld worden dat A.H.J. Dautzenberg met Marcel Meulenberg een alter ego heeft gecreëerd, om dezelfde reden waarom er in eerste instantie voor een personaal perspectief is gekozen: het bewaren van afstand. Deze theorie wordt versterkt door uitspraken van Dautzenberg zelf. In een interview in het VPRO-programma *Boeken*, zegt hij over het schrijfproces van *Extra tijd*: 'Ik was op zoek naar het juiste vertelperspectief, de juiste toon. Ik heb voor een alter ego gekozen, en verschillende vertelperspectieven. Het deed in bepaalde opzichten ook pijn om het her te beleven en op papier te zetten.'¹⁹⁰

Dautzenberg claimt dus dat Marcel Meulenberg zijn alter ego is. Dautzenberg haalt het personage van Marcel ook uit de verhaalwereld van *Extra tijd*. Wie *Extra tijd* koopt, ontvangt daarbij gratis het kleine dichtbundeltje *windkracht nacht*. Deze bundel is geschreven door Marcel Meulenberg. De gedichten waaraan Marcel in de roman werkt, staan hierin gepubliceerd. De bundel *windkracht nacht* is een paratekst van *Extra tijd*. Op deze manier haalt Dautzenberg een fictief element, het personage Marcel, de werkelijkheid in. Hierdoor wordt de auteurskwestie in *Extra tijd* verder geproblematiseerd, aangezien er gesuggereerd wordt dat dichter Marcel Meulenberg ook buiten het boek bestaat. Aan de andere kant kan de lezer deze paratekst ook beschouwen als 'nog een tekst' van Dautzenbergs alter ego, en daarmee dus van de schrijver Dautzenberg.

Extra tijd heeft net als *Samaritaan* een kunstmatig einde. Het boek eindigt met de woorden 'The End', zoals ook de cowboyfilms eindigen die in het boek worden beschreven. Dit kan beschouwd worden als een laatste signaal dat de lezers wijst op de fictieve elementen in het boek.

¹⁹⁰ "A.H.J. Dautzenberg & Hans Goedkoop." *VPRO Boeken*. Nederland 3. VPRO, Hilversum. 9 september 2012. Televisie.

3.6 De receptie van *Extra tijd*

Extra tijd wordt in de recensies afgezet tegen het andere werk van Dautzenberg. Het verhaal wordt veelal als oprecht en authentiek beschouwd, terwijl *Samaritaan* in recensies geregeld werd afgedaan als het werk van een aandachtstrekker. Hoewel Dautzenberg ook in *Extra tijd* met de grens tussen fictie en werkelijkheid speelt, levert dit boek geheel andere recensies op. De algemene tendens lijkt te zijn dat Dautzenberg in *Extra tijd* oprecht is en het verhaal 'authentiek'. In de recensies van dit boek wordt ook niet geschreven dat Dautzenberg reuring wil veroorzaken, of uit is op media-aandacht. Simone Saarloos schrijft in haar recensie in *de Volkskrant*: '*Extra tijd* is volkomen origineel. Dautzenberg levert een literaire prestatie waartegen de reuring omtrent zijn anonieme nierdonatie en Martijn-lidmaatschap bleek afsteekt.'¹⁹¹ In *NRC Handelsblad* argumenteert Ewoud Kieft dat Dautzenberg met *Extra tijd* boven zichzelf uitstijgt door zijn kwetsbare kant te laten zien:

Wat hij daar vervolgens mee doet is dan weer zo meesterlijk en ontroerend, dat er na de laatste bladzijde van *Extra tijd* geen twijfels meer over Dautzenbergs authenticiteit hoeven te bestaan: dit is een schrijver pur sang, die telkens weer nieuwe manieren vindt om werkelijkheid en literaire verbeelding te vermengen. Niet alleen maar om in de aandacht van de media te komen, maar bovenal omdat dit nu eenmaal is wat een schrijver doet.¹⁹²

Dautzenbergs spel met feit en fictie in *Extra tijd* wordt door criticus Mark Cloostermans in *De Standaard* als 'ingenieus' bestempeld. 'Deze keer gebeurt de overlapping van feit en fictie ín de roman zelf. Er zijn dus geen interviews in talkshows over nierdonatie meer nodig: alles gebeurt tussen de kaften van het boek.'¹⁹³ Dat dit spel overzichtelijk binnen de grenzen van het boek blijft, wordt als iets positiefs gezien.

Bij het analyseren van de receptie van het werk van Dautzenberg, valt op dat er overeenkomsten te zien zijn met de manier waarop het werk van Reve werd ontvangen. Praat schrijft dat authenticiteit en oprechtheid in de bespreking van Reves werk worden ingezet als kwaliteitscriteria die naar zowel de auteur als zijn werk kunnen verwijzen.¹⁹⁴ Dit is ook het geval in de receptie van het werk van Dautzenberg. Bij Reve werden deze criteria voornamelijk gebruikt in de jaren zestig. Vanaf de jaren zeventig werd zijn werk volgens Praat niet meer als 'oprecht' en 'authentiek' bestempeld, maar juist als *onoprecht*. Dit kwam doordat Reve zijn spel

¹⁹¹ Saarloos, S. van. "Koiboi- film roman" *De Volkskrant* 25 augustus 2012: 23.

