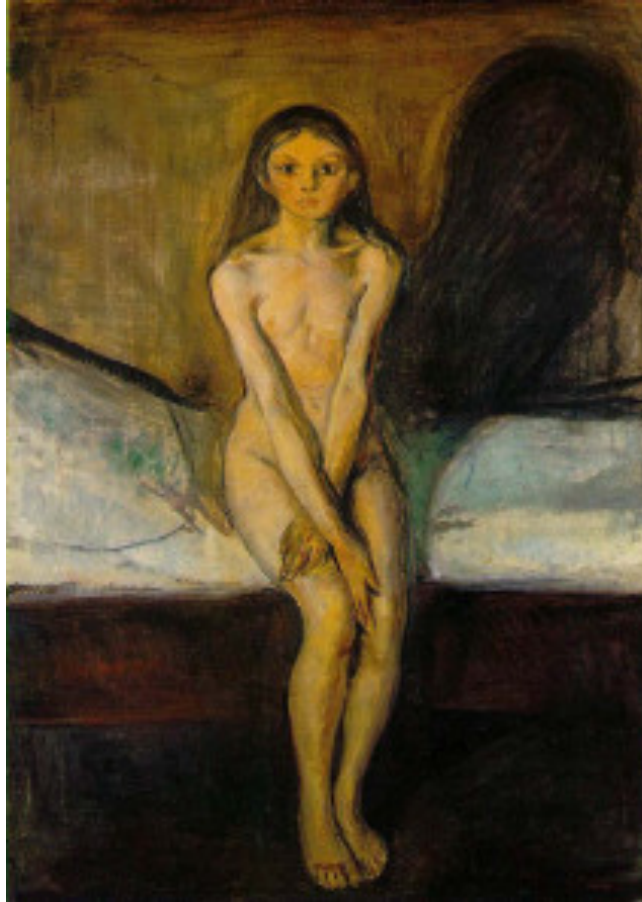


De zoektocht naar het zelf

Een onderzoek naar het mensbeeld in de romans van Arnon Grunberg



Edvard Munch, *De puberteit*, 1894.

Masterscriptie Literatuur en cultuurkritiek

Mirne van der Cammen – 3176169

Maart 2014

Begeleider: Dr. Sven Vitse

Tweede lezer: Prof. dr. Geert Buelens

Universiteit van Utrecht

Alle ambitie begint met de fantasie dat je iemand anders kunt zijn dan wie je bent: overwonnen en geslagen, zonder toekomst en in zekere zin ook zonder verleden. De fantasie is het die je optilt, meesleurt, groter maakt dan je ooit had gedacht te zullen zijn en je dan achterlaat als een lege zak. Wie goed kijkt ziet dat we niet meer zijn dan werktuigen in handen van onze eigen fantasie. Misschien is het niet eens onze eigen fantasie die wij vervullen, maar die van anderen, mensen die wij nooit gekend hebben en nooit zullen kennen. Wij vervullen de fantasie van schimmen.

Arnon Grunberg, *De Joodse Messias*.

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	5
1. Inleiding	6
2. Subjectbegrip	9
2.1 Inleiding	9
2.2 Het subjectbegrip in filosofisch-historische context	11
2.3 Het mens(-personage)beeld in de literatuurgeschiedenis	24
3. Methodologie	31
3.1 Subjectbegrip als filosofisch concept	31
3.2 Het mensbeeld in fictie	32
3.3 Het materiaal	35
3.4 Verantwoording corpus	35
4. Analyse van <i>Figuranten</i>	36
4.1 Inleiding	36
4.2 Samenvatting	37
4.3 Vertelsituatie	39
4.4 Motieven	40
4.5 Karakterisering van de personages	51
4.6 Het mensbeeld in <u>Figuranten</u>	60
5. Analyse van <i>De Joodse Messias</i>	64

5.1 Inleiding	64
5.2 Samenvatting	65
5.3 Vertelsituatie	67
5.4 Motieven	69
5.5 Karakterisering van de personages	81
5.6 Het mensbeeld in <u>De Joodse Messias</u>	90
6. Analyse van <i>De man zonder ziekte</i>	92
6.1 Inleiding	92
6.2 Samenvatting	93
6.3 Vertelsituatie	95
6.4 Motieven	98
6.5 Karakterisering van Samarendra	106
6.6 Het mensbeeld in <u>De man zonder ziekte</u>	113
7. Conclusie	115
Discussie	119
Literatuur	120

VOORWOORD

Mijn scriptie is een ontdekkingsreis geweest op zoek naar een betekenis van het subject. Een zoektocht naar wat het in Arnon Grunbergs romans betekent om mens te zijn en een zoektocht naar wat het voor mij betekent om mens te zijn. En zoals ik ontdekte is het een zoektocht die geen antwoord zal vinden in deze scriptie, maar die ik buiten de muren van de Universiteit Utrecht en mijn opleiding *Literatuur en cultuurkritiek* voort zal zetten. Want gaandeweg kwam ik erachter dat niets zo ongrijpbaar is als het subject.

Het eerste boek dat ik van Arnon Grunberg las was *De Asielzoeker*, voor mijn leeslijst Nederlands op de middelbare school. Ik was geschokt door de personages die opgevoerd werden en hoe zij met elkaar omgingen: het mens- en wereldbeeld dat uit de roman sprak vond ik onaanvaardbaar. Tijdens het vak ‘*Arnon Grunberg: de schrijver als fenomeen, de literatuur als evenement*’ van Geert Buelens, leerde ik voor het eerst op een andere manier naar het werk van Grunberg te kijken. Ik leerde dat de romans meer zijn dan zeer pessimistische visies op de mens en zijn leven: ‘Grunberg wil het beest in de bek kijken.’

Ik begon mij af te vragen wat voor een mensbeeld nu precies uit de romans van Grunberg spreekt. Wat voor personages zet hij neer en hoe zijn de personages te begrijpen? Het maakte het voor mij extra interessant door dit mensbeeld te interpreteren vanuit het filosofisch subjectbegrip. Het voor mij vaak even interessante als moeilijke onderzoek heeft uiteindelijk geresulteerd in deze scriptie. Ik wil mijn lieve familie en vrienden bedanken voor alle tijd die ze met me mee hebben geleefd en me onvoorwaardelijk hebben gesteund. Ik wil de tweede lezer Prof. dr. Geert Buelens danken, ook voor zijn inspirerende colleges destijds over Grunberg. En vooral wil ik mijn begeleider dr. Sven Vitse danken voor zijn waardevolle begeleiding. De besprekingen van de delen die ik tussentijds heb ingeleverd waren zeer inspirerend en stimulerend. Zijn scherpe blik en goede suggesties hebben mij veel steun en inzicht gegeven. Ik ben Sven Vitse ook zeer dankbaar dat hij me op de weg hield, waar ik geneigd was in het labirint der kennis te verdwalen.

1.

INLEIDING

Even had hij een vermoeden wie hij was, even had hij een glimp van zichzelf gezien, van top tot teen, naakt, geen verhalen meer, geen plannen, geen grappen, wat hij had gezien was een vermist persoon.

Arnon Grunberg, *De Joodse Messias*. (2004) p. 201-202

Op het moment dat je werkelijk samenvalt met wie je bent, ben je blijkbaar niets meer. Een vermist persoon. Bovenstaand citaat gaat over één van de hoofdpersonages uit *De Joodse Messias* (2004) van Arnon Grunberg. Wie of wat zijn we eigenlijk? Is het mogelijk om onszelf, het subject, te kennen? Het subjectbegrip is onderwerp van veel verschillende studies – zoals de filosofie, de psychologie, de literatuurwetenschap en de rechtswetenschap – die allemaal hun eigen benadering van het subject kennen. In deze scriptie staat het subjectbegrip centraal vanuit een filosofisch-historisch en literatuurwetenschappelijk oogpunt.

In filosofische zin beschouw ik het subject in zijn geschiedenis. Daarbij beperk ik me tot het moderne West-Europese subject. Het moderne subject is gefundeerd in Descartes' *cogito ergo sum* (ik denk, dus ik ben). Vanaf dan wordt het subject gezien als een rationeel wezen dat zichzelf determineert. Het ego, het bewuste zelf, wordt de bron van begrip.¹ Het romantische subject zet zich af tegen de rationaliteit van de Verlichting en kenmerkt zich in paradoxen. 'Wat de mens dient te zijn, dient hij te worden.'² In het postmoderne mensbeeld wordt het moderne subject uiteindelijk gedeconstrueerd tot een fictie.

Het subjectbegrip dient om inzicht te krijgen in de romanpersonages en het mensbeeld in de romans van Grunberg. Ik wil kijken of het mensbeeld in zijn romans in de loop der tijd verandert. Om het mensbeeld te achterhalen richt ik me op uitspraken in de romans die iets zeggen over het subject. Tevens bekijk ik hoe de romanpersonages geconstrueerd worden. Om

¹ In de meeste studies begint de situering van het moderne subject in West-Europa bij Descartes' *cogito ergo sum*. Er zijn weliswaar nuanceverschillen, maar het belang van Descartes' gedachten voor het moderne subject is wijdverspreid erkend.

² Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 34

een adequate beschrijving te kunnen geven van het mensbeeld in de romans van Grunberg heb ik de volgende twee hoofdvragen geformuleerd:

- *In hoeverre verandert het mensbeeld in de romans van Grunberg?*
- *Hoe worden de romanpersonages geconstrueerd?*

Het subjectbegrip is de context waarin ik het mensbeeld van Grunberg zal interpreteren. Zoals Mieke Bal in *Mensen van papier* aangeeft is een romanpersonage echter niet gelijk te stellen met een subject, een mens van vlees en bloed.³ Paul Ricoeur stelt in zijn artikel 'L'identité narrative' daarentegen juist dat kennis van het zelf een interpretatie is die plaatsvindt door middel van narrativiteit. Het *levensverhaal* dat inzicht biedt in de identiteit van een bepaald persoon is niets anders dan een fictieve geschiedenis of, zo men wil, een historische fictie.⁴ Het beschouwen en interpreteren van het mensbeeld in een fictief verhaal aan de hand van – onder meer – het subjectbegrip in filosofische zin gaat dus niet zonder problemen gepaard. Deze problemen vormen echter geen hoofdthema van deze scriptie. Mijns inziens is het subjectbegrip een zinvol kader voor de analyse van de romans van Grunberg.

Arnon Grunberg (1971) debuteerde in 1994 met zijn roman *Blauwe maandagen* en heeft sindsdien een indrukwekkend oeuvre opgebouwd, dat behalve romans ook novellen, essays, toneelstukken, brieven, gedichten, columns en blog-teksten omvat.⁵ In *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast* onder redactie van Johan Goud, vat Goud Grunbergs mens- en wereldbeeld pakkend samen:

Het mens- en wereldbeeld dat uit Grunbergs boeken naar voren komt, is illusieloos en gestempeld door de twintigste-eeuwse realiteit van mensenhaat en genocide. Menige hoofdfiguur in zijn romans wil de liefde en de hoop dood verklaren. Wie mens wil zijn moet, zo schreef hij, erkennen dat ons vertrouwen in de wereld onherstelbaar gebroken is. [...] Tegelijkertijd blijven zijn personages ad absurdum op zoek naar een doel en anderen [...].⁶

Zoals uit de karakterisering van Goud blijkt is het mens- en wereldbeeld in de romans van Grunberg pessimistisch. Omdat de personages in Grunbergs romans opvallen door hun pessimistische en vaak amorele gedrag wil ik zijn mensbeeld nagaan. Zijn werk is toegankelijk,

³ Bal, M. (red.), *Mensen van papier*. Assen (1979)

⁴ Ricoeur, P., 'Narrative Identity'. In: *Philosophy today*. Spring 1991; 35, 1. Vertaald door: Mark S. Muldoon. Originele publicatie van het artikel is verschenen onder de titel 'L'identité narrative'. In: *Esprit*. 1988; 7-8; p. 295-304

⁵ Goud, J. (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 7

⁶ Ibid.

maar onder de toegankelijke laag zit een wereld verscholen die het bestuderen waard is en meerwaarde biedt aan het werk. Mijn doel is om van die verscholen wereld een stukje te verkennen: het mensbeeld. In het navolgende zal ik beginnen met het theoretisch kader van het subjectbegrip. In de methodologie verantwoord ik de keuze van mijn corpus dat ik ga analyseren, en sla ik een brug tussen het subjectbegrip en de analyse van de te behandelen romans. In hoofdstuk vier tot en met zes analyseer ik achtereenvolgens *Figuranten* (1997), *De joodse Messias* (2004) en *De man zonder ziekte* (2012) met betrekking tot het mensbeeld. Ik sluit af met een conclusie en discussie.

2.

SUBJECTBEGRIP

2.1 Inleiding

Een definitie van hét subjectbegrip bestaat niet. Verschillende disciplines zoals de filosofie, de (neuro)psychologie, de literatuurwetenschap, de theologie en de rechtswetenschap geven allemaal hun eigen invulling aan het subject.⁷ Daarnaast bestaat de discussie tussen de ‘universalisten’ en de ‘relativisten’ die allebei hun eigen benadering van het subjectbegrip kennen. De universalisten stellen dat altijd en in alle culturen aandacht is geweest voor het menselijke individu. De relativisten stellen daartegenover dat ‘traditionele’ samenlevingen de mensen zagen als een niet te onderscheiden massa.⁸

Ondanks deze problematiek wil ik niet ontsnappen aan enige definiëring van het subjectbegrip. Het subject komt overeen met het ‘zelf’ en het ‘ik’ en wordt zowel materieel als abstract filosofisch gezien.⁹ Doorman stelt in *De romantische orde* (2004) dat het subject niet louter te zien is als een biologisch organisme, maar ‘zo gauw het gaat om een niet-biologische eenheid, en om echtheid, komt het bestaan van het subject in de lucht te hangen.’¹⁰ In *The Idea of the Self* (2005) stelt Seigel dat het moderne West-Europese subject uit drie dimensies bestaat: de lichamelijke-, de relationele- en de reflexieve dimensie.

De lichamelijke dimensie omvat het lijfelijk bestaan van een individu. Op lichamenlijk niveau huist het subject in een lichaam en wordt gevormd door lichamelijke behoeftes. De relationele dimensie bestaat uit sociale en culturele interactie. Zoals Seigel het verwoordt: ‘In this perspective our selves are what our relations with society and with others shape or allow us to be.’¹¹ De derde dimensie behelst de reflexiviteit van het subject. Reflexiviteit stelt het subject in staat om de wereld en zijn eigen bestaan aan beschouwing te onderwerpen. Het subject kan

⁷ De lijst van disciplines die het subject bestuderen is niet compleet. Ik wil enkel, in navolging van Peter V. Zima in *Theorie des Subjekts*, (p. 1) aangeven dat het subject veel verschillende benaderingen kent, waardoor het spreken van hét subjectbegrip praktisch uitgesloten is.