¹⁹² Kieft, E. "Dautzenberg pakt uit." *NRC Handelsblad* 10 augustus 2012: n.p.

¹⁹³ Cloostermans, M. "De dood en de derde persoon." *De Standaard* 24 augustus 2012: n.p.

¹⁹⁴ Praat 2014, 175.

met fictie en werkelijkheid ook buiten zijn literaire werk voortzette.¹⁹⁵ Hierdoor was het voor de lezer niet meer duidelijk wie er op welk moment aan het woord was: de schrijver Reve of het personage Reve. Praat schrijft hierover: 'Dat wat Reve het beste kan: schrijven over zichzelf, wordt een discutabele onderneming zodra dat zelf niet langer als authentiek, maar als een constructie wordt ervaren.'¹⁹⁶

Dautzenberg lijkt zich in een omgekeerde richting te bewegen. Bij zijn eerste boek, *Samaritaan*, speelde hij overduidelijk buiten de grenzen van het boek verder met fictie en werkelijkheid. Dit leidde er, zoals eerder vastgesteld, toe dat Dautzenberg bestempeld werd als 'aandachtstrekker' en 'pretfiguur'. Volgens Praat waren velen het er over eens dat Reve in de jaren zeventig 'een sjabloon van zichzelf'¹⁹⁷ was geworden. In Dautzenbergs later verschenen boek *Extra tijd* lijkt hij van strategie gewijzigd te zijn, mogelijk om te voorkomen dat ook hij zou worden gezien als 'sjabloon van zichzelf'. Zoals Cloostermans in zijn recensie van *Extra tijd* schrijft, blijft het spel tussen werkelijkheid en fictionaliteit dit keer binnen de kaften van het boek. Aan de manier waarop *Extra tijd* is ontvangen, is te zien dat deze nieuwe strategie resulteert in recensies waarin het boek, net als het vroege werk van Reve, als oprecht en authentiek bestempeld wordt.

Dit wil niet zeggen dat Reve geen vragen krijgt over de oprechtheid van het boek. De vraag hoe autobiografisch het boek is, wordt in verschillende interviews en recensies gesteld en Dautzenberg praat hier openhartig over. Bovendien wordt er geregeld verwezen naar het eerdere 'onoprechte' of twijfelachtige werk van Dautzenberg, dat voor ophef zorgde. Praat schrijft over Reve: 'Het stempel van 'onoprechtheid' heeft de kracht van een brandmerk.'¹⁹⁸ Dit geldt ook voor Dautzenberg. Over zijn eerdere 'acties', zoals de verzonnen interviews, wordt in bijna alle interviews en recensies geschreven. De reputatie die Dautzenberg opbouwde, blijft invloed uitoefenen op het auteursethos dat de lezer aan de schrijver toekent.

Maar, wat bij *Extra tijd* anders is dan bij *Samaritaan* is dat het mediaoptreden ook juist bijdraagt aan het construeren van een 'authentiek' en 'oprecht' beeld van de schrijver en zijn werk. Bij het uitkomen van *Samaritaan* speelde Dautzenberg het spel met fictie en werkelijkheid buiten zijn boek verder. De schrijver representeerde zichzelf op verschillende manieren in de media: als oprechte ervaringsdeskundige, de schrijver van een fictief verhaal of als de aandachtstrekker. Bij *Extra tijd* is dit niet het geval. Het boek wordt gepresenteerd als een autobiografische roman en de interviews die Dautzenberg bevestigen dit. Ook in *Extra tijd* zijn echtheidssignalen en fictionaliteitssignalen te vinden, maar buiten het boek zaait de schrijver geen verwarring. In een interview in het radioprogramma *Opium* antwoordt Dautzenberg op de

¹⁹⁵ Praat 2014, 177.

¹⁹⁶ Idem, 185.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Praat 2014, 184.

vraag of *Extra tijd* over een vader of zijn vader gaat: 'Een vader, maar de premisse is wel dat het zo is gegaan bij mijn vader.'¹⁹⁹ *Extra tijd* is volgens Dautzenberg een gefictionaliseerde weergave van wat werkelijk heeft plaatsgevonden.

In een interview met *VPRO Boeken*²⁰⁰ vertelt Dautzenberg openlijk over het overlijden van zijn vader, zijn familie en zijn jeugd. Details die hij in dit interview deelt, komen overeen met de beschrijvingen in het boek. Er is hier sprake van wat Missinne 'het verwijzen naar realia' noemt. Toch wordt ook in dit interview terugverwezen naar het deels verzonnen interview met Arnon Grunberg. Het blijkt dat Dautzenberg de daaropvolgende vraag zag aankomen: is *Extra tijd* wel een oprecht en waargebeurd verhaal? Om dat te bewijzen heeft Dautzenberg een kaart meegenomen die zijn vader op zijn sterfbed ontving van de selectie van Roda JC. In *Extra tijd* regelt Marcel Meulenberg dat zijn vader deze kaart vol handtekeningen krijgt.²⁰¹ Ook door het tonen van videobeelden van de boekpresentatie wordt in dit interview het autobiografische karakter van *Extra tijd* onderstreept. Dautzenberg reikte het eerste exemplaar van *Extra tijd* uit op de middenstip van het Parkstad Limburg Stadion, voor aanvang van de wedstrijd tussen Roda JC en PEC Zwolle op 11 augustus 2012.²⁰²

Dautzenberg doet in ditzelfde interview in *VPRO Boeken* de opvallende uitspraak dat hij de ironie in *Extra tijd* heeft losgelaten. Hij zegt dat hij in de roman 'zijn vader zo sec mogelijk wilde interpreteren, [...] volstrekt niet ironisch.' Hij onderschrijft de reactie van de interviewer, die stelt dat het niet iets is wat je verwacht, Dautzenberg die geen ironie gebruikt. 'Dat is absoluut een stijlfiguur wat mij aanspreekt, maar het paste hier niet. Die ironie.'²⁰³ Ook deze uitspraak is te kenmerken als onderdeel van de strategie die door Dautzenberg wordt ingezet om een authenticiteitseffect te bewerkstelligen. Deze uitspraak van Dautzenberg zou ook goed als marketingstrategie beschouwd kunnen worden. Zoals eerder gesteld in mijn theoretisch kader, is er een werkelijkheidstendens te zien in de literatuur. Er wordt meer autobiografisch geschreven en de lezer wil graag verhalen lezen die als waargebeurd en oprecht gepresenteerd worden.²⁰⁴ Dautzenberg speelt met zijn uitspraak over het loslaten van de ironie in op deze tendens. *Extra tijd* wordt door hem in interviews gepresenteerd als zijn persoonlijke, waargebeurde, niet-ironische verhaal. Dit lijkt te botsen met de stelling die hij inneemt in één

¹⁹⁹ "Anton Dautzenberg over zijn nieuwe boek Extra Tijd." *Opium*. Radio 1. AVRO, Hilversum. 18 augustus 2012. Radio.

²⁰⁰ "A.H.J. Dautzenberg & Hans Goedkoop." *VPRO Boeken*. Nederland 3. VPRO, Hilversum. 9 september 2012. Televisie.

²⁰¹ Dautzenberg 2012, 79.

²⁰² Roman over Roda JC "Extra Tijd" boek van het jaar. Roda JC, 7 oktober 2012. Web.
<<http://www.rodajc.nl/Nieuws/774/1/roman-over-roda-jc-extra-tijd-boek-van-het-jaar>>.

²⁰³ "A.H.J. Dautzenberg & Hans Goedkoop." *VPRO Boeken*. Nederland 3. VPRO, Hilversum. 9 september 2012. Televisie.

²⁰⁴ Missinne 2013, 9.

van de door hem geschreven pamfletten in *Rafelranden van de moraal*. Daarin schrijft hij: 'Ik erger me aan het feit dat de best verkochte boeken van grote auteurs als Thomése en A.F.Th. een dood kind(je) als onderwerp hebben. Dat is geen verwijt aan de auteurs, maar aan het publiek dat smult van waargebeurd verdriet [...].'²⁰⁵ Hij noemt dit een vorm van 'ramptoerisme'²⁰⁶. Met het schrijven van *Extra tijd* lijkt hij zelf aan de verlangens van deze 'ramptoeristen' tegemoet te komen.

3.7 De Fictiefabriek

In 2014 verscheen het boek *De Fictiefabriek*, een opvallende samenwerking tussen Dautzenberg en ex-wetenschapper Diederik Stapel. Zoals Dautzenberg zelf goed in het boek omschrijft: 'Allebei verguisd, jij iets meer dan ik, maar we hebben beiden een smet(je).'207 Dautzenberg doelt bij zichzelf op alle negatieve reacties die hij kreeg toen hij zichzelf uit protest tegen de heksenjacht op pedofielen verbond aan stichting Martijn. Stapel, ex-hoogleraar cognitieve sociale psychologie, kwam in het najaar van 2011 volop negatief in het nieuws toen aan het licht kwam dat hij grootschalig fraude heeft gepleegd in zijn wetenschappelijk publicaties.²⁰⁸

Het boek wordt gepresenteerd als 'een bevrijdingsroman in brieven en een bevlogen ode aan de verbeeldingskracht'.²⁰⁹ *De Fictiefabriek* wordt binnen het genre van de briefromangeplaatst. G.J. van Bork schrijft dat de briefroman 'bestaat uit gefingeerde brieven van één of meer fictieve personages [...]'²¹⁰ In *De Fictiefabriek* schrijven Anton Dautzenberg en Diederik Stapel elkaar brieven en e-mails. De briefwisseling straalt in grote mate authenticiteit uit. Op verschillende manieren wordt de 'echtheid' van de brieven gesuggereerd. In eerste instantie wordt dit idee van authenticiteit gecreëerd doordat de roman start met een brief van Stapel aan Dautzenberg. Het is een eerste kennismaking, de twee kennen elkaar nog niet. '[...] ik ben op zoek naar mensen die me kunnen helpen op een nieuwe, creatieve manier naar mezelf en de wereld te leren kijken. Hoe moet ik verder nu ik zo ben uitgekotst en weggehoond? Hoe creëer ik weer levenslucht?'²¹¹ Volgens Missinne kan zo'n persoonlijke schrijfstijl een

²⁰⁵ Dautzenberg 2013, 25.

²⁰⁶ Idem, 25.

²⁰⁷ Dautzenberg en Stapel 2014, 27.

²⁰⁸ *Overzicht fraude in de wetenschap*. NOS, 23 september 2013. Web. <<http://nos.nl/artikel/554459-overzicht-fraude-in-de-wetenschap.html>>.