⁸ Rose, N., ‘Assembling the modern self’. In: Porter, R. (red.), *Rewriting the Self*. London (1997) p. 226

⁹ Zima, P.V., *Theorie des Subjekts*. Tübingen (2000) p.1

¹⁰ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 47

¹¹ Seigel, J., *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. Cambridge (2009) p. 5

niet alleen zijn fysieke gesteldheid en zijn sociale relaties beschouwen, maar ook zijn eigen bewustzijn. Door middel van reflexiviteit neemt het subject afstand van zichzelf om zichzelf te onderzoeken, te beoordelen, en daarna eventueel bij te schaven.¹² De definitie van Seigel is grof en daardoor breed toepasbaar, maar ook zeer bruikbaar voor een eerste en algemene definitie van het moderne West-Europese subject.

In de inleiding van *Rewriting the Self. History from the Renaissance to the present* geeft Porter de zogeheten ‘standaardvertelling’ van het subject.¹³ Deze vertelling berust op- en ondersteunt Westerse kernwaarden. Waar het om draait is ‘jezelf zijn’. Hiermee verbonden zijn de kernnoties van authenticiteit en individualiteit.¹⁴ De standaardvertelling is een relativistische benadering van het subjectbegrip. Op een bepaalde tijd en in een bepaalde cultuur komt het subject tot wasdom.¹⁵ Maar, stelt Porter, de standaardvertelling heeft zijn complicaties en naast de standaardvertelling bestaan nevenvertellingen over het subjectbegrip. Het subject zoals dat in de standaardvertelling wordt voorgesteld, wordt door verschillende filosofische projecten aangevallen en bekritiseerd.¹⁶ Het doel van de bundeling studies in *Rewriting the Self* is om het subject in de huidige tijd te heroverwegen en de standaardvertelling met zijn complicaties te nuanceren.

In *De romantische orde* bestudeert Doorman het romantisch subject, omdat het subject zoals dat volgens hem ruim tweehonderd jaar bestaat, nu, in onze tijd onder druk is komen te staan. In de negentiende eeuw komt het romantisch subject op en tegelijkertijd met zijn opkomst ontstaat ook de kritiek op dit romantisch subject. Maar die kritiek ontsnapt niet aan de romantische orde. Pas met de opkomst van de *Cyborg*,¹⁷ een kruising tussen mens en machine en met de mogelijkheden die in de jaren tachtig van de vorige eeuw ontstaan en die via biologische en medisch-technologische weg de identiteit van de mens fundamenteel beginnen aan te tasten, komt het romantisch subject onder druk te staan:

Zoals we ons pas bij benauwdheid op onze eigen ademhaling gaan richten, zo komt de romantiek pas in de belangstelling als ze het moeilijk krijgt. De dagelijkse stoffering valt pas op als hij vervangen wordt.¹⁸

¹² Ibid.: p. 4-5

¹³ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self*. London (1997)

¹⁴ Ibid.: p. 1

¹⁵ Ibid.: p. 8

¹⁶ Ibid.: p. 11-13

¹⁷ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 45

¹⁸ Ibid.: p. 20

In de volgende paragraaf behandel ik het subjectbegrip in zijn filosofisch-historische context. Ik behandel kort de standaardvertelling en ga nader in op het romantisch subjectbegrip dat opkomt met de romantiek en vanaf zijn opkomst al kritiek te verduren krijgt, maar dat tot op de dag van vandaag een grote rol lijkt te spelen. Vervolgens behandel ik in paragraaf 2.3 het mensbeeld in de literatuurgeschiedenis vanaf de romantiek. Het mensbeeld – nauwkeuriger gezegd: het personagebeeld – in de literatuur is anders dan het filosofisch mensbeeld zoals dat in paragraaf 2.2 wordt geschetst, maar loopt grotendeels parallel met de ontwikkeling van het subjectbegrip in filosofische zin.

2.2 Het subjectbegrip in filosofisch-historische context

Het standaardverhaal over het subject begint met de opkomst van het bewustzijn. Primitieve gemeenschappen zouden collectieve gedachten-processen bezitten en alle activiteiten zouden gemeenschappelijk zijn. Pas met de Gouden Eeuw van Griekenland komt de eerste beweging van een individueel bewustzijn op. Een filosoof zoals Socrates begint uitdrukking te geven aan idealen zoals een innerlijke goedheid en een innerlijk bewustzijn.¹⁹ In ‘de religieuze tijd’ laat het soevereine subject zich gelden, maar de christelijke idealen staan een wezenlijke zelfrealisatie in de weg.²⁰ De werkelijke doorbraak van de individualiteit vindt plaats tijdens de Renaissance. De wetenschappelijke beweging van de humanisten verwerpt het theologische dogma waarin de zondigende mens zich moet vernederen voor God. Zij vinden genoeg in de mens, het wonderlijke toppunt van de schepping. De uitdrukking van het gloriërende ego vindt plaats in nieuwe culturele genres zoals het (zelf)portret, de (auto)biografie en het dagboek.²¹

Een nieuw gevoel van singulariteit dat gepaard gaat met een impuls om het eigene te onderzoeken is afkomstig van Michel de Montaigne. De Montaigne stelt de vraag: ‘*Que sçais-je?*’ (wat weet ik) en wil het antwoord vinden door introspectie. Hij stelt dat iedereen in zijn geest beschikt over een soort achterkamer waarin een persoonlijke nieuwe wereld ligt

¹⁹ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self*. London (1997) p. 2

²⁰ Porter heeft het over ‘the age of faith’, doelend op het christelijke geloof. Een precieze tijdsaanduiding geeft hij niet. Hij doorkruist de standaardvertelling over de geschiedenis van het subject dan ook met zevenmijlslaarzen, waarbij generalisaties onvermijdelijk zijn. (p. 2)

²¹ Ibid.: p. 2-3

verscholen, die op ontdekking wacht. Ook de reformatie is een grote drijfveer achter de ontwikkeling van een nieuwe individualiteit.²²

Historici van de Westerse filosofie zien de zeventiende eeuw vaak als het grote breekpunt in de ontwikkeling van het subject.²³ Vanaf dat moment geldt de rationaliteit als grondslag voor het zichzelf determinerende individu. René Descartes moet in dit verband genoemd worden. In zijn *Discours de la méthode* (1637) legt Descartes een nieuwe rol voor het individu weg met zijn basisprincipe *cogito ergo sum* (ik denk, dus ik ben). Het ego, het bewuste zelf, wordt de bron van begrip.²⁴ Montaigne en Descartes verschillen sterk in hun benadering van het subject, maar hebben ook overeenkomsten in hun beschouwing. Een belangrijke overeenkomst is dat beide denkers het subject benaderen binnen het spanningsveld van individuele bijzonderheid en algemeenheid. Ook de reflectie speelt bij beiden een belangrijke rol, waardoor het ego wordt gesplitst in een waarnemende en waargenomen instantie.²⁵ In de Middeleeuwen wordt de menselijke conditie bekeken vanuit het perspectief van een allesomvattende wereld met haar micro- en macrokosmos. Dit perspectief wordt in termen van Descartes omgedraaid. Buiten God heeft alleen de mens een bewustzijn en kan daarmee zichzelf kennen en zo de betekenis van de dingen om hem heen begrijpen.²⁶

De voor het subjectbegrip invloedrijke John Locke stelt in zijn *Essay Concerning Human Understanding* (1690) dat de geest niet wordt opgeleverd als een gemeubileerd appartement. Locke verwerpt de gedachte dat de mens met aangeboren ideeën ter wereld komt. Hij ziet de geest als een *tabula rasa*, een onbeschreven blad. Locke is overtuigd van het belang van de ervaring bij de vorming van gedachten, meningen en de houding van het subject. In Lockes gedachtegoed is het zelf het product van zijn eigen ervaring en opvoeding. Door deze gedachte staat hij dus impliciet voor de diversiteit, verandering en vooruitgang van de mens.²⁷ Ook de mythes van de Verlichting voeden het model van de maakbare mens. Het idee van de maakbare

²² Ibid.: p. 3

²³ Porter stelt in *Rewriting the Self* dat historici van de Westerse filosofie de zeventiende eeuw zien als het grote breekpunt in de ontwikkeling van het subject. (p. 3-4) Seigel plaatst in *The Idea of the Self* de opkomst van het moderne West-Europese subject inderdaad in de zeventiende eeuw. Ook Doorman toont zich in *De romantische orde* bewust van de standaard filosofische geschiedenis van het subject, waarbij de lijn wordt getrokken 'van Descartes naar Kant en via Husserl naar twintigste-eeuwse uitwerkingen daarvan'. (p. 31)

²⁴ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self*. London (1997) p. 4

²⁵ Bürger, P., *Das Verschwinden des Subjekts*. Baden-baden (2001) p. 47-48

²⁶ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self*. London (1997) p. 4

²⁷ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self*. London (1997) p. 3 en Seigel, J., *The Idea of the Self: Thought and experience in Western Europe since the seventeenth century*. Cambridge (2009) p. 88

mens in Locke's gedachtegoed zal zijn stempel op Marx drukken.²⁸ Beïnvloed door het gedachtegoed van Locke stelt de wisselwerking met de natuur en de voortdurende dialoog van behoeften en wensen de mens in staat om perfectie te bereiken. Dat blijkt tenminste uit nieuwe optimistische sociale theorieën 'proposed by thinkers like Condillac, Turgot and Condorcet in France, Priestley, Erasmus Darwin and Godwin in England, and Fichte, Herder and Hegel in Germany.'²⁹

Eén van de nevenvertellingen concentreert zich op Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).³⁰ De ontleding van zijn psyche onthult een donkere gemoedstoestand en moedigt de impuls aan om dat te zeggen – in naam der waarheid – wat beter ongezegd kan blijven. Het egocentrisme, wat voorheen als een zonde werd beschouwd, is veranderd in een *raison d'être*.³¹ Volgens Doorman legt Rousseau de basis voor het moderne mensbeeld dat met de romantiek opkomt en nog steeds heersend is.³² In de ontwikkeling van het subject onderscheidt Rousseau twee verschillende stadia. In het eerste stadium zijn de mensen onafhankelijk en leven verspreid en geïsoleerd in een natuurlijke staat. Deze mensen, die Rousseau 'wilden' noemt, reageren direct op veranderende omstandigheden en bevredigen hun levendige driften onmiddellijk. Ze leven enkel in het heden en doen niet aan zelfreflectie. Toch beschikken deze wezens wel over een krachtige en volledige 'ik' omdat ze volledig in hun eigen behoeften kunnen voorzien. Volgens Rousseau is de mens in de natuurlijke staat nog compleet, hoewel hij zich ook realiseert dat het bestaan van een complete mens een illusie is.³³ In het tweede stadium gaan mensen in sociale verbanden leven en worden zich bewust van henzelf en hun persoonlijke identiteit. Maar tegelijkertijd worden ze afhankelijk van de ander en in die onderlinge afhankelijkheid ziet Rousseau het kwaad schuilen van alle maatschappijen.³⁴ In tegenstelling tot de natuur beschouwt hij de cultuur als kunstmatig en geperverteerd. Gevoelens en spontaniteit zijn begrippen die met Rousseau opkomen en niet meer los zijn te zien van het nieuwe subjectbegrip zoals Doorman dat in *De romantische orde* laat zien.³⁵

²⁸ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London (1997) p. 5

²⁹ Ibidem

³⁰ Seigel, J., *The Idea of the Self*. Cambridge (2005). p. 210,212

³¹ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London (1997) p. 5

³² Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 25

³³ Seigel, J., *The Idea of the Self*. Cambridge (2005). p. 217

³⁴ Ibid.: p. 218

³⁵ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 24-25

In de achttiende eeuw komt de roman op als genre bij uitstek voor een minutieuze exploratie van het innerlijk bewustzijn, vooral wanneer het verhaal in de roman door een ik-persoon wordt verteld. Als voorbeeld geeft Porter Goethe's *Wilhelm Meister*:

Classics like Goethe's *Wilhelm Meister* (1796) took as their very subject the tortured development (*Bildung*) of the hero's character.³⁶

De lange reis die tot zelfontdekking leidt wordt een van de sleutelmetaforen van de Romantiek. De dwalende protagonist komt tot een spirituele epifanie door harde inspanning.³⁷

Ook in andere domeinen van het achttiende-eeuwse denken krijgt het individu een centrale plaats toebedeeld. In een politiek liberalisme wordt het individu de basisfundatie. Het autonome individu wordt de drager van bepaalde rechten. De samenleving is een product van de vrije mens in de natuurstaat, gebouwd om een politieke maatschappij te creëren, die de fundamentele rechten van leven, vrijheid en eigendom van de mens beschermt.³⁸ In een gelijke ontwikkeling neemt de economie tijdens de Verlichting de privé-eigenaar als uitgangspunt. De positie van de mens wordt klassiek uitgedrukt door Adam Smith in zijn *Wealth of Nations* (1776). De politieke economie ziet hij als een markt waarin soevereine operatoren allen genadeloos hun eigen belang najagen. Dankzij wat Smith de 'hidden hand' noemt, zorgt het verlichte eigenbelang er uiteindelijk voor dat iedereen er beter van wordt. Ook filosofen als Bernard Mandeville en David Hume betogen dat een rationeel hedonisme van de economische mens goed is voor het individu evenals voor de samenleving in het groot. Mandeville stelt dat individuele ondeugden leiden tot publieke voordelen.³⁹ De nieuwe individualiteit afkomstig uit de Verlichting vindt zijn hoogtepunt in de Amerikaanse grondwet en in de 'vrijheid, gelijkheid en broederschap'-gedachte van de Franse Revolutie. De revolutionaire tijd inspireert de Duitse *Sturm und Drang* en de romantiek in literatuur en kunst. De romantici verheerlijken de buitenstaander. Bij de romantici heeft zelfontwikkeling een religieus karakter, terwijl bij de filosofie van Hegel het dialectische streven van de *Geist* naar autonomie een mengeling is van een persoonlijke ontwikkeling met het spirituele lot.⁴⁰

³⁶ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London (1997) p. 5

³⁷ Ibidem

³⁸ Ibid.: 5-6

³⁹ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London and New York (1997) p. 6

⁴⁰ Ibid.: 6-7

Tijdens de negentiende eeuw wordt de romantische zucht naar zelfbegrip en zelfrealisatie verder ontwikkeld.⁴¹ Doorman stelt dat op dat moment een nieuw mensbeeld opkomt dat fundamenteel anders is dan het voorgaande mensbeeld. In de negentiende eeuw komt het romantische subject op. In *De romantische orde* benadert Doorman het moderne subjectbegrip binnen een breder kader dan Porter dat doet in de standaardvertelling. Doorman ziet de *romantische orde* als een verschijnsel dat het midden houdt tussen wat Michel Foucault een *epistèmè* noemt en wat onder Thomas Kuhns paradigmabegrip wordt begrepen. Het belangrijkste idee van het *epistèmè*-begrip dat voor Doorman relevant is, is ‘dat manieren van spreken en waarnemen, van classificeren en uitsluiten, van voelen en ervaren, gestructureerd worden door een historisch bepaald raster’.⁴² De romantische orde heeft ook overeenkomsten met het paradigmabegrip van Kuhn. Het paradigmabegrip gaat uit van revolutionaire overgangen in de geschiedenis en geeft bovendien vorm aan de werkelijkheid. In tegenstelling tot wat Foucault onder *epistèmè* verstaat en Kuhn onder paradigmabegrip is de romantische orde van Doorman niet alleen op de wetenschappelijke praktijk gericht.⁴³ Doorman haakt in op Foucaults denken ‘in termen van historische breuken, en zijn notie van een historische dieptestructuur, die het denken en ervaren van de mens gedurende een lange periode vastlegt.’⁴⁴ Doorman pleit voor een breukgedachte en voor een diepgaande verandering in het wereldbeeld met de opkomst van de romantiek in navolging van Lilian R. Furst. Deze verandering zou een revolutie genoemd kunnen worden. De gedachte van een breuk kan gerelativeerd worden omdat veel grondtrekken van de romantiek zich al tijdens de Verlichting tonen: ‘de opkomst van de verbeelding, het organische denken, aandacht voor het gevoel, bewondering voor de natuur en de notie van de originaliteit’.⁴⁵ Maar omdat het mens- en wereldbeeld zo grondig verandert, pleit Doorman ervoor om de romantische orde te zien als een periode die breekt met de voorgaande periode.