²⁰⁹ Dautzenberg en Stapel 2014, achterflap.

²¹⁰ Bork, G.J. van, et al. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2^e versie. DBNL, 2014. Web. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00752.php.

²¹¹ Dautzenberg en Stapel 2014, 7.

authenticiteitseffect creëren.²¹² Deze noodkreet van Stapel is het begin van een lange reeks brieven. Een jaar lang schrijven de twee elkaar.

Dautzenberg doet in *De Fictiefabriek* het voorstel om samen een voorstelling te schrijven en daarmee het toneel op te gaan.²¹³ 'We gaan het theater in, we gaan gewóón het theater in, voor ons allebei een avontuur, dus dat delen we. [...] *De Fictiefabriek*, zo kunnen we de voorstelling noemen. Die titel dekt volgens mij de lading in alle opzichten.'²¹⁴ De naam *De Fictiefabriek*, kan door de lezer als fictionaliteitssignaal worden opgemerkt. Het is geen gekke veronderstelling dat er in een boek dat '*De Fictiefabriek*' heet, gespeeld wordt met fictie en werkelijkheid. Daarnaast lijkt er bij de titel ook sprake te zijn van een verwijzing naar het boek *De publicatiefabriek*.²¹⁵ Dit boek, geschreven door Ruud Abma, wordt gepresenteerd als een 'reconstructie van de affaire-Stapel.'²¹⁶

In de brieven van Dautzenberg en Stapel worden plannen gemaakt voor de theatervoorstelling, maar deze is nooit daadwerkelijk opgevoerd. Wel werd er een persbericht verspreid. Pas later in het boek wordt geschreven over het idee om de brieven te bundelen en uit te geven. Stapel schrijft: 'Volgende week gaan we op bezoek bij onze uitgever om te polsen wat hij ervan vindt tot hier toe.'²¹⁷ Op het proces van beiden projecten wordt met regelmaat gereflecteerd. Dit kan beschouwd worden als een metanarratief commentaar. In de *Fictiefabriek* wordt de illusie gewekt dat het gaat om een '*work in progress*'²¹⁸, zoals Missinne dat noemt. Dautzenberg en Stapel geven de lezer het gevoel dat ze meekijken tijdens het schrijfproces, erbij waren toen het idee ontstond de theatervoorstelling te schrijven en de brieven te bundelen. Volgens Missinne wordt op deze manier authenticiteit gesuggereerd.²¹⁹

Ook door gebruik te maken van illustraties, afbeeldingen, tabellen, etcetera, kan de schrijver een idee van authenticiteit creëren volgens Missinne. In *De Fictiefabriek* wordt dat ook op deze non-tekstuele manier gedaan. Stapel maakt tekeningen die hij als bijlage meestuurt in zijn e-mails aan Dautzenberg. Deze tekeningen zijn verspreid door het hele boek afgebeeld. Een ander voorbeeld is de afbeelding van het teletekstbericht met de kop 'Meer 'altruïstische' nierdonoren'.²²⁰ Over dit bericht, dat daadwerkelijk in de media verschenen is, schrijft Dautzenberg: 'De kracht van fictie! De kracht van literatuur! Wat verschillende peperdure

²¹² Missinne 2013, 84.

²¹³ Dautzenberg en Stapel 2014, 17.

²¹⁴ Idem, 27.

²¹⁵ Abma, R. *De publicatiefabriek*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2013.

²¹⁶ Abma 2013, flaptekst.

²¹⁷ Dautzenberg en Stapel 2014, 115.

²¹⁸ Missinne 2013, 208.

²¹⁹ Idem.

²²⁰ Dautzenberg en Stapel 2014, 297.

campagnes niet lukte, lukt mij wel.'²²¹ Door dit bericht in te voegen, wordt de oprechtheid van Dautzenberg onderstreept. Hij presenteert zichzelf hier als een geëngageerd schrijver, die daadwerkelijk iets met zijn literatuur bewerkstelligen. Hij suggereert hier dat hij de kracht fictie inzet om veranderingen teweeg te brengen. Hij draagt met zijn roman bij aan het vinden van een oplossing voor het tekort aan donornieren.

3.8 Fictionaliteit gethematiseerd

De Fictiefabriek is een 'ode aan de verbeeldingskracht.'²²² In het boek wordt geschreven over de kracht van fictie. Dautzenberg en Stapel delen het idee dat met de kracht van fictie een bepaald effect bij de lezer of het publiek teweeggebracht kan worden. Dautzenberg schrijft bijvoorbeeld in de voorbereidingen van de theatervoorstelling: '[ik vind] het spannend om door het kunstmatige heen toch een ontroering te bewerkstelligen.'²²³ In de theatervoorstelling die wordt uitgedacht, staat het probleem van fictionaliteit en werkelijkheid eveneens centraal:

Stapel + Dautzenberg gaan samen met het publiek op zoek naar de verdichting in het leven, in hún leven. Ze confronteren, experimenteren, belijden en ontroeren. Maar bovenal *eren ze de verbeelding*, de springbron van ons leven. We zijn niet ons brein, *we zijn fictie*. [...] *De Fictiefabriek* is een *authentieke voorstelling* van twee nieuwkomers in het theater. Een eigenzinnig experiment van twee bevlogen professionals die niet bang zijn om volstrekt nieuwe paden te verkennen.²²⁴ [cursivering R.A.]