Doorman beschouwt het subjectbegrip binnen de romantische orde waar zich een mensbeeld manifesteert dat grofweg genomen nog niet in de achttiende eeuw, maar wel in de negentiende eeuw bestaat. Zoals Doorman het verwoordt:

Een samenhangend mensbeeld dat wordt gevoed door het romantische gedachtegoed, dat op zijn beurt uiteraard weer een lange voorgeschiedenis kent maar dat nu, achteraf bekeken, zich toch verrassend snel op

⁴¹ Ibid.: 7

⁴² Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008). p. 16

⁴³ Ibid.: p. 16

⁴⁴ Ibid.: p. 17

⁴⁵ Ibid.: p. 15

de trage golven van de ideeëngeschiedenis uitkristalliseerde, en een merkwaardige duurzaamheid vertoont die zich niet tot de Bildungscultuur van de negentiende eeuw beperkt, maar zich uitstrekt tot op de dag van vandaag.⁴⁶

In de achttiende en de negentiende eeuw vindt een wrijving plaats tussen twee verschillende mensbeelden. Het gaat niet meer ‘om het doelmatig inzetten van middelen waarmee een maximale bevrediging voor het individuele subject kan worden verkregen’, maar om het tot uitdrukking brengen van de unieke identiteit van het subject.⁴⁷ In de achttiende eeuw is het eigenbelang, *amour propre*, ‘natuurlijk’ en daarom niet moreel verwerpelijk. Het eigenbelang moet echter wel door de rede gecontroleerd worden die eist om ook met anderen rekening te houden. In de negentiende eeuw staat daar een mensbeeld tegenover dat eist dat de ander nooit middel mag zijn voor de bevrediging van het individuele subject, een mensbeeld ‘waarin anderen door vriendschap en vooral de liefde een spontane, wederzijdse verrijking van de persoonlijkheid tot stand brengen, onmisbaar voor de ontplooiing van elk individu.’⁴⁸

De kern van het romantisch subject is dat hij *wordt* wat hij eigenlijk *is*. Het gaat om het dynamische proces van *worden*, omdat in de romantiek niets vastligt. Je bent daarom op paradoxale wijze wat je kunt worden. Het worden van datgene wat je in feite bent, geschiedt door uitwisseling met de ander. Het subject overstijgt het eigen ik ‘door zo volledig op te gaan in de ander’.⁴⁹ Het romantisch subject wordt gekenmerkt door het paradoxale streven ‘geheel jezelf te worden door je juist in de ander te verliezen, je eigen identiteit te ontwikkelen door die goeddeels prijs te geven’.⁵⁰ De kern van het romantisch subject ligt dus niet vast. Het subject is authentiek in het streven naar authenticiteit. Ieder individu volbrengt op unieke wijze deze weg in uitwisseling met de ander. Het gaat Doorman om dit subjectbegrip, dat zware kritiek te verduren krijgt, maar dat zijns inziens tot op de dag vandaag geldt.

Ook hier is de uniciteit van elk individu de belangrijkste gedachte van het nieuwe mensbeeld. In tegenstelling tot de belangstelling van de Verlichting voor ‘de mens’,⁵¹ hebben de romantici juist belangstelling voor het individu, dat afwijkt van het algemene en niet voldoet aan

⁴⁶ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 30

⁴⁷ Ibid.: p. 21-22

⁴⁸ Ibid.: p. 25

⁴⁹ Ibid.: p. 29

⁵⁰ Ibid.: p. 34

⁵¹ Johann Gottfried Herder wordt verantwoordelijk gehouden voor de ontdekking van het individualisme/personalisme. In tegenstelling tot de belangstelling voor ‘de mens’ is Herder voorstander van een radicaal personalisme. ‘Elk individu brengt op zijn bijzondere manier tot uitdrukking wat de mens is en kan zijn.’ Safranski, R., *De romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen (2009) p. 24-25

universele beginselen. In het anderszijn en in het verschil toont het individu zijn eigenheid. Zoals gezegd legt Rousseau met zijn aandacht voor gevoelens en spontaniteit de basis voor het moderne mensbeeld dat met de romantiek opkomt en nog steeds heersend is.⁵² In theoretisch opzicht manifesteert zich de nieuwe subjectiviteit in het denken van Kant en bij de Duitse Idealisten die op Kant voortborduren.

Kants kritische filosofie bracht niet alleen een nieuw kentheoretisch fundament voort, dat goed aansloot op de idealen van de Verlichting, maar creëerde ook ruimte voor een nieuwe vorm van subjectiviteit. In kentheoretisch opzicht gebeurde dit door de nieuwe rol van het subject, dat door de activiteit van ons kenvermogen de in tijd en ruimte waargenomen ervaring vormgaf en tot werkelijkheid maakte. In ethisch opzicht door de vrijheid van het individu te garanderen en het aldus met een nieuw gefundeerde morele verantwoordelijkheid op te zadelen.⁵³

Fichte bouwt verder op de filosofie van Kant en formuleert ideeën die tot de kern van het romantisch subject zijn gaan behoren.⁵⁴ Via Kant maakt Fichte kennis met de vrijheid en de autonomie van het ik. Hij ‘radicaliseert Kants vrijheidsbegrip.’⁵⁵ Fichte stelt dat werkelijkheid die tot het subject doordringt altijd is omringd met meerdere mogelijkheden die ook werkelijkheid kunnen zijn.

Gewaarwordingen aan het eigen lichaam – de voor ons meest nabije buitenwereld – dringen zich op, maar zelfs daartegenover hebben we speelruimte: we kunnen ermee omgaan. Hoe subtieler de waarnemingen worden, hoe meer ze met denken en fantaseren verbonden zijn, des te nauwer zijn ze met een hele ‘halo’ van mogelijkheden verbonden.⁵⁶

De werkelijkheid kan het subject ontdekken door van de vele mogelijkheden waarmee de werkelijkheid is omgeven, de juiste mogelijkheid te vinden. Eén noodzakelijke werkelijkheid bestaat niet, maar is te abstraheren uit de mogelijkheden. ‘‘Werkelijk’ noemt Fichte de voorstellingen die met een ‘gevoel van noodzakelijkheid’ gepaard gaan.’⁵⁷ Het gevoel van een noodzakelijke waarheid dringt zich op, maar ook de alternatieven blijven bestaan, want het zou altijd ook nog anders kunnen zijn. In zijn kennen en handelen is de mens een vrij wezen, want er zijn altijd meerdere mogelijkheden. De mens is niet alleen in staat om dingen op verschillende

⁵² Ibid.: p.24-25

⁵³ Ibid.: p. 31

⁵⁴ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 31

⁵⁵ Safranski, R., *De romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen (2009) p. 72

⁵⁶ Ibid.: p. 75

⁵⁷ Ibid.: p. 75-76

manieren te zien, hij is ook in staat om anders te handelen. Zoals Safranski de vrijheid van Fichte samenvat:

De mens leeft in mogelijkheden. Werkelijkheid wordt geconstitueerd tegen een horizon van mogelijkheid. Dat is vrijheid.⁵⁸

Fichte sluit zich aan bij Kants stelling waarin hij veronderstelt dat de voorstelling die we van de wereld hebben wordt gevormd via onze waarneming:

De voorstellingen des menschen richten zich niet allereerst naar de voorwerpen daar buiten maar de gansche zoogenaamde „werkelijke wereld” onzer afzonderlijke voorstellingen, dus der „dingen”, richt zich naar onze voorstelling.⁵⁹

Kant heeft nog niet kunnen ophelderen van waaruit alle uitspraken vertrekken. Fichte lost dit probleem op door te stellen dat het ‘ware ik’ van het ‘kennen, handelen, geloven en hopen’ het hoogste punt in de filosofie is, van waaruit alle uitspraken vertrekken. Kant stelt dat het zelf dat gekend moet worden het zelf is dat kent, waardoor het zelf altijd voorondersteld is. Het is niet mogelijk om uit deze cirkel te ontsnappen. Fichte ontsnapt echter aan deze problematiek door ‘het ik’ anders voor te stellen.⁶⁰ Hij plaatst ‘het ik’ buiten de objectieve wereld om er zo voor te zorgen dat ‘het ik’ niet wordt onderworpen aan materiële grenzen. Fichte karakteriseert het ik als een activiteit:

The ego’s activity is precisely self-reflection, but because what it reflects on is the very activity that makes it reflective, this reflection does not, at the start, turn itself into an object, but mirrors itself as the pure activity it is.⁶¹

Door deze voorstelling van ‘het ik’ als zuivere activiteit, verbant Fichte de objectiviteit en de passiviteit uit de oorspronkelijke staat van zijn van ‘het ik’. De objectieve wereld komt in beeld wanneer ‘het ik’ geobjectiveerd wordt. Wanneer ‘het ik’ zich bewust wordt van zichzelf *stelt* het zijn eigen ‘ik’ door er een ‘niet-ik’ tegenover te plaatsen. Want zoals Seigel in zijn redenering over Fichte laat zien, is het bewustzijn geobjectiveerd:

Although not identical with the pure activity that is the ego’s original form of being, such positing is inseparable from consciousness, since consciousness is always consciousness of something.⁶²

⁵⁸ Ibid.: p 76

⁵⁹ Hartog, A.H., *Groote denkers*. Baarn (1908) p. 157

⁶⁰ Safranski, R., *De romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen (2009) p. 73

⁶¹ Seigel, J., *The Idea of the Self*. Cambridge (2009) p. 363

Op het moment dat ‘het ik’ zichzelf stelt is het niet meer de pure activiteit en dus niet meer ‘het ik’ zelf, het is een begrenzing op zijn essentiële staat van zijn, een ‘niet-ik’ dat buiten hemzelf ligt.⁶³ ‘Het ik’ wordt pas gesteld wanneer het daar een ‘niet-ik’ tegenoverstelt.⁶⁴ ‘Het ik’ wordt dan geconfronteerd met een voor hem onbekende wereld en stelt in een hernieuwde activiteit dat hijzelf de bron is van het niet-ik dat hem begrenst. Dit is ook een cirkel waaraan niet te ontsnappen valt, maar anders dan de cirkel van Kant, gaat het hier om een cirkel met een scheppende kracht:

Every new act of positing required yet another one, producing a further objectification; hence the process never ended, the ego’s work was never complete, and the goal of unified self-existence that spurred it on never realized. Its being became and endless striving (*Streben*).⁶⁵

Op deze manier worden de innerlijke en de uiterlijke wereld tegelijkertijd opgeroepen door het creatieve subject.⁶⁶ En zoals uit bovenstaand citaat blijkt is het precies het streven naar een volledig ik, maar dat niet kunnen vervullen, kenmerkend voor het romantische subject.

Met de opkomst van het bewustzijn en het zelfbewustzijn, verdwijnt de transparantie van de menselijke geest zoals die in de achttiende eeuw is vastgelegd. Dichters die zich op het eigen ik storten aan de hand van het esthetische ideaal van de expressie stuiten op ‘een onmetelijk grottenstelsel van verlangens dat talloze gruwelen [verbergt], maar ook onverwachte schatten.’⁶⁷ Porter stelt dat de zoektocht naar het zelf zoals die in de standaardvertelling wordt voorgesteld een doorbraak kent met de ontdekking van het onderbewuste.⁶⁸

Sigmund Freud is degene die het begrip van het onderbewuste actualiseert. Met de psychoanalyse betoogt hij dat het rationele subject, dat gecultiveerd wordt door renaissancistische humanisten, alles behalve ‘meester in eigen huis is’. Wat er werkelijk toe doet is dat wat tot dan toe verborgen is geweest. Freud onderscheidt in de psyche drie afzonderlijke gebieden. De psyche ziet hij als de optelsom van het gevoel en verstand, ofwel het onbewuste en het bewuste. Het gebied dat het grootste deel van de psyche beslaat noemt Freud het „*Es*”.

⁶² Ibid.: p. 364

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Safranski, R., *De romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen (2009) p. 75 en Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 32

⁶⁵ Seigel, J., *The Idea of the Self*. Cambridge (2009) p. 364

⁶⁶ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 32

⁶⁷ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 32-33

⁶⁸ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London and New York (1997) p. 7

‘Zoals bij een ijsberg negen tiende onder water ligt, bevindt ook hier verreweg het grootste deel van de psyche zich onder de oppervlakte van het bewustzijn.’⁶⁹ Uit het *Es* zijn alle driften en instincten afkomstig – die Freud *libido* noemt – ‘en vanuit deze afgronden worden wij geleefd, wordt onze wil gedicteerd en wordt de organisatie van de wereldbeschouwing bestuurd.’⁷⁰ Deze afgronden kunnen voor een gevoel van vrees voor de leegte zorgen, een ‘horror vacui’, wanneer je soms het gevoel hebt dat je naar jezelf kijkt en dan in een huiveringwekkende en peilloze diepte staart. Het *Ego* is de laag waarin zich deels bewust en deels onbewust de mechanismen bevinden die verantwoordelijk zijn voor gewaarwording en waarneming. Het *Ego* bemiddelt tussen de conflicten van het *Es* en de buitenwereld. In de droom en de fantasie probeert het *Ego* de driften uit het *Es* af te voeren en zo onschadelijk te maken. Het *Super-Ego* is tenslotte het ‘reservoir van alle verworven kennis en van de invloeden door derden op ons uitgeoefend.’⁷¹ Omdat het *Super-Ego* enorm kritisch en moreel is wordt in de laag van het *Ego* een onbewust schuldgevoel gecreëerd. Het *Super-Ego* domineert het *Ego*. Het *Super-Ego* is tevens onafhankelijk van en ontoegankelijk voor het *Ego*.⁷² Met de ontdekking van het onderbewuste creëert Freud nieuwe horizonten van het zelf, ‘or rather delved into the psyche’s ocean depths, uncovering a submarine population of dark desires and dangerous drives’.⁷³ Freud beweert een nieuwe waarheid ontdekt te hebben: ‘the self’s ultimate secret was sexuality.’⁷⁴ De psychoanalyse geeft ‘de door Schopenhauer en Nietzsche in de filosofie reeds voorbereide, en in de negentiende-eeuwse roman aangekondigde ontluistering van het autonome zelf definitief gestalte.’⁷⁵

Het moderne subject ‘dat met de romantiek de gedaante [aanneemt] van een autonoom, zelfstandig, creatief, spontaan wezen, en dat zijn identiteit ontleent aan de eigen uniciteit en aan het vermogen dat unieke op te zoeken en te verwerklijken in een authentiek leven’⁷⁶ krijgt in de loop der tijd stevige aanvallen te verduren.⁷⁷ De kritiek op het moderne subjectbegrip lijkt echter

⁶⁹ Alting van Geusau, W.H., *Inleiding tot het denken van S. Freud*. Assen/Amsterdam (1956) p. 46

⁷⁰ *Ibid.*: p. 47

⁷¹ *Ibidem*

⁷² *Ibidem*

⁷³ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London and New York (1997) p. 7

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 33

⁷⁶ *Ibid.*: p. 35

⁷⁷ Het gaat hier om subjectkritiek die nog losstaat van de subjectkritiek die Porter behandelt. Porter behandelt kritiek op het subject zoals dat in de standaardvertelling wordt voorgesteld. De subjectkritiek op het subject van de standaardvertelling is overeenkomstig met de subjectkritiek op het romantisch subject

verweven te zijn met zijn opkomst. De reflectie die het ik verdeelt zorgt ervoor dat we nooit helemaal met onszelf samen kunnen vallen en dat we van onszelf vervreemd zijn. Zoals bleek kan bij Fichte ‘het ik’ alleen bestaan door er een ‘niet-ik’ tegenover te stellen. De kritiek op het subject dat door de reflectie van zichzelf vervreemd is, is echter niet voorbehouden aan Fichte en de romantici, maar is bij eerdere denkers ook al aanwezig. Bij de romantici komt het ik ook nog eens onder spanning te staan omdat het subject zich pas ten volle kan realiseren door zich over te leveren aan de wereld, terwijl hij er tegelijkertijd in volstrekte eenzaamheid tegenover staat.⁷⁸

Vervolgens is de kritiek van marxistische signatuur lange tijd het meest invloedrijk. De kritiek grijpt terug op Hegels begrip van *vervreemding*. De mens blijkt in zijn concrete bestaan een werkend wezen en reproduceert zich op die manier in zijn arbeid. In de kapitalistische maatschappij vervreemdt de mens van zichzelf omdat hij in de arbeid zijn eigen wezen veruiterlijkt. Wat hij van zichzelf in de arbeid legt, verhandelt hij als koopwaar. Door zijn afhankelijkheid van het kapitalistisch systeem veruitwendigt het subject zich en ‘is in de gegeven maatschappelijke omstandigheden per definitie onvrij.’⁷⁹ Door de onvrijheid van het subject kan het nooit de spontaniteit en authenticiteit verwezenlijken die de romantiek het subject toedicht.

De onvrijheid van het subject raakt op de achtergrond, maar krijgt hernieuwde aandacht door de Frankfurter Schule. Horkheimer en Adorno beschrijven in hun *Dialektik der Aufklärung* (1947) hoe de vervreemding van het subject niet in de eerste plaats te wijten is aan de arbeid als wel aan de instrumentele rede. De instrumentele rede is de uitdrukking ‘van een steeds voortschrijdende, wetenschappelijk-technologische ontwikkeling en natuurbeheersing’.⁸⁰ In de vorm van de hedendaagse ‘cultuurindustrie’ wordt de autonomie en de authentieke bestaanswijze van het subject teniet gedaan. Een variant op deze kritiek is te zien bij Herbert Marcuse, een ander kopstuk van de Frankfurter Schule. Met het economische succes van de technologische rationaliteit ziet Marcuse de ontwikkeling van de identiteit zoals Freud die voorstelt verloren gaan:

Marcuse spreekt van ontsublimering, die ontstaat waar de autoriteit (vaderfiguur), die het subject nodig heeft om zich tegen af te zetten, door de illusie van vrijheid in de moderne welvaartsmaatschappij is verdwenen. Dat betekent niet een bevrijding, maar juist een toegenomen ontvankelijkheid voor de

zoals Doorman die behandelt vanaf de poststructuralisten. De eerdere subjectkritiek komt in de studie van Porter niet zo tot uitdrukking.

⁷⁸ Ibid.: p. 35-36

⁷⁹ Ibid.: p. 36

⁸⁰ Ibid.: p. 37

onderdrukkende kanten van het kapitalisme in de vorm van een straf arbeidsethos en dwingende prestatiemoraal.⁸¹

Parallel aan de neomarxistische subjectkritiek, die vaak door Freudiaans gedachtegoed wordt gevoed, ontwikkelt zich vanuit de fenomenologie de existentialistische subjectanalyse. Jean-Paul Sartre geeft uitdrukking aan de gedachte dat het onmogelijk is voor het subject om een authentiek leven te leiden. Het is weliswaar mogelijk – en daarom een opdracht – door de radicale vrijheid waartoe het subject is veroordeeld, maar in de praktijk lijkt het ideaal om een authentiek leven te leiden uitgesloten.⁸² Het imperatief van de waarheid speelt een belangrijke rol in het existentialisme.⁸³

Porter stelt dat we met Sartre zijn beland op het hoogtepunt van onze ontwikkeling van de subjectieve individualiteit. We zijn beland in de tijd van de ‘ik-generatie’: ‘Ours is the age of the ‘me generation’, doing your own thing.’⁸⁴ De relativistische standaardvertelling van het subjectbegrip is ten einde. Zoals gezegd komt op een bepaalde tijd en in een bepaalde cultuur het subject tot wasdom.

Opvallend in dit verband is de opkomst van een nieuwe groep filosofen die het idee onderuit halen, dat zich in de renaissance nestelde, van een kern – hoewel moeilijk vatbaar – van de innerlijke persoonlijke identiteit. Doorman stelt overeenkomstig Porter vast dat in de jaren zestig van de twintigste eeuw de rol van het authentieke romantische subject in filosofische zin is uitgespeeld. Vooral in Frankrijk waren denkers die het illusoire van dit moderne subject aan de orde brachten, ‘onder invloed van wat Paul Ricoeur ooit de drie meesters van de argwaan noemde: Nietzsche, Freud en Marx.’⁸⁵ Foucault betoogt dat het authentieke zelf zoals het in het westerse denken is vastgelegd een onmogelijkheid is. Het subject is in zijn handelen en bestaan per definitie vastgelegd door talloze regels, verboden en taboes, ‘die vanouds deel uitmaken van onze manier van denken, spreken en waarnemen.’⁸⁶ Foucault en zijn volgelingen stellen dat het nieuwe individualisme zoals dat grond krijgt tijdens de Verlichting niet een emancipatie en

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London and New York (1997) p. 7 Voor een uitwerking van de ideeën van Sartre over het subject verwijs ik naar Zima, P.V., *Theorie des Subjekts*. Tübingen/Basel (2000) p. 142-153 en Bürger, P., *Das Verschwinden des Subjekts*. Baden-baden (2001) p. 177-195

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 39

⁸⁶ Ibidem

bevrijding is van de sociale ketenen, maar juist het zelf aan banden legt in een bureaucratisch en administratief systeem.⁸⁷ Vaak terugkerende kritiek die het moderne subject wil ondermijnen bestaat (in noties van onder meer Foucault) uit de gedachte dat de mens zich niet van de taal bedient, maar dat juist het omgekeerde het geval is: ‘taal en denken beheersen of constitueren het subject.’⁸⁸

In de jaren tachtig komt de identiteit van het menselijke subject onder druk te staan door de mogelijkheden die te bereiken zijn via biologische en medisch-technologische weg. ‘De spectaculaire ontwikkelingen in de gentechologie zijn een voorbeeld van wat in de nabije toekomst mogelijk wordt en wat de identiteit van de mens fundamenteel [...] begint aan te tasten.’⁸⁹ Ook de ontwikkeling van de *cyborg*, een kruising tussen mens en machine begint het subject aan te tasten. Afgezien van deze ontwikkelingen blijft de kritiek op het subjectbegrip goeddeels binnen de romantische orde. Want de kritiek die hiervoor is behandeld wil alle grenzen overschrijden, maar niet die van het mens-zijn. Toch worden die grenzen juist wel overschreden wanneer in de identiteit van de mens wordt ingegrepen door middel van de gentechologie en wanneer de mens en de machine gaan kruisen. Net als Doorman ziet Porter de cyberspace revolutie de identiteit van het subject veranderen. Hij stelt dat het tijdperk waarin we nu leven van ‘the computer, the Walkman, of artificial intelligence, virtual reality and the threatened or promised cyberspace revolution’⁹⁰ zijn weerslag heeft op het zelf. Het zelf als een stabiele en bestendige persoonlijkheid is geen vanzelfsprekendheid meer: ‘we may be facing a future in which traditional models of a stable and permanent personality may lose their applicability.’⁹¹ De overige subjectkritiek veronderstelt in zijn kritiek steeds weer het subject als een autonoom, volledig en authentiek individu, ook al twijfelen de critici aan de mogelijkheid van zo een bestaan.

In de jaren negentig keert het authentieke subject terug in ethische en sociaal filosofische discussies dankzij de bijdrage van de invloedrijke en controversiële Charles Taylor. Taylor heeft

⁸⁷ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London and New York (1997) p. 11

⁸⁸ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008) p. 39 en Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London and New York (1997) p. 11

⁸⁹ *Ibid.*: p. 40

⁹⁰ *Ibid.*: p. 13

⁹¹ Porter, R. (red.), *Rewriting the Self; Histories from the Renaissance to the present*. London and New York (1997) p. 12

weliswaar kritiek op het ideaal van zelfontplooiing, maar houdt tevens een pleidooi voor authenticiteit, die voor hem voornamelijk morele betekenis heeft.

Het subject kan een vrije keuze maken, alleen is zijn autonomie gefundeerd in een gesitueerde vrijheid. Authenticiteit bestaat bij de gratie van zingevende kaders die het individuele leven overstijgen: de gemeenschap, de natuur of religie. Authenticiteit veronderstelt binding met anderen en het andere.⁹²

Taylor hangt een teleologische wereldopvatting aan en ziet elk mens voor de opdracht gesteld om een authentiek leven te leiden en zijn talenten te gebruiken. Om je eigen leven zin te kunnen geven is het zaak om je wortels te begrijpen. In *Bronnen van het zelf* (1989) gaat Taylor de geschiedenis van het moderne subject na en wil op die manier laten zien waar het subject in zijn ontwikkeling staat, zodat het mogelijk is om verder te ontwikkelen richting een doel.⁹³

Zoals uit het bovenstaande is gebleken kent het subjectbegrip een lange geschiedenis, waarbij in iedere verhandeling over het subjectbegrip andere accenten worden gelegd. Het subjectbegrip is voorgesteld in de standaardvertelling zoals Porter die in *Rewriting the Self* laat zien. De doorbraak van het subject vindt volgens hem plaats in de zeventiende eeuw. Het ontwikkelt zich naar een hoogtepunt, vanwaar het in de jaren zestig stevige kritiek te verduren krijgt. In een gelijke ontwikkeling ziet Doorman dat dan het authentieke romantische subject aan geldigheid moet inboeten. Doorman heeft het subjectbegrip laten zien binnen de romantische orde, waarin het romantische subject gekarakteriseerd wordt in zijn *streven* naar authenticiteit, en dus op paradoxale wijze nooit compleet met zichzelf kan samenvallen. Porter en Doorman laten beiden zien dat de identiteit van het moderne subject in de huidige tijd onder druk is komen te staan en heroverwegen daarom het subject.

2.3 Het mens(-personage)beeld in de (Nederlandse) literatuurgeschiedenis

Het personagebeeld in de literatuurgeschiedenis is van een andere orde dan het mensbeeld zoals dat is beschreven in de voorgaande paragraaf. De geschiedenis van het subjectbegrip is geschreven vanuit filosofen die hun ideeën hebben ontwikkeld over subjecten in de werkelijkheid en niet in de literatuur. In deze paragraaf behandel ik het personagebeeld. Het gaat

⁹² Ibid.: p. 46

⁹³ Taylor, C., *Bronnen van het zelf*. Rotterdam (2007) zie Inleiding van Joep Dohmen, 'Over Charles Taylor en zijn *Bronnen van het zelf*' p. 7-24

in dit geval om personages zoals die in de literatuur naar voren komen en op wat voor wijze zij in verschillende stromingen vanaf de romantiek tot nu worden voorgesteld. Veel stromingen in de literatuur zijn beïnvloed door de cultureel-filosofische omstandigheden en vertonen daarom zo nu en dan een parallel met het mensbeeld zoals dat in de filosofie naar voren komt. Ik behandel het mensbeeld zoals dat in de Europese literatuur vanaf de romantiek tot nu naar voren komt, maar met de nadruk op de Nederlandse literatuur. De verschillende personagebeelden behandel ik hoofdzakelijk aan de hand van de literatuurgeschiedenis onder redactie van Van Bork en Laan *Van romantiek tot postmodernisme; Opvattingen over Nederlandse literatuur*. Zoals Laan in het eerste hoofdstuk: 'De studie van literatuuropvattingen' aangeeft, gaat het periodiseren en definiëren van bepaalde stromingen in de literatuur altijd met problemen gepaard. Het afbakenen van een stroming in de tijd wil niet zeggen dat na die tijd geen kenmerken meer uit de stroming in een latere tijd gevonden kunnen worden. Sommige auteurs zullen onder meerdere stromingen vallen en niet alle literatuur die bijvoorbeeld ten tijde van het realisme wordt geproduceerd voldoet aan de eisen van deze stroming. Tegelijkertijd is het onmogelijk, of in ieder geval onwenselijk, om aan een periodisering en definiëring van literaire stromingen te ontsnappen, want stromingen bieden een kader waarin de literatuur bestudeerd kan worden.