In *De Fictiefabriek* vraagt Stapel na alle ophef rondom *Samaritaan* aan Dautzenberg waarom hij zoveel verwarring zaait over het wel/niet doneren van zijn nier. Dautzenbergs reflecteert in zijn antwoord op deze vraag op zijn auteurschap en het spel dat hij speelt met fictie en werkelijkheid:

Ik weet het niet, ik schrijf buiten mijn boeken verder, dat is nu eenmaal zo. Een verdienmodel daarvoor is nog niet ontwikkeld. Logisch ook, vrijwel alle schrijvers (en uitgevers) stikken netjes af – buiten de kaften van het boek mag er niets gebeuren. Het wordt tijd dat de roman een bredere connotatie krijgt.²²⁵

²²¹ Dautzenberg en Stapel 2014, 297.

²²² Dautzenberg en Stapel 2014, achterflap.

²²³ Idem, 49.

²²⁴ Dautzenberg, A.H.J. *De fictiefabriek (persbericht)* Site/blog A.H.J. Dautzenberg, 14 juni 2013. Web. <<http://www.ahjdautzenberg.nl/2013/06/de-fictiefabriek-pers/>>.

²²⁵ Dautzenberg en Stapel 2014, 297.

Het is lastig om te bepalen of de uitspraken die Dautzenberg in *De Fictiefabriek* doet over zijn schrijverschap als 'oprecht' beschouwd kunnen worden. Enerzijds wordt er, zoals ik eerder constateerde, met de brieven in *De Fictiefabriek* op verschillende manieren een idee van authenticiteit gecreëerd. Anderzijds wordt het boek overduidelijk gepresenteerd als *briefroman*. De uitspraken in dit boek moeten in eerste instantie dus worden toegeschreven aan het personage Dautzenberg. Buiten het boek schrijft Dautzenberg op eenzelfde manier over zijn spel met fictie en werkelijkheid: '[...] ik schrijf niet alleen binnen de kaften van mijn boek, ik schrijf er ook buiten. Voor mij is het allemaal één. Dat ik me alleen binnen de kaft van een boek zou mogen bewegen vind ik een conservatieve instelling.'²²⁶

De laatste brief uit *De Fictiefabriek* wordt door Dautzenberg besloten met de woorden 'Leve de fictie!'²²⁷ Een signaal dat de bladzijden daarvoor, of wellicht de *briefroman* in geheel, ook niet zo letterlijk moeten worden genomen. Dautzenberg blikt in deze laatste brief terug op een weekendje weg met Stapel. 'We besloten om Reve te eren met een naaktfoto van ons tweeën, op het kerkhofje, met de kerktoren van Blauwhuis op de achtergrond.'²²⁸ Gerard Reve, die zelf zoals blijkt uit het werk van Praat, fictie en werkelijkheid geregeld door elkaar liet lopen, is het grote voorbeeld van Dautzenberg. In een van de eerste brieven in *De Fictiefabriek* vraagt Stapel: 'Vanwaar trouwens die A.H.J.?'²²⁹ Dautzenberg antwoordt: 'Gerard Reve beweerde altijd dat een naam uit commercieel oogpunt symmetrisch moest zijn: Ge-rard Re-ve. Twee aan twee. Dautzenberg telt drie lettergrepen, Anton slechts twee. Vandaar: A.H.J. Daut-zen-berg. Drie aan drie. Zie het als een bescheiden hommage.'²³⁰ Dautzenberg heeft zich meermaals uitgelaten over zijn bewondering voor Gerard Reve. Deze zomer is Dautzenberg op Lowlands onderdeel van de show 'Leve Reve. Lofzang op de grote Volksschrijver'²³¹.

²²⁶ Anton Dautzenberg: 'Ik schrijf ook buiten de kaft van een boek'. The Post Online Magazine, 21 maart 2014. Web. <<http://www.elinea.nl/artikel/anton-dautzenberg-ik-schrijf-ook-buiten-de-kaft-van-een-boek>>.

²²⁷ Dautzenberg en Stapel 2014, 397.

²²⁸ Idem, 396.

²²⁹ Idem, 11.

²³⁰ Idem, 22.

²³¹ *Programma: Leve Reve. Lofzang op de grote Volksschrijver*. Lowlands, 2015. Web. <<http://lowlands.nl/programma/leve-reve/>>.

4. Conclusie

In deze scriptie heb ik onderzoek gedaan naar de wijze waarop het werk van A.H.J. Dautzenberg een idee van authenticiteit produceert en in welke mate de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk in de media daaraan bijdragen.

In mijn analyse van de romans *Samaritaan* en *Extra tijd* heb ik mij in eerste instantie, aan de hand van het boek *Oprecht gelogen* van Missinne, gericht op het in kaart brengen van tekstuele signalen die de lectuur, en daarmee ook de interpretatie, van de lezer kunnen sturen. A.H.J. Dautzenberg speelt in beide boeken een spel met fictie en werkelijkheid, waardoor het voor de lezer niet helder is of het verhaal autobiografisch of fictieel is. Dit doet hij door zowel 'echtheidssignalen' als 'fictionaliteitssignalen' in te zetten.