De romantiek is te zien als een oppositiebeweging die zich verzet tegen het mens- en wereldbeeld van de Verlichting. In Duitsland beleeft de romantiek het eerst haar hoogtepunt aan het eind van de achttiende en begin van de negentiende eeuw. De romantiek krijgt een belangrijke theoretische invulling in Duitsland door de gebroeders Friedrich en August Schlegel. De definitievorming die tijdens de romantiek zelf plaatsvindt, heeft een grote waardering voor gevoel, intuïtie, instinct en de verbeelding. Kunst is een expressie van de individuele kunstenaar. De poëtische opvattingen waarin de romantiek haar uitdrukking vindt bestaan uit het idee dat de werkelijkheid niet stoffelijk, maar geestelijk van aard is. De werkelijkheid bestaat bij gratie van het kennende subject: de 'echte', oneindige wereld, die over de stoffelijke wereld heen gedrapeerd ligt, is niet toegankelijk voor de zintuigen. In Nederland is de romantiek weinig opzienbarend geweest, met een geringe invloed. De romantiek is het best tot uitdrukking gekomen bij de Nederlandse dichters Bilderdijk en Kinker. Het gevoel neemt bij Bilderdijk een hoge vlucht terwijl dat bij Kinker de verbeelding is. Kinker heeft veel van Kant gelezen en

vertaald en is door hem geïnspireerd.⁹⁴ Alhoewel de typisch romantische noties van gevoel en verbeelding wel naar voren komen in de Nederlandse dichtkunst, hebben deze nog een andere lading dan wat het geval is bij de cultureel-filosofische stroming van de romantiek. Het gaat dan veel meer om de zoektocht van een subject naar een spirituele epifanie, wat bij Kinker en Bilderdijk niet op die manier het geval is.

Vervolgens komt het *realisme* aan bod. De nadruk ligt op bijzondere, en niet op universele, waarheden. Het draait om individuele karakters. Het realisme gaat overwegend uit van een sociaal-typische conceptie van de mens. ‘Hij wordt in zijn handelingen beperkt door de sociale, politieke en economische krachten en constructies van zijn tijdperk.’⁹⁵ De Franse auteur Stendhal beschouwt literatuur als een spiegel van de werkelijkheid, die soms ook minder fraaie beelden toont. Door het realisme vindt een technische verschuiving plaats. Het type wordt een individu; het avontuur maakt plaats voor psychologie en de auctoriale verteller maakt plaats voor een onzichtbare verteller. Het hij-perspectief is het gevolg.⁹⁶ De aandacht voor individuele in plaats van voor het algemene is de literaire uitdrukking van wat in de filosofie bij Herder begint. Herder, nagevolgd door de romantici, is de uitvinder van een personalisme, waarin aandacht voor ‘de mens’ plaatsmaakt voor aandacht van het individu.

Bij het *naturalisme* worden de realistische uitgangspunten geradicaliseerd met een accent op de wetenschappelijkheid. Het gaat om het empirisch vaststellen van de wetten die het menselijk bestaan determineren.⁹⁷ In *De naturalistische roman in Nederland* (1982) van Ton Anbeek onderscheidt hij acht kenmerken van het naturalisme. Voor het naturalistisch mensbeeld zijn Anbeeks volgende kenmerken typerend: het hoofdpersoonage van de roman beschikt over een nerveus gestel, de vrouwelijke personages zijn overgevoelig en de mannen worden door zenuwen verteerd. De overgevoeligheid van de personages wordt verklaard uit ‘determinerende omstandigheden.’ De determinerende omstandigheden zijn typisch voor het naturalistisch mensbeeld. De personages worden bepaald door de erfelijkheid en door de sociale omstandigheden. Een ander kenmerk is de aandacht voor seksualiteit. Enerzijds is er belangstelling voor seksualiteit omdat deel uitmaakt van ‘het leven zoals het werkelijk is’,⁹⁸ maar anderzijds omdat in de praktijk van het naturalisme veel aandacht is voor onderwerpen waar een

⁹⁴ Van Bork, G.J. & Laan, N. (red), *Van romantiek tot postmodernisme*. Bussum (2010). p. 52-89

⁹⁵ Ibid.: p. 100

⁹⁶ Ibid.: p. 122-123

⁹⁷ Van Bork, G.J. & Laan, N. (red), *Van romantiek tot postmodernisme*. Bussum (2010) p. 156-159

⁹⁸ Anbeek, T., *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam (1982) p. 60

taboe op rust. Ook vindt met het naturalisme een verandering in de vertelwijze plaats volgens Anbeek. Kenmerkend voor de naturalistische roman is de personale vertelwijze waardoor lijkt of de informatie rechtstreeks van het personage afkomstig is. De verteller wil zelf zo objectief mogelijk blijven.⁹⁹

G.F.H. de Raat onderscheidt twee vormen van *symbolisme*. Het subjectief-, psychisch- of stemmingssymbolisme legt de nadruk op de intieme relatie tussen de gemoedsgesteldheid van de mens en de buitenwereld. Het objectief of wijsgerig symbolisme biedt uitzicht op een diepe, doorgaans verborgen blijvende geestelijke werkelijkheid achter of onder de empirisch waarneembare wereld.¹⁰⁰ Het objectief symbolisme sluit aan bij de gedachte van Freud dat het grootste gedeelte van de menselijke psyche in het onderbewuste ligt, waar het subject geen grip op heeft. De driften en instincten uit het onderbewuste worden gekanaliseerd in dromen en fantasieën, waardoor enigszins duidelijk wordt wat zich in de diepten van het *Es* afspeelt.

Fokkema en Ibsch behandelen in *Het modernisme in de Nederlandse letterkunde* de literatuurstroming van het *modernisme*.¹⁰¹ Modernistisch proza wordt gekenmerkt door een epistemologische twijfel die vaak treffend wordt uitgedrukt in een *stream of consciousness*, wat een beproefd procedé is in de modernistische roman. In tegenstelling tot het Realisme waar Fokkema en Ibsch het personage als een ‘type’ zien, stellen zij het personage in de modernistische roman voor als een ‘persoonlijkheid’, ‘die zich, meestal met intellectuele middelen, vrijheid verschaft ten opzichte van zowel de materiële omstandigheden als de beperkende invloed van tijd, plaats en psychologische aanleg.’¹⁰² Gedachten-experimenten worden fragmentarisch weergegeven, omdat het modernistische personage toch niet gelooft dat de zekerheid van volledigheid realiseerbaar is. Ook het hoofdpersonage krijgt een gefragmenteerd en voorlopig karakter. Na alle scepsis ten opzichte van onderwerpen als de taal filosofie, de psychologie en de epistemologie, ‘blijft alleen de eigen kritische geest over als het meest betrouwbare uitgangspunt van het Modernistische wereldbeeld.’¹⁰³

De stroming van het *postmodernisme* behandel ik verhoudingsgewijs uitvoeriger dan de andere stromingen, omdat deze stroming voor het begrip en de interpretatie van Grunbergs

⁹⁹ Ibid.: p. 49-66

¹⁰⁰ Van Bork, G.J. & Laan, N. (red), *Van romantiek tot postmodernisme*. Bussum (2010) p. 164-196

¹⁰¹ Zie ook Van Bork, G.J. & Laan, N. (red), *Van romantiek tot postmodernisme*. Bussum (2010) p. 223-231

¹⁰² Fokkema, D., & Ibsch, E., *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam (1984) p. 41

¹⁰³ Ibid.: p. 45

romans relevant is. Ik baseer me op *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* van Bart Vervaeck.

Het eerste punt dat Vervaeck behandelt aangaande het postmoderne mensbeeld in de Nederlandse en Vlaamse roman gaat over de mens als tekst. In de postmoderne roman worden mensen niet voorgesteld als personen van vlees en bloed, maar juist als wat ze letterlijk in een roman zijn: een verzameling van woorden en teksten. Het tekstuele bestaan van de mens in de postmoderne visie ziet Vervaeck als een aanwijzing voor een hernieuwde versie van de twee oude clichés: het eerste cliché komt erop neer dat de mens zijn leven inricht als een roman. Dit idee komt overeen met de filosofie van Ricoeur die stelt dat de identiteit van een subject gevormd wordt in zijn levensverhaal. Het subject stelt zijn leven voor als een verhaal en kan alleen via de narrativiteit zelfinzicht verwezenlijken.¹⁰⁴ Het tweede cliché beschouwt de wereld als een schouwtoneel ‘wat impliceert dat de mens een acteur is en de wereld zijn decor.’¹⁰⁵ Vervaeck stelt dat het eerste aspect vooral het narratieve karakter van de mens beklemtoont terwijl bij het tweede aspect vooral het theatrale karakter van de mens beklemtoond wordt. ‘In tegenstelling tot de traditionele lezingen van die clichés ziet het postmodernisme het leven als roman of als theater niet als een afwijking van het echte leven. Met andere woorden: de ‘echte’ identiteit bestaat niet, tenzij als ‘valse’ rol of als verhaal.’¹⁰⁶

Op verschillende vlakken versmelten personages. Een personage voert meerdere rollen op. Naarmate het personage meerdere rollen opvoert en zo belangrijker wordt, wordt hij qua betekenis tegelijkertijd leger. Maar ook door de beschrijving van een personage in metaforen en metoniemen versmelten verschillende personages met elkaar. Vervaeck stelt dat ‘de taal waarin het subject optreedt, die van beelden [is], en precies daardoor wordt dat subject uitgezaaid over het netwerk.’¹⁰⁷ Door de uitzaaiing van beelden over het verhaal wordt de identiteit eindeloos en grenzeloos. Dit impliceert een uitwissing van de identiteit. Vervaeck stelt dat ‘zelfs zonder de beelden [...] de taal nog altijd een uitwissing van de identiteit [zou] impliceren. Enerzijds lijkt

¹⁰⁴ Ricoeur, P., ‘L’identité narrative’. In: *Revue des sciences humaines*. Vol. 95 (1991) afl. 221, p. 35. Mijn voorstelling van de theorie van Ricoeur is simpeler weergegeven. (Narratieve) identiteit beschouwt Ricoeur in het licht van het verschil tussen *idem* (hetzelfde, of in het Frans *même*) en *ipséité* (zichzelf, of in het Frans *soi-même*). Op verschillende manieren wordt de identiteit van een subject geproblematiseerd. Een subject wordt bijvoorbeeld tegelijkertijd als veranderlijk en onveranderlijk gekenmerkt.

¹⁰⁵ Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen (2004) p. 65

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ Ibid.: p. 69

het alsof de mens niet buiten de taal bestaat. [...] Anderzijds bestaat er ook geen afgerond ik in de taal.¹⁰⁸

Het zelf bestaat in de taal als de ander, ‘de constructie is eens te meer deconstructie.’¹⁰⁹ Vervaeck ziet in verschillende gevallen het zelf alleen bestaan als ander. Maar de ander verandert steeds, ‘zodat elke vorm van identiteit altijd op het punt staat te verdwijnen.’¹¹⁰ In dit verband haalt Vervaeck Thomas Docherty aan die het dan over alteriteit heeft waarmee hij de “ethics of alterity” als een cruciale dimensie ziet van “postmodern characterization”.

Het postmoderne personage heeft geen vaste plaats meer in de ruimte van het verhaal, maar is een temporeel proces van metamorfose geworden. In een traditioneel verhaal staat die metamorfose in dienst van de zogenaamde *anagnorisis*, de ontdekking van het echte zelf, de ware identiteit van het personage. In de postmoderne roman is daar geen sprake van. De evolutie is een proces van verdwijning.¹¹¹

Zoals uit bovengenoemd citaat blijkt heeft het zelf geen vaste identiteit. Hoe meer het zelf beschreven wordt, des te meer verliest het zelf aan inhoud. De uitwissing van het ik geschiedt volgens Vervaeck middels de taal. De postmoderne roman laat dat duidelijk zien door middel van taalspelletjes. Een voorbeeld dat hij noemt is de eigennaam die zijn eigenheid verliest.¹¹²

Het tweede punt dat Vervaeck bespreekt om de relatie tussen mens en wereld in het postmodernisme te behandelen is de mens als lichaam. ‘Ook door zijn lichaam staat de mens in de wereld. En net zoals dat bij de taal het geval was, neemt de lijfelijke verbinding in de postmoderne roman de vorm aan van een uitwissende dialectiek, waarin mens en wereld tegelijkertijd gevormd en uitgegumd worden.’¹¹³

Vervaeck brengt de postmoderne voorkeur voor het lichaam in verband met de voorkeur voor ‘het opene, het grenzeloze, het onvatbare en het onuitspreekbare.’¹¹⁴ Hij stelt dat in het postmodernisme het lichaam niet wordt gezien ‘als een in zichzelf besloten ruimte, maar als een belichaming die binnen en buiten, toen en nu op elkaar betreft. In het lichaam liggen de

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.: p. 70

¹¹¹ Ibidem

¹¹² Ibid.: p. 74

¹¹³ Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen (2004) p. 77

¹¹⁴ Ibid.: p. 78

buitenwereld en het verleden opgestapeld.¹¹⁵ Vervaeck ziet dat door de tijd en ruimte die in het lichaam worden opgeslagen, de buitenwereld een binnenwereld wordt. De belichaming vormt op die manier een implosie, die centraal staat in de postmoderne roman. Maar tevens wordt het lichaam ook opgenomen in de buitenwereld. ‘Het is een proces zoals ongeveer alle processen in de postmoderne roman: zonder begin en eind.’¹¹⁶

In het volgende citaat komt de kern naar voren van het effect en de functie van de lichamelijke in de postmoderne roman:

En zo zorgt de belichaming voor de ondertussen bekende dechiffreering: ze brengt alles met alles in verband, tot er uiteindelijk geen basis en geen individualiteit overblijft. Enerzijds veruitwendigt het lijfelijke al het unieke van het individu: zijn geschiedenis, zijn omgeving, zijn binnenwereld, zijn scenario’s. Anderzijds gaat het individu op die manier over in het niet-individuele: de geschiedenis, de omgeving, de wereld, de scenario’s.¹¹⁷

Ten slotte zorgen ook beelden voor de verbinding tussen mens en wereld. ‘Taal, lichaam en beeld vloeien samen in het letterlijk nemen van de lijfelijke beedspraak.’¹¹⁸ Een typisch postmodern verschijnsel volgens Vervaeck. In de postmoderne roman wordt de beedspraak letterlijk genomen. Normaal gesproken houdt een metafoor een zekere ongelijkheid in. A is niet B, maar A is als B. In veel postmoderne romans wordt de beedspraak wel letterlijk genomen. Vervaeck stelt wel dat de kwestie gradueel is en dat er geen strikte grenzen zijn aan te geven, ‘maar in het algemeen neigen postmoderne romans naar de literalisering van beelden.’¹¹⁹

Vervaeck trekt vervolgens de volgende conclusie over de mens in postmoderne romans:

De mens bestaat als metafoor. Wil men dat beeld respecteren, dan blijft de mens onvatbaar en duister. Wil men het beeld vatten, dan neemt men het letterlijk en wordt de mens teruggebracht tot een letter, een ding, een object, een pop.¹²⁰

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ Ibid.: p. 79

¹¹⁷ Ibid.: p. 80

¹¹⁸ Ibid.: p. 84

¹¹⁹ Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen (2004) p. 85

¹²⁰ Ibid.: p. 89

3.

METHODOLOGIE

3.1 Subjectbegrip als filosofisch concept

Tot zover is het subjectbegrip voornamelijk als een filosofisch en een literair-historisch concept beschouwd. De standaardvertelling van de geschiedenis van het subjectbegrip is in grove lijnen uiteengezet en vervolgens is het moderne subject zoals dat met de romantiek opkomt nader beschouwd. Filosofen ontwikkelen de ideeën van hun tijdgenoten en voorgangers of zetten zich er juist tegen af. De gedachten en theorieën over het subject geven een beeld van hoe de betreffende filosofen de mens en de wereld beschouwden. Hieruit spreekt een bepaald mensbeeld. Met de behandeling van het mensbeeld van de romantiek tot en met het postmodernisme in de literatuurgeschiedenis is het subject niet meer louter als filosofisch concept benaderd. Het gaat dan om de voorstelling van verschillende mensbeelden in stromingen van de literatuur vanaf de romantiek. In het theoretisch kader is het subject dus voornamelijk als een filosofisch concept behandeld. Mijn doel is om het mensbeeld in de romans van Grunberg te achterhalen. Hoe worden zijn personages voorgesteld en hoe zijn zij te interpreteren? Het filosofisch concept van het subject dient als achtergrond om het mensbeeld uit de romans van Grunberg tegen af te zetten. Het subjectbegrip geeft een kader en interpretatiemogelijkheden voor de analyse van Grunbergs romans. Nu is een filosofisch concept van het subject met het daarbij behorende mensbeeld wat anders dan een mensbeeld zoals dat in fictionele literatuur naar voren komt. Zoals Mieke Bal terecht aangeeft in *Mensen van papier* is een personage in een fictief verhaal iets anders dan een mens van vlees en bloed. In de volgende paragraaf ga ik in op het mensbeeld in de fictie.¹²¹

¹²¹ Bal, M. (red.), *Mensen van papier*. Assen (1979) p. 1-3, Voor verdere bestudering van het personage verwijs ik naar Van Boven, E., & Dorleijn, G., *Literair mechaniek: Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum (2003), Bal, M., *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto (2009), Herman, L. & Vervaeck, B., *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen (2001). Deze lijst is niet uitputtend.

3.2 Het mensbeeld in fictie

In *Mensen van papier* stelt Bal dat de bestudering van het personage is achtergebleven ten opzichte van andere onderwerpen uit de literatuur. Een mogelijke oorzaak daarvoor ziet zij in de problematische verhouding tussen literatuur en werkelijkheid. Lange tijd werd een literair werk opgevat als een autonoom geheel, waardoor men bij de analyse van een personage de relatie tussen personage en persoon moeilijk kon aanvaarden. In 1979 schrijft Bal dat aan die overtuiging inmiddels een einde is gekomen. In de studie van de literatuur wordt rekening gehouden met de communicatie die tussen de lezer en schrijver bestaat en met de functie die literatuur in de maatschappij vervult. Bal stelt dat een van de eerste voorstellen voor een classificatie van literaire personages van Forster (1927) kwam. Hij maakt een onderscheid tussen *round* en *flat characters*. Een *round character* verdient de voorkeur: het is ‘levensecht, complex, verrassend.’¹²² De behandeling van Forsters personagebegrip is een niet-structuralistische benadering, die later gevolgd wordt door structuralistische benaderingen: ‘in tegenstelling tot [Forsters] classificatie, gaan de verschillende structuralistische benaderingen niet uit van de eigen aard van de klassen personages die zij onderscheiden, maar van de relaties tussen die klassen.’¹²³

In de studie van Bal gaan verschillende wetenschappers in op de problematiek van het personagebegrip en geven zij handleidingen voor hoe het personage bestudeerd en gekarakteriseerd kan worden. Reinhold Wolff gaat in op een psychoanalytische lezing van een literair werk. De personages worden dan opgevat als mensen van vlees en bloed, en ook de schrijver wordt betrokken bij de interpretatie van de personages.¹²⁴ Marijke de Beus geeft een model voor de beschrijving van romanpersonages. Zij maakt onderscheid tussen vertellerstekst, persoonstekst en erlebte Rede. Het model biedt geen verrassingen voor de huidige literatuurstudent en wetenschapper en is geschikt voor globale karakterisering.¹²⁵ Peter Klaus geeft een definitie van het personagebegrip. Centraal in zijn opvatting staat het personage als handelend wezen in een verhaal.¹²⁶ De studie van Bal die ingaat op de problematiek van het personagebegrip laat verschillende benaderingen zien, en stelt modellen en definities voor om het personage te kunnen karakteriseren, maar lost zoals Bal zelf al zegt, het probleem niet op.

¹²² Bal, M. (red.), *Mensen van papier*. Assen (1979) p. 4

¹²³ Ibidem

¹²⁴ Ibid.: p. 14-26

¹²⁵ Ibid.: p. 37-46

¹²⁶ Ibid.: p. 72-76

Om het mensbeeld in de romans van Grunberg te achterhalen richt ik me op verschillende aspecten van de roman: de vertelsituatie, de motieven en de karakterisering van de personages. Naar mijn idee kan ik middels een analyse van die aspecten het mensbeeld uit een roman abstraheren. Ten eerste bepaal ik de vertelsituatie: de auctoriale-, de ik-, en de personale vertelsituatie. De verteller is *gedramatiseerd* als hij zelf expliciet aanwezig is in de verhaalwereld. Bij een *niet-gedramatiseerde vertelinstantie* is geen expliciete verteller aan te wijzen, het is 'een anonieme instantie die zich schuilhoudt achter het verhaal.'¹²⁷ De *auctoriale vertelsituatie* wordt gekenmerkt door een verteller of vertelinstantie die buiten de verhaalwereld staat die hij presenteert. De *ik-verteller* vertelt over wat hij zelf heeft beleefd en ervaren en verschilt daarmee van de auctoriale verteller, omdat hij wel deel uitmaakt van de verhaalwereld die hij presenteert.. De ik-verteller is daarmee verteller en personage. Ten slotte wordt de *personale vertelsituatie* gekenmerkt doordat een gedramatiseerde verteller ontbreekt. Het lijkt of het verhaal zichzelf vertelt. 'De verteller heeft zich teruggetrokken en presenteert alleen datgene wat de personages denken, voelen, zien, ervaren, meemaken.'¹²⁸ De personale vertelsituatie kan enkelvoudig zijn wanneer één personage wordt gevolgd of meervoudig wanneer meerdere personages worden besproken.¹²⁹

Vervolgens behandel ik de motieven die mede het mensbeeld thematiseren. In sommige gevallen drukt het motief eigenschappen van het personage of het mensbeeld uit. Op die manier wordt de mens in het verhaal indirect als een motief opgevat. Ik zal dan nagaan wat voor een betekenis aan de personages wordt toegekend in het verhaal. In *Literair mechaniek* van Van Boven & Dorleijn maken de auteurs onderscheid tussen concrete en abstracte motieven. Concrete motieven zijn te onderscheiden op het concrete verhaalniveau.¹³⁰ Het gaat dan om betekenisdragende elementen die in het verhaal aanwijsbaar zijn. Bij abstracte motieven draait het om abstractere noties. 'De lezer zal verband leggen tussen verschillende concrete motieven wanneer hij vindt dat die bepaalde semantische noties gemeenschappelijk hebben, dus onder één noemer te brengen zijn.'¹³¹ Van Boven en Dorleijn definiëren een abstract motief als: 'een

¹²⁷ Van Boven, E. & Dorleijn, G., *Literair mechaniek*. Bussum (2003) p. 203

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Behandeling van de verschillende vertelsituaties geschied aan de hand van Van Boven, E. & Dorleijn, G., *Literair mechaniek*. Bussum (2003) p. 183-214

¹³⁰ Van Boven, E. & Dorleijn, G., *Literair mechaniek*. Bussum (2003). p. 272

¹³¹ *ibid.*: p. 277

abstracte notie die naar het oordeel van de lezer verschillende verhaalmotieven met elkaar verbindt.¹³²

Tot slot analyseer ik de romanpersonages. Bij de karakterisering van personages maken Herman en Vervaeck in *Vertelduijvels* een onderscheid tussen directe-, indirecte- en analoge karakterisering. Bij *directe karakterisering* – Mieke Bal spreekt van *expliciete karakterisering* – wordt het personage rechtstreeks getypeerd. In veel traditionele romans wordt het personage geïntroduceerd middels een opsomming van karaktereigenschappen. Het kan daarbij gaan om het uiterlijk evenals het innerlijk. ‘Het gaat hier steeds om duidelijk karakteriserende en evaluerende uitspraken’.¹³³ *Indirecte karakterisering* duidt op een onrechtstreekse typering van het personage. Deze karakterisering – Mieke bal spreekt in dit verband van *impliciete karakterisering* – ‘steunt op elementen die in een relatie van contiguiteit staan met het personage. Het gaat dus om typering aan de hand van metonymische verhoudingen.’¹³⁴ Handelingen, de taal, de ruimte van een personage zijn allemaal dingen die iets kunnen zeggen over zijn karakter. Deze elementen liggen in het verlengde van zijn karakter. Taal zegt bijvoorbeeld heel wat over iemands sociale positie, zijn ideologie en zijn psyche. En als laatste onderscheiden Herman en Vervaeck de *analoge karakterisering*. Personages worden dan gekarakteriseerd middels analogie. ‘Hier gaat het om metaforische in plaats van metonymische beelden.’¹³⁵ Het personage wordt gekarakteriseerd door een metafoor en dus op basis van gelijkheid. Zoals in hoofdstuk zes zal blijken, wordt Sam gekarakteriseerd via de metafoor van de architectuur.

Bij het onderdeel van de personage-analyse richt ik me op de karakterisering van het hoofdpersonage door hemzelf en de vertelinstantie. Deze twee karakterisering en beschouw ik tezamen omdat in veel gevallen het onderscheid tussen de vertelinstantie en het hoofdpersonage nauwelijks te maken is. Vervolgens behandel ik de karakterisering van het hoofdpersonage door de andere personages en tot slot karakteriseer ik het personage middels zijn handelen.

Met behulp van een analyse van de bovengenoemde aspecten tracht ik het mensbeeld uit de romans te abstraheren.

¹³² ibidem

¹³³ Herman, L. & Vervaeck, B., *Vertelduijvels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen (2001) p. 73

¹³⁴ Ibid.: p. 74

¹³⁵ Ibidem

3.3 *Het materiaal*

Om het mensbeeld in de romans van Grunberg te analyseren richt ik me voornamelijk op het werk zelf. Door middel van tekstanalyses construeer ik het mensbeeld. Zijn primaire werk staat centraal. Ik betrek bij de analyse wel secundaire literatuur die al over Grunberg verschenen is en ook analyseer ik het mensbeeld in de romans middels theorieën over het subjectbegrip. Een enkele keer zal ik een uitstapje maken naar een interview of een intertekstuele verwijzing duiden. Maar het meeste gewicht zit dus in de analyse van de romans zelf. Ik heb voor deze benadering gekozen zodat ik de relatie tussen de schrijver en zijn werk uitsluit in mijn analyses. Ook zorg ik ervoor dat ik niet verstrikt raak in het web van de intertekstualiteit, wat bij Grunbergs werk geen irreëel gevaar is. Door me hoofdzakelijk op het werk zelf te richten baken ik mijn onderzoeksgebied af.

3.4 *Verantwoording corpus*

Om het mensbeeld in de romans van Grunberg te achterhalen heb ik voor een corpus van drie romans gekozen. Mijn doel is om te onderzoeken of de romans onderling getuigen van een coherent mensbeeld en of het mensbeeld eventueel verandert of zich verscherpt. Ik heb drie romans gekozen die een spreiding tonen in de tijd binnen zijn oeuvre. *Figuranten* (1997) is afkomstig uit Grunbergs beginperiode als schrijver en is zijn tweede roman. *De Joodse Messias* (2004) komt uit het midden van zijn oeuvre en *De man zonder ziekte* (2012) is zijn laatste verschenen roman die in 2013 gevolgd is door een verhalenbundel. Aanvankelijk wilde ik drie romans die een spreiding in de tijd toonde en evenwel gekenmerkt worden door eenzelfde vertelsituatie om bij de vergelijking van de romans zoveel mogelijk constante factoren te hebben, zodat het mensbeeld goed bestudeerd kon worden. Bij de keuze van mijn romans viel het mij echter op dat Grunberg in zijn beginperiode voornamelijk in de ik-persoon vertelde. Zijn eerste romans zijn allemaal in de eerste persoon geschreven. Vanaf het midden van zijn oeuvre worden Grunbergs romans afwisselend gekenmerkt door de personale- en de auctoriale vertelsituatie. Zoals bij de analyses zal blijken is ook de vertelsituatie bepalend voor het mensbeeld dat uit Grunbergs romans spreekt. Ik heb daarom voor drie romans uit zijn oeuvre gekozen, die een spreiding in tijd tonen en waar de titel al uitdrukking geeft aan het mensbeeld. Alle drie de titels verwijzen naar mensen en karakteriseert hen.

4.

Figurant in het theater des levens

ANALYSE VAN FIGURANTEN

Mensen veranderen niet echt. Details veranderen.

Arnon Grunberg, *Figuranten*. (1997) p. 239

4.1 Inleiding

Figuranten (1997) is de tweede roman van Grunberg. De roman wordt wel als (anti-) *Bildungsroman* getypeerd.¹³⁶ De ik-verteller Ewald Stanislas Krieg blikst vanuit New York terug op zijn leven met zijn vrienden Broccoli Eckstein en Elvira Lopez dat zich zes jaar eerder in Amsterdam afspeelde. De eenzaamheid van de hoofdpersonages staat centraal. Het lukt ze niet om ergens bij te horen en ook in het leven van elkaar blijven ze slechts ‘figurant’, want een werkelijk contact blijft uit.¹³⁷ In het *NRC-Handelsblad* van 25 april 1997 geeft Hans Goedkoop kritiek op de wanhoop die uit de roman spreekt, maar die niet goed voelbaar wordt gemaakt door de gedistantieerde houding van de schrijver Grunberg.¹³⁸ Grunberg is het niet eens met deze kritiek en reageert fel op Goedkoops recensie.¹³⁹ In andere recensies¹⁴⁰ wordt gewezen op het tragikomische karakter van de roman en wordt de mening van Goedkoop niet gedeeld, in tegendeel zelfs. Veel tragikomische scènes hebben een *grotesk* karakter. In de bijdrage van Jaap

¹³⁶ Brouwers, T., ‘Arnon Grunberg’ In: *Kritisch literair lexicon*. (2009) p. 6 volgens: ‘*Blauwe maandagen* en *Figuranten* kunnen geplaatst worden in de traditie van de adolescentie- of *Bildungsroman*, al moet wel worden aangetekend dat zijn personages eerder blij geven van anti-*Bildung*, ze belichamen een sceptische, zo niet cynische houding ten opzichte van de mogelijkheid tot innerlijke, intellectuele of maatschappelijke groei en ontwikkeling.’