Door het inzetten van echtheidssignalen wordt de lezer in richting van een autobiografische lectuur gestuurd. De genre aanduiding die op het boek staat is bij beide romans het eerste echtheidssignaal. De boeken worden niet als roman maar als *autobiografische roman* gepresenteerd. Daarnaast is er in beide boeken sprake van een opvallende gelijkenis tussen de ik-figuur (*Samaritaan*) of het hoofdpersoonage (*Extra tijd*) en de auteur van het boek. In de briefroman *De Fictiefabriek* lijken de personages en de auteurs zelfs geheel samen te vallen, waardoor het boek mogelijk als non-fictie zal worden gelezen. Volgens Missinne is de auteurskwestie van grote invloed op de lectuur van de lezer. Dautzenberg verwijst in zijn literaire werk vaak naar 'realia', waardoor de lezer geneigd kan zijn om de verhalen als waargebeurd en oprecht te beschouwen. De ingezette echtheidssignalen, zorgen ervoor dat het werk van Dautzenberg een idee van authenticiteit produceert. Het zijn deze retorische signalen die de lezer overtuigen van de 'oprechtheid' van de tekst.

Zoals uit mijn analyse blijkt, wordt dit authenticiteitseffect verstoord doordat Dautzenberg in zijn werk niet alleen echtheidssignalen maar ook fictionaliteitssignalen inzet. Deze fictionaliteitssignalen wijzen de lezer op de fictielementen in de tekst. Ook wordt de lezer, zoals De Taeye in haar artikel laat zien²³², in het werk van Dautzenberg geregeld gewezen op de manipulerende kracht van de auteur doordat 'fictionaliteit en werkelijkheid' gethematiseerd wordt. Door het spel dat Dautzenberg speelt met fictie en werkelijkheid zal de lezer zijn werk minder snel als 'oprecht' en 'authentiek' beschouwen. Wie enkel kijkt naar tekstuele elementen, kan dus stellen dat Dautzenberg aan de hand van de hierboven genoemde echtheidssignalen een idee van authenticiteit produceert, maar dat dit idee van authenticiteit vervolgens weer wordt geïmpliciteerd door de vele fictionaliteitssignalen.

²³² De Taeye 2015, 16.

Omdat Dautzenberg niet alleen binnen zijn werk met de grens tussen fictie en werkelijkheid speelt, maar ook daarbuiten, kwam ik er al snel achter dat het voor mijn onderzoek cruciaal is om de samenhang te bestuderen tussen het eerste deel van mijn onderzoeksvraag (*‘Op welke wijze produceren de romans van A.H.J. Dautzenberg een idee van authenticiteit [...]?’*) en het tweede deel van mijn onderzoeksvraag (*‘[...] en in welke mate dragen de zelfrepresentatie van de schrijver en de receptie van zijn werk in de media daaraan bij?’*). Het *auteursethos*, dat door de lezer aan de auteur of een personage wordt toegekend heeft volgens Korthals Altes een grote invloed heeft op de interpretatie van het verhaal.²³³ De lezer wordt bij het toekennen van een *auteursethos* aan Dautzenberg in hoge mate gestuurd door het optreden van de schrijver buiten het boek en de receptie van zijn werk.

De ophef die Dautzenberg veroorzaakt buiten zijn boeken, kan ervoor zorgen dat de lezer de auteur als onoprecht beschouwt. Uit de recensies van *Samaritaan* blijkt dat de waardering van dit boek in negatieve zin is beïnvloed door het mediaoptreden van de schrijver. De schrijver zaaide verwarring over het verhaal van *Samaritaan*. Dit kan, net zoals bijvoorbeeld de verzonden interviews, tot effect hebben dat ook het literaire werk van de schrijver minder authentiek overkomt op de lezer. Zo schrijft Rob Schouten over het zelfinterview in de verhalenbundel van Dautzenberg: *‘Of hij het meent? Mij lijkt het het verstandigste op voorhand niets van hem te geloven, totdat het tegendeel bewezen wordt.’*²³⁴

Dautzenberg maakt er geen geheim van dat hij fictie en werkelijkheid in elkaar laat overlopen. In zijn werk verkent hij naar eigen zeggen de grenzen tussen fictionaliteit en werkelijkheid.²³⁵ In *Verrek, het is geen kunstenaar* stelt Praat dat de zelfrepresentatie van Reve paradoxaal te noemen is: *‘Wanneer iemand volmondig toegeeft onoprecht te zijn, kan dat immers als volmaakt eerlijk worden gezien.’*²³⁶ Ook schrijft Praat dat het doel van deze pose volgens Reve zelf tweeledig is. Enerzijds is het een manier om aandacht te trekken. Anderzijds stelt het hem ook in de gelegenheid en ruimte om bepaalde onderwerpen aan te kaarten.²³⁷ Voor Dautzenberg lijkt hetzelfde te gelden. Het is een schrijver die reuring veroorzaakt met zijn spel tussen fictie en werkelijkheid en daarmee media-aandacht genereert. Tegelijkertijd gebruikt hij die aandacht vaak om een (maatschappijkritische) boodschap over te brengen. In *Samaritaan* kaart hij het tekort aan donornieren aan. Ook werd Dautzenberg lid van Vereniging Martijn uit protest tegen de heksenjacht op pedofielen.