¹³⁷ Zie ook Hans Goedkoop in zijn recensie ‘Tweede roman Arnon Grunberg; de wanhoop van een puistige poedel’ in het *NRC-Handelsblad*. 25 april 1997. Boeken: p. 5 voor een overeenkomstige opvatting. Ook hij stelt dat Ewald, Broccoli en Elvira ‘kortstondige passanten’ blijven in elkaars leven. Hun levens raken elkaar niet, of vluchtig.

¹³⁸ Goedkoop, H., ‘Tweede roman Arnon Grunberg; de wanhoop van een puistige poedel’. In: *NRC-Handelsblad*. 25 april 1997. Boeken: p. 5

¹³⁹ Blom, O., ‘Woedende Grunberg: Als recensent blijft vertrek ik bij NRC’. In: *Trouw*. 9 mei 1997 p. 1

¹⁴⁰ Zie: Moerman, J., ‘Arnon Grunberg: ‘Goede humor is heel tragisch’. In: *Leeuwarder Courant*. 9 mei 1997; Deel, van T., ‘Toon je gevoelens niet, ze zorgen wel voor zichzelf’. In: *Trouw*. 25 april 1997. Boekenbijlage: p. 17 en Rooseboom, H., ‘Recensie *Figuranten* van Arnon Grunberg’. In: *De Stem*. 18 april 1997 p. 1A

Goedegebuure aan *Het leven volgens Arnon Grunberg* stelt hij dat veel van Grunbergs werk grotesk is.¹⁴¹ Dat groteske zie ik ook in *Figuranten*: veel tragikomische scènes hebben een *over the top*¹⁴² karakter. Zoals Goedegebuure opmerkt gaat het groteske, ‘ingebled in het komische als het nu eenmaal is’,¹⁴³ met een flinke distantie gepaard. De distantie is in *Figuranten* inderdaad aanwezig, maar in tegenstelling tot wat Goedkoop stelt, zorgt de distantie er niet voor dat de wanhoop niet meer voelbaar wordt gemaakt, zoals uit andere recensies blijkt. Uiteindelijk blijft het een waardeoordeel van de ene criticus tegenover de andere.

Ewald gelooft dat distantie nodig is om te overleven, hij wil mensen niet dichtbij laten komen, want dat vindt hij gevaarlijk. Het mensbeeld dat uit de roman spreekt is niet eenduidig te karakteriseren. Het hoofdpersonage Ewald stelt dat mensen niet veranderen, het zijn enkel de details die veranderen. Hij drukt hiermee impliciet uit dat mensen een onveranderlijke kern bezitten. Anderzijds stelt Ewald het leven als een theater voor waarin hij weliswaar een acteur is, maar in feite figurant, en speelt hij rollen. Wanneer je rollen speelt komt een wezenlijke kern onder druk te staan. In deze analyse staat het mensbeeld centraal dat ik door middel van de vertelsituatie, de motieven en de karakterisering van de hoofdpersonages tracht te achterhalen. In 5.2 geef ik de samenvatting; in 5.3 behandel ik de vertelsituatie; in 5.4 ga ik in op de motieven die relevant zijn met betrekking tot het mensbeeld; in 5.5 staat de karakterisering van de hoofdpersonages centraal en in 5.6 behandel ik ten slotte het mensbeeld dat uit *Figuranten* spreekt.

4.2 Samenvatting

Ewald Stanislas Krieg is de geldwolf, ‘makelaar in krotten’.¹⁴⁴ Hij heeft over zichzelf in veel verschillende gedaanten nagedacht, tot hij uiteindelijk tot de conclusie komt dat hij een geldwolf is. Op dat moment woont hij in New York. Ewald blikt terug op de tijd die hij samen met Broccoli en Elvira in Amsterdam heeft doorgebracht.

¹⁴¹ Goedegebuure, J., ‘Distantie en empathie bij Van der Jagt en Grunberg’. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 65-73

¹⁴² Ibid.: p. 67

¹⁴³ Ibid.: p. 72

¹⁴⁴ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997) p. 9

Op zijn zeventiende doet Ewald auditie aan de toneelschool van Maastricht. Hier wordt hij afgewezen met de mededeling dat hij de komende jaren niet meer terug hoeft te komen. Het jaar daarop probeert hij het nog eens aan de toneelschool van Amsterdam waar hij de vier jaar oudere Broccoli Ekstein ontmoet. Opnieuw wordt Ewald afgewezen net als Broccoli die hier ook auditie heeft gedaan. Ze raken met elkaar in gesprek en dat is het begin van een relatie, die Ewald sterk doet denken aan een verbintenis zoals die bij huwelijken gepleegd worden. De meeste mensen vreest Ewald door hun vrolijkheid en hun gezonde uiterlijk, maar voor Broccoli is hij niet bang, want die ziet er niet vrolijk en niet gezond uit.

Bij hun ontmoeting stelt Broccoli zich voor als een genie en wonderkind. Hij ontpopt zich meteen als de leider en bedenkt de plannen die hij en Ewald samen uit zullen voeren. Ewald doet alles om maar in de buurt van Broccoli te kunnen zijn. Via Broccoli komt Ewald in contact met de uit Argentinië afkomstige Elvira die een stuk ouder is dan hij. Ewald, Broccoli en Elvira gaan met zijn drieën veel op pad. Ze wandelen door Amsterdam, zitten in restaurants en hanteren een doelloze levensstijl die Ewald goed bevalt. Het is Broccoli die de rekeningen betaalt en wel met een creditcard die hij van zijn vader heeft gekregen. Met zijn drieën vormen ze een soort eenheid. Broccoli verbindt Ewald met Elvira en als Ewald zou weten hoe hij van iemand moet houden, zou hij van Elvira willen houden bedenkt hij.

Het doel van Broccoli is om beroemd worden, of tenminste één van hen drieën. Alle drie doen ze verschillende pogingen om voet aan de grond te krijgen in de toneelwereld. Broccoli is ervan overtuigd dat het een van hen zal moeten lukken, maar uit alles blijkt dat ze geen van drieën het tot een succesvol acteur zullen schoppen. Keer op keer krijgen ze een figurantenrol. Broccoli meent dat ze helden kunnen worden als zijn geheime ‘Operatie-Brando’ slaagt. Het doel van de operatie wordt – ook voor Ewald – niet duidelijk. Broccoli stelt enkel dat de wereld meer Marlon Brando’s nodig heeft en dat de operatie te vergelijken zal zijn met de Franse en de Russische revolutie.

De ouders van Broccoli, meneer en mevrouw Eckstein, verblijven de meeste tijd in het buitenland, waardoor Broccoli praktisch alleen woont in zijn ouderlijk huis op de Bernard Zweerskade. De oude werkster mevrouw Meerscham, die altijd al bij de Ecksteins heeft gediend komt zo nu en dan bij Broccoli langs om daar mopperend enige orde in de chaos te scheppen. Meneer Berk doet de boekhouding voor meneer Eckstein en is belast met de opdracht een oogje in het zeil te houden in het ouderlijke huis. Elvira, Broccoli en Ewald mogen meneer

Berk graag en hebben regelmatig contact met hem. In het midden van het verhaal (in het derde deel) komen de ouders van Broccoli terug en verlaten vervolgens in iets dat op een vlucht lijkt het huis voorgoed. De hele huishouding van de Bernard Zweerskade, inclusief Ewald en Elvira, gaan de ouders Eckstein uitzwaaien op het station. Ze verdwijnen voorgoed uit beeld en het huis wordt verkocht, waarna Broccoli bij Elvira intrekt.

Dan komt Ewald via een klein rolletje in een toneelstuk voor basisschoolleerlingen in contact met de bekende actrice Frederika Steinman en ziet hij Broccoli en Elvira minder vaak. Hij huurt een kamer waar hij kan schrijven aan een monoloog voor Frederika Steinman en trekt zich terug. Tegelijkertijd zijn Elvira en Broccoli bezig met de repetities voor de monoloog van Elvira, waarin zij Lady Macbeth vertolkt. De regie en productie zijn in handen van Broccoli, maar de voorstelling loopt ondanks Broccoli's hooggespannen verwachtingen op niets uit. Hij besluit dan dat het moment is aangebroken om naar Amerika te gaan, want Nederland is te klein geworden voor Elvira. Ewald gaat niet mee, maar belooft dat hij hen achterna zal komen. En dat doet hij inderdaad, zes jaar na dato is hij makelaar geworden in New York. In Amerika gaat Ewald nog op zoek naar Broccoli en Elvira, maar hij kan ze niet vinden. Hij meent geduld te moeten hebben, want uiteindelijk verwacht hij ze terug te zien. Ewald denkt dat Broccoli en Elvira op dit moment bezig zullen zijn met het aanvoeren van de geheime Operatie-Brando, waarmee het verhaal eindigt.

4.3 Vertelsituatie

In *Figuranten* treedt een ik-verteller op. Ewald Stanislas Krieg is de ik-persoon die vanuit New York terugblijkt op de tijd die hij samen met Broccoli en Elvira in heeft Amsterdam doorgebracht. De roman heeft het karakter van een *anti-Bildungsroman*.¹⁴⁵ Ewald blikt terug op zijn vroegere ik en geeft daarbij zo nu en dan inzichten die hij in de loop der tijd heeft verworven. Het vertellend ik weet dus meer dan het belevend ik:

Elvira keek uit het raam. Ze had nog niets gezegd. Ze zou ook niets gaan zeggen. Misschien had ze toen al hetzelfde punt bereikt als ik *nu*. Ik kom nog wel in bars, maar niet meer om te worden aangesproken.

Liever niet zelfs.¹⁴⁶ [cursivering, MC]

¹⁴⁵ Brouwers, T., 'Arnon Grunberg' In: *Kritisch literair lexicon*. (2009) p. 6

¹⁴⁶ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997). p. 112

Het gaat in *Figuranten* echter – in tegenstelling tot wat bij een *Bildungsroman* het geval is – niet om de ontwikkeling van een adolescent, maar om het gebrek aan ontwikkeling. Zoals uit het citaat blijkt raakt Ewald enkel gedesillusioneerd en gedesinteresseerd, een anti-ontwikkeling dus. Omdat het gaat om herinneringen van Ewald gaat die nooit helemaal exact geduid kunnen worden, zijn het tijdsverloop en de chronologie niet altijd nauwkeurig weergegeven. Ewald vertelt over de gebeurtenissen die hij met Elvira en Broccoli meemaakt en daarbij zijn de tijdsaanduiding en de chronologie ondergeschikt aan de gebeurtenis zelf. Het gaat echter niet enkel om invallen, want hij volgt hoofdzakelijk de chronologie van de gebeurtenissen.

4.4 Motieven

4.4.1 Figuranten

Het motief van de figurant speelt een belangrijke rol in *Figuranten* en refereert direct aan de titel. In zijn recensie in *Het Parool* wijst Alle Lansu op de veelzeggende titel: ‘De titel spreekt boekdelen: alle personages zijn figuranten op het absurdistische levenstoneel, even belachelijk als deerniswekkend.’¹⁴⁷ ‘Figuranten’ is in dit geval een abstract motief. Het draait niet letterlijk om figuranten die enkel in de toneel- en theaterwereld figureren, maar het gaat over mensen die in de ‘echte’ wereld figurant zijn. Figurant zijn heeft een metaforische betekenis. Het betekent voor Ewald, Broccoli en Elvira dat ze in het leven slechts een ‘figurant’ zijn: ze hebben niets te zeggen en hebben nauwelijks betekenis. Dat blijkt uit hoe zij alle drie een doelloos bestaan hebben en daar tevreden mee zijn:

Inderdaad, we [Ewald, Broccoli en Elvira] hebben overal hetzelfde gedaan wat we in Amsterdam deden. En zelfs toen we niet meer samen waren ben ik hetzelfde blijven doen. Het was een manier van leven die me goed beviel. Rondlopen door een stad, zonder haast en zonder werkelijk doel, als een handelsreiziger zonder handel.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Lansu, A., ‘Weergaloze tweede roman van Arnon Grunberg’. In: *Het Parool*. 18 april 1997. Feuilleton: p. 15. Hans Goedkoop in het *NRC-Handelsblad* van 25 april 1997, Onno Blom in de *Trouw* van 19 april 1997 en Arjan Peters in de *Volkskrant* van 18 april 1997 hebben overeenkomstige opvattingen in hun recensies.

¹⁴⁸ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997) p. 181

Dat Ewald rollen speelt blijkt uit het feit dat hij in het werkelijke leven een acteur is, en dat hij iemand *speelt* in plaats van dat hij iemand *is*. In New York is hij makelaar en ziet hij zichzelf als acteur:

Ik ben acteur. Iemand die service verkoopt is een acteur.¹⁴⁹

Acteren biedt de mogelijkheid om aan de echte wereld te ontsnappen. Ewald die zijn werkelijke leven als acteren ziet, impliceert daarmee dat alles toneelspel is. De definitie van acteren die hij in Elvira's notitieblokje vindt, luidt:

'Definitie van acteren: de mogelijkheid om waarachtig te leven onder onwerkelijke omstandigheden.'¹⁵⁰

Dat Ewald de wereld ook als onwerkelijk opvat lijkt me niet onwaarschijnlijk. Hij acteert om waarachtig te kunnen leven. Ook door 'Operatie-Brando' wordt duidelijk dat het leven en de wereld voor Ewald een theater is waarin hij een (figuranten)rol vervult. Als Broccoli de Operatie-Brando opricht, die geen duidelijke omschrijving bevat, heeft Ewald eindelijk een doel in zijn leven. Op die manier dient Ewald een leeg – of in ieder geval fictief doel. Het betreft een fantasie in plaats van een daadwerkelijk onderneming die de wereld zal veranderen. Het is niets anders dan toneelspel.

Arjan Peters wijst in zijn recensie in *de Volkskrant* in eerste instantie op het omgekeerde perspectief in *Figuranten*:

Als acteren betekent: stralen in de schone schijn, dan staat figureren gelijk aan vertoeven in de schaduw van die schijn. In *Figuranten* spelen de figuranten de hoofdrol. [...] Niet de figuranten zijn dwaas, maar de filmwereld zelf is knetter, lijkt de enig mogelijke conclusie, hoewel het stapeffect van de serie soms ook gereede twijfel doet rijzen aan de kwaliteiten van het trio.¹⁵¹

In zekere zin klopt het dat het perspectief wordt omgedraaid door de 'figuranten' die in de roman de hoofdrol spelen. Peters vat 'figuranten' dan op als een concreet motief. Het gaat letterlijk om figuranten. Het gaat in de roman volgens mij echter niet zozeer om de omkering van figuranten die hoofdpersonen zijn, maar om de figurant als mens die in het leven niets te zeggen heeft. En

¹⁴⁹ Ibid.: p. 298

¹⁵⁰ Ibid.: p. 299

¹⁵¹ Peters, A., 'De troost van slapstick.' In: *de Volkskrant*. 18 april 1997 p. 31

ook dat merkt Peters op als hij stelt dat in het derde deel van *Figuranten* Ewald, Elvira en Broccoli ‘figurant’ zijn ‘in het krankzinnige stuk dat Werkelijkheid heet.’¹⁵²

‘Figuranten’ is echter ook onmiskenbaar als concreet motief aanwezig. Ewald, Broccoli en Elvira doen verscheidene pogingen om als acteur aan de bak te komen, maar verder dan een figurantenrol komen zij niet. Steeds wordt duidelijk dat zij alle drie als acteur mislukt zijn en dat ook zullen blijven. Ze doen mee aan een filmpje voor de vakbond FNV. De opnames zouden een week duren, maar over toneelspel wordt weinig gerept. Wat de meeste indruk maakt zijn de gebeurtenissen rondom de opnames:

De opnames zouden een week duren, maar op de derde draaidag liepen de spanningen zo hoog op dat Jongevos [de regisseur] huilend de set verliet.¹⁵³

Vervolgens ontardt het samenzijn van de deelnemers in een gevecht:

Wat er ook precies is gebeurd die namiddag, zeker is dat Broccoli Roberto een oorvijs gaf toen hij [Roberto] Elvira lastigviel. Een oorvijs waarbij de zonnebril van Roberto de lucht in vloog. En dit alles gebeurde precies op het moment dat Bram Jongevos riep: ‘We zijn klaar voor de opnames.’ Het volgende moment zat Roberto op Broccoli.¹⁵⁴

Zoals uit de citaten blijkt is van acteren weinig sprake. Op droge wijze vertelt Ewald over zijn ervaringen als figurant. Of het filmpje voor de FNV ooit is vertoond betwijfelt hij. Daaruit blijkt dat de film hoogstwaarschijnlijk geen succes is geworden. In een andere film waarin Ewald figureert wordt zijn onbeduidendheid weer pijnlijk duidelijk. Hij is de ‘puistige puber’:

‘En jij bent,’ zei ze, en keek in het script, ‘en jij bent de puistige puber?’

‘Ja?’ zei ik. Want ik wist niet hoe ik genoemd werd in het script. Later bleek dat ze gelijk had. Degene die ik moest spelen werd in het script ‘puistige puber’ genoemd. Zo ben ik ook op de aftiteling terecht gekomen.¹⁵⁵

Het enige wat Ewald hoeft te zeggen als puistige puber is ‘sodeju hé’ wanneer hij door een hoer de trap af wordt gegooid omdat hij haar niet kan betalen. Het is een rol die weinig respect en allure verdient. Het is dan ook de vraag in hoeverre het een eer is om de rol te spelen:

¹⁵² Ibidem

¹⁵³ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997) p. 60

¹⁵⁴ Ibid.: p. 61

¹⁵⁵ Ibid.: p 70

Twintig keer die nacht heb ik ‘sodeju hé’ geroepen, terwijl ik door de lucht zweefde. Ik mocht mijn bril niet ophebben, dus het gebeurde wel een paar keer dat ik niet terechtkwam op de plek waar ik moest terechtkomen, maar tegen een scriptgirl aan viel of tegen een van die andere mensen die om de camera heen stonden. Als dat gebeurde schopten ze me zachtjes weg, want er mocht niet te veel lawaai worden gemaakt omdat de scène gewoon doorging. Eén keer werd er geroepen: ‘Die lul is weer tegen de camera aan gevlogen.’¹⁵⁶

De aangehaalde citaten geven aan hoe triest en weinig serieus de figurantenrollen zijn. Op droge en tragikomische wijze wordt van Ewalds onbeduidendheid als figurant gewag gemaakt. Ewald lijkt het normaal te vinden dat hij slecht wordt behandeld. Op afstandelijke wijze vertelt hij over zijn ervaringen als figurant, zonder op zijn gevoel in te gaan. Het geeft de scènes een komisch karakter.

Wanneer Ewald meedoet in een toneelvoorstelling voor kinderen in het basisonderwijs begrijpt hij de inhoud niet van wat hij zegt. Ironisch genoeg krijgt hij na afloop juist het commentaar dat hij niet kan spelen, maar dat hij in ieder geval weet wat hij zegt ‘en dat kun je van veel acteurs niet zeggen.’¹⁵⁷ De rol heeft Ewald niet gekregen door zijn goede verdiensten als acteur, maar omdat hij meedeed aan een werklozenproject. Opnieuw blijkt dat het acteren van Ewald bijster weinig voorstelt.

Elvira brengt het er niet veel beter vanaf. Omdat Broccoli een ster van haar wil maken bedenkt hij een stuk dat ze op kan voeren. Hij kiest voor de monoloog van Lady Macbeth en maakt die langer door er stukken tekst van Macbeth aan te plakken. Lange tijd zijn Elvira en Broccoli samen aan het repeteren. Broccoli zoekt een podium waar het toneelstuk opgevoerd kan worden. Hij pakt het professioneel aan door zestig stoelen van een kerk te huren en door de voorstelling in drie verschillende kranten aan te kondigen. Maar het wordt een grote mislukking:

Broccoli had advertenties in *Het Parool*, *Trouw* en *de Volkskrant* gezet: ‘Elvira Lopez speelt *Lady Macbeth*.’ Het had niet geholpen.

Van de voorstelling zelf was de helft niet te verstaan door het zware accent van Elvira. Bovendien had ze een erg statige vertaling uitgekozen en al die monologen aan elkaar geplakt, waardoor het onbegrijpelijk was. Het was eigenlijk ook geen voorstelling. Het deed denken aan godsdienstig ritueel.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ibid.: p. 71

¹⁵⁷ Ibid.: p. 238

¹⁵⁸ Ibid.: p. 275

Ewald is zijn realiteitszin echter niet geheel verloren en hoewel hij Broccoli en Elvira lijkt te aanbidden, twijfelt hij toch aan de status van Elvira als actrice:

Misschien was Elvira ook niet echt een filmster, was ze het alleen voor Broccoli, en daarom ook voor mij.
159

Het motief ‘figuranten’ heeft dus op concreet en abstract niveau een belangrijke betekenis. Op concreet niveau blijkt dat de drie hoofdpersonages tegen beter weten in beroemde acteurs willen worden, maar ze schoppen het niet verder dan figurant en beroemd zullen ze al helemaal niet worden. Op abstract niveau wordt duidelijk dat het leven niets anders dan toneelspel is en dat de personages niets te zeggen hebben en enkel ‘figurant’ zijn. Het idee dat de wereld een theater is – en dus onwerkelijk – is een postmoderne gedachte, zoals bij de behandeling van het postmodernisme in de literatuur in 2.3 al naar voren kwam. Vervaeck stelt dat de wereld een schouwtoneel is en dat impliceert dat de mensen acteurs zijn.¹⁶⁰ En inderdaad stelt Ewald zich voor als een acteur. In de postmoderne lezing is de wereld als toneel niet minder werkelijk. Met andere woorden: de ‘echte’ wereld of een ‘echte’ identiteit bestaat niet. Bij Ewald is zijn identiteit dubbelzinnig, zoals later zal blijken beweegt Ewald zich op de grens van een postmodern en een romantisch mensbeeld.

4.4.2 Vriendschap

Het motief van de vriendschap wordt gethematiseerd in de driehoeksverhouding van Ewald, Broccoli en Elvira. Elvira kent Broccoli en zijn vader al lang voordat ze Ewald leert kennen. Het is Broccoli die haar voorstelt aan Ewald, waarna ze veel met zijn drieën optrekken. Hoe Elvira in het leven van Broccoli en diens vader is gekomen fascineert Ewald mateloos, maar de totstandkoming van het contact blijft in mysteriën gehuld.

De vriendschap is verre van normaal. Ewald aanbidt Elvira en Broccoli is duidelijk de leider van hen drieën. Elvira is echter ongrijpbaar voor hen beiden. Hoewel Elvira veel met de jongemannen optrekt, doet ze waar ze zelf zin in heeft. In de proloog blijkt echter al meteen dat een ware vriendschap of verbondenheid voor Ewald nooit heeft bestaan. Hij vertelt dat hij nooit met iemand een front heeft gevormd, hij is altijd alleen geweest:

¹⁵⁹ Ibid.: p. 65

¹⁶⁰ Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen (2004) p. 65

Mensen met een verfijnde smaak praten niet over geld en seks. Ik heb een tijd tussen mensen met een verfijnde smaak gezeten. Ik voelde me net alsof ik aan het front zat tussen die mensen. Voor alle duidelijkheid, ik heb nooit echt aan het front gezeten. *Want als je helemaal in je eentje bent is er geen front.* Ook al ben je van top tot teen gewapend, voor een front heb je minimaal twee mensen nodig.¹⁶¹
[cursivering, MC]

Ewald moet het in het bovenstaande citaat over Broccoli en Elvira hebben, omdat Broccoli zichzelf meermalen als iemand met een verfijnde smaak voorstelt. Hij leert Ewald dat iemand met een verfijnde smaak niet over geld en seks praat. Bovendien trekt Ewald veel met hen op, waardoor het logisch is om te veronderstellen dat het om Broccoli en Elvira gaat. Voor Ewald voelt het dus alsof hij met Broccoli en Elvira een front heeft gevormd. Door de vriendschap als een front voor te stellen, wordt een oorlogssituatie opgeroepen. Elvira, Broccoli en Ewald moeten zich verdedigen tegen de boze buitenwereld en in zekere zin doen ze dat ook. Ze zijn alle drie alles behalve conformistisch en doen waar ze zelf zin in hebben, het liefst doen ze niets zelfs. De eenzaamheid die uit het citaat spreekt is opmerkelijk, want hij heeft nooit ‘aan het front gezeten, [...] als je helemaal in je eentje bent is er geen front’¹⁶² Ewald heeft dus nooit écht een eenheid gevormd met Broccoli en Elvira, want hij blijft een buitenstaander, hij is alleen. Alle drie zijn en blijven ze een buitenstaander voor elkaar. Elvira stelt zich afzijdig en afwezig op. Broccoli is voornamelijk in de weer met zijn eigen ideeën en met Elvira, en Ewald loopt achter hen aan. Hans Goedkoop wijst in zijn recensie in het *NRC-Handelsblad* ook op het feit dat een werkelijke toenadering tussen de drie vrienden nooit heeft plaatsgevonden:

Elvira en hij [Ewald] zullen nooit meer dan kortstondige passanten worden - figuranten in de film van elkaars leven.¹⁶³

Ewald, Broccoli en Elvira trekken veel met elkaar op, maar alle drie blijven ze op enige afstand. Ze zijn samen, maar begrijpen elkaar eigenlijk niet en daarmee blijven ze enkel ‘figurant’ in elkaars leven.¹⁶⁴ Volgens mij is het wel degelijk zo dat ze een belangrijke rol in elkaars leven vervullen, maar op een abstracter niveau – op het niveau van werkelijk betekenis hebben voor elkaar en op het niveau van een diepgaande vriendschap – slagen ze er niet in om tot elkaar door te dringen en een eenheid te vormen: ze zijn slechts ‘figurant’.

¹⁶¹ Grunberg, A., *Fuguranten*. Amsterdam (1997) p. 16

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ Goedkoop, H., ‘Tweede roman Arnon Grunberg; De wanhoop van een puistige poedel.’ In: *NRC-Handelsblad*. 25 april 1997 p. 5

¹⁶⁴ Ibidem

Toch is het voor Ewald wel een vriendschap die tussen hem en Broccoli bestaat, hij zegt:

‘Poeder mijn neus,’ riep Broccoli, ‘of ik sla je bril van je hoofd, puistige poedel.’

Broccoli bedoelde het goed. Daarom kon ik het van hem hebben. Het was eigenlijk heel grappig, wanneer hij dat zei. Hij wilde mensen bewust maken van hun zwakke plekken. Niet alle mensen natuurlijk, maar mij wel, *omdat ik zijn vriend was*.¹⁶⁵ [cursivering, MC]

Het citaat geeft weer hoe de vriendschap tussen Ewald en Broccoli is. Ewald slikt alles wat Broccoli doet en vindt daarbij zelfs een goede verklaring voor Broccoli’s lompe gedrag. De relatie is niet gelijkwaardig. Ewald lijkt Broccoli te bewonderen en gelooft in de genialiteit van zijn vriend:

Als mensen mij in die tijd hadden verteld: ‘Hij is de zoon van God’, dan had ik hem nog eens goed aangekeken en gedacht: Ja, daar zit wat in.¹⁶⁶

De bewondering voor zijn vriend neemt buitenproportionele verhoudingen aan. De relatie die hij met hem heeft stelt hij voor als een huwelijk:

Mijn ouders verweten me gemiddeld twee keer per dag dat ik als een hondje achter hem aan liep in plaats van aan mijn toekomst te denken. Dat was misschien wel waar, maar ik vond het niet erg. Als mijn leven ooit op het leven zou lijken zoals het zou moeten zijn, dan was dat mede te danken aan Broccoli. *Sommige mensen verbinden zich aan elkaar met een lopend buffet. Ik had me terloops en ongemerkt aan hem verbonden, maar daarom was de verbintenis niet minder dwingend*. Al was het alleen maar omdat ik wist dat hij en niemand anders me aan Elvira verbond.¹⁶⁷ [cursivering, MC]

Uit dit citaat blijkt precies hoe de verhoudingen liggen en wat Broccoli en Elvira voor Ewald betekenen. Broccoli draagt bij aan de vormgeving van Ewalds gewenste leven. Dat hij daarvoor als een hondje achter hem aan moet lopen interesseert hem niet. Hij voelt zich verbonden met Broccoli zoals partners verbonden worden door een huwelijk. Tegelijkertijd geeft Ewald aan dat de verbintenis alleen al belangrijk is omdat hij op die manier via Broccoli aan Elvira wordt verbonden. Daarmee wordt de verbintenis die Ewald met Broccoli voelt minder persoonlijk. Het gaat hem bij die verbintenis niet enkel om Broccoli als vriend, maar ook om Elvira, aan wie hij op die manier verbonden wordt. De relatie met Elvira is zoals blijkt ook niet zuiver, maar bestaat dankzij Broccoli. Broccoli wil dat Ewald Elvira gelukkig maakt. Zo staan ze steeds met elkaar in

¹⁶⁵ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997) p. 22

¹⁶⁶ *Ibid.*: p. 31

¹⁶⁷ *Ibid.*: p. 230

een driehoeksverhouding. Uit de driehoeksverhouding blijkt het onvermogen van Ewald om een relatie met één ander aan te gaan. Via Broccoli wordt Ewald aan Elvira verbonden, hij heeft iemand nodig die de verbintenis tot stand kan brengen. Zonder Broccoli