²³³ Korthals Altes 2014, 53.

²³⁴ Schouten, R. “Schrijver over de schreef.” *Trouw* 22 februari 2014: 16. Web. <<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3601728/2014/02/22/Schrijver-over-de-schreef.dhtml>>.

²³⁵ Fortuin, A. “Ik sticht verwarring, ja.” *NRC Handelsblad* 3 januari 2015: n.p.

²³⁶ Praat 2014, 193.

²³⁷ Idem, 195.

Zoals uit mijn analyse gebleken is, representeert Dautzenberg zich bij het verschijnen van *Extra tijd* anders dan bij *Samaritaan* het geval was. Hij stelt zich in interviews op zo'n manier op dat zijn zelfrepresentatie niet afdoet aan de waardering van zijn werk, maar er juist aan bijdraagt dat de roman als 'authentiek' beschouwd wordt. In *Extra tijd* speelt de schrijver eveneens een spel met fictie en werkelijkheid, maar houdt het grotendeels binnen de kanten van het boek. Hij zaait buiten het boek geen verdere verwarring en presenteert *Extra tijd* als de gefictionaliseerde versie van zijn eigen persoonlijke verhaal van het overlijden van zijn vader. Hij creëert een oprecht auteursbeeld. Om mijn onderzoeksvraag te beantwoorden: dit is hoe Dautzenberg een idee van authenticiteit produceert. De schrijver zet retorische strategieën zowel in zijn boek als in zijn zelfrepresentatie in.

Er is één vraag die blijft spelen: speelt Dautzenberg met feit en fictie omdat hij uit is op aandacht, of is het een geëngageerd schrijver die met zijn werk en mediaoptreden aandacht genereert voor belangrijke zaken? Omdat uiteindelijk iedere de lezer voor zich een auteursethos toeschrijft, kan deze vraag niet eenduidig beantwoord worden. Elke lezer zal het werk en de zelfrepresentatie van de schrijver op zijn of haar eigen manier interpreteren. Wel is duidelijk geworden dat de vraag of zijn verhalen waargebeurd zijn volgens de schrijver irrelevant is. Zoals de Dautzenberg zelf zegt: "De lezer moet het zelf maar bepalen."²³⁸ Het verhaal hoeft niet waargebeurd te zijn om een authentiek effect op de lezer te kunnen hebben. Een idee van authenticiteit wordt geproduceerd wanneer het verhaal en de schrijver overtuigen.

²³⁸ "Anton Dautzenberg." *Pauw & Witteman*. Nederland 1. VARA, Hilversum. 5 april 2011. Televisie.

Geraadpleegde literatuur

Primaire literatuur

Dautzenberg, A.H.J. *Samaritaan*. Amsterdam: Atlas Contact, 2011. Print.

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

Dautzenberg, A.H.J. *Rafelranden van de moraal*. Amsterdam: Atlas Contact, 2013. Print.

Dautzenberg, A.H.J. en Diederik Stapel. *De Fictiefabriek*. Amsterdam: Atlas Contact, 2014. Print.

Dautzenberg, A.H.J. *En dan komen de foto's*. Amsterdam: Atlas Contact, 2014. E-book.

Secundaire literatuur

Iatsenko, A. "That is Real. Oprah Winfrey and the James Frey Controversy" *Paradoxes of Authenticity*. Ed. Straub, J. Piscataway. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012: p225-242. Print.

Korthals Altes, L. *Ethos and Narrative Interpretation*. Nebraska: University of Nebraska, 2014. Online.

Missinne, L. *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt, 2013. Print.

Praat, E. *Verrek het is geen kunstenaar. Gerard Reve en het schrijverschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. Print.

Taeye, L. de. "Terug tot de werkelijkheid? Hedendaagse documentaire trends in de Nederlandse literatuur belicht vanuit de twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis." *Nederlandse Letterkunde*, no.1, 2015: 1-24. Online.

Kranten- en tijdschriftartikelen

Beekman, M. "De societypagina's van de literatuur." *De Standaard* 24 juni 2011: n.p. Print

Cloostermans, M. "De dood en de derde persoon." *De Standaard* 24 augustus 2012: n.p. Print.

Dautzenberg, A.H.J. "Lemmy & The Flash Crash." *VPRO Gids* 30 januari 2011: p18-19. Print.

Dautzenberg, A.H.J. "Model van de werkelijkheid." *VPRO Gids* 29 november 2010. Web, VPRO Boeken.

Eecke, C. van. "Samaritaan." *De Leeswolf* 31 december 2011: n.p. Print.

Eykhout, K. "Nierdonatie." *De Limburger* 20 april 2011: 12. Print.

Foer, S. de. "Plaats eens een verzonnen artikel." *De Standaard* 19 maart 2011: n.p. Print. Web. <<http://www.standaard.be/cnt/um37otai>>.

Fortuin, A. "Ik sticht verwarring, ja." *NRC Handelsblad* 3 januari 2015: 15. Print.

Kieft, E. "Dautzenberg pakt uit." *NRC Handelsblad* 10 augustus 2012: n.p. Print

Lent, D. van. "'Te controversiële' Dautzenberg ontslagen bij Fontys Hogeschool." *NRC Handelsblad* 8 oktober 2014: n.p. Print. Web. <<http://www.nrc.nl/boeken/2014/10/08/te-controversiele-dautzenberg-ontslagen-bij-fontys-hogeschool/>>.

Leyman, D. "Dialogen omtrent een nier." *De Morgen* 11 mei 2011: n.p. Print.

Missinne, L. "De authenticiteit van de leugen." *De Revisor* 2006: p36-42. Web, DBNL.

Poorthuis, F. "VPRO-interviewer houdt vol: 'Ik kneep mee-eter van Grunberg wel degelijk uit'." *HP/ De Tijd* 7 december 2010: n.p. Print. Web. <<http://www.hpdetijd.nl/2010-12-07/vpro-interviewer-houdt-vol-ik-kneep-mee-eter-van-grunberg-wel-de/>>.

Saarloos, S. van. "Koiboi- film roman" *De Volkskrant* 25 augustus 2012: 23. Print.

Schouten, R. "Schrijver over de schreef." *Trouw* 22 februari 2014: 16. Print. Web. <<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3601728/2014/02/22/Schrijver-over-de-schreef.dhtml>>.

Serdijn, D. "Onbaatzuchtigheid bestaat niet." *De Volkskrant* 16 april 2011: 2. Print.

Storm, A. "Pretfiguur schenkt nier." *Het Parool* 27 april 2011: 17. Print.

Vries, J. de. "Slaaf van de realiteit." *De Groene Amsterdammer* 12 mei 2011: n.p. Print.

"De ja-nee-donatie van een nier van Dautzenberg." *Brabants Dagblad* 23 januari 2014: n.p. Print. Web. <<http://www.bd.nl/regio/tilburg-en-omgeving/tilburg/de-ja-nee-donatie-van-een-nier-van-dautzenberg-1.4187871>>.

"Donorshow BNN is een stunt." *De Volkskrant* 2 juni 2007: 2. Print. Web. <<http://www.volkskrant.nl/binnenland/donorshow-bnn-is-een-stunt~a848356/>>.

"En dan nü: de échte waarheid over het interview met Lemmy van Motörhead." *Humo* 21 maart 2011: Web. <<http://www.humo.be/actua/31212/en-dan-nu-de-echte-waarheid-over-het-interview-met-lemmy-van-motorhead>>.

Internetsites

Bork, G.J. van, et al. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. 2^e versie. DBNL, 2014. Web. <http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03437.php, http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00572.php, http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00752.php, http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00520.php>.

Dautzenberg, A.H.J. *A.H.J. Dautzenberg wordt lid van Martijn*. Site A.H.J. Dautzenberg, 20 juli 2011. Web. <<http://www.ahjdautzenberg.nl/2011/07/a-h-j-dautzenberg-wordt-lid-van-martijn/>>.

Dautzenberg, A.H.J. *De fictiefabriek (persbericht)* Site/blog A.H.J. Dautzenberg, 14 juni 2013. Web. <<http://www.ahjdautzenberg.nl/2013/06/de-fictiefabriek-pers/>>.

Neumann, B, Nünning, A. *The living handbook of narratology*. Interdisciplinary Centre of Narratology, University of Hamburg, 3 december 2014. Web. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction>.

Pasveer, L. *VPRO rectificeert verzonden interviews*. Villamedia, 18 maart 2011. Web.
<<https://www.villamedia.nl/artikel/vpro-rectificeert-verzonden-interviews>>.

Roman over Roda JC "Extra Tijd" boek van het jaar. Roda JC, 7 oktober 2012. Web.
<<http://www.rodajc.nl/Nieuws/774/1/roman-over-roda-jc-extra-tijd-boek-van-het-jaar>>.

Setten, J. van. *Donorendag: Wat is mijn nier waard?* NierNieuws, 15 oktober 2011. Web.
<<http://www.niernieuws.nl/?id=4658&redacteur=2&all=yes&maand=2012-01>>.

"Anton Dautzenberg: 'Ik schrijf ook buiten de kaft van een boek'." *The Post Online Magazine*, 21 maart 2014. Web. <<http://www.elinea.nl/artikel/anton-dautzenberg-ik-schrijf-ook-buiten-de-kaft-van-een-boek>>.

Financial Times twijfelt aan VPRO hoaxer. Follow The Money, 23 maart 2011. Web.
<<http://www.ftm.nl/financial-times-twijfelt-ook-aan-vpro-hoaxer/>>.

Programma: Leve Reve. Lofzang op de grote Volksschrijver. Lowlands, 2015. Web.
<<http://lowlands.nl/programma/leve-reve/>>.

Overzicht fraude in de wetenschap. NOS, 23 september 2013. Web.
<<http://nos.nl/artikel/554459-overzicht-fraude-in-de-wetenschap.html>>.

Radio- en televisie-uitzendingen

"A.H.J. Dautzenberg & Hans Goedkoop." *VPRO Boeken*. Nederland 3. VPRO, Hilversum. 9 september 2012. Televisie.

"Anton Dautzenberg." *Pauw & Witteman*. Nederland 1. VARA, Hilversum. 5 april 2011. Televisie.

"Anton Dautzenberg over zijn nieuwe boek Extra Tijd." *Opium*. Radio 1. AVRO, Hilversum. 18 augustus 2012. Radio.

"VPRO plaats drie verzonden interviews." *NCRV lunch!*. Radio 1. NCRV, Hilversum. 18 maart 2011. Radio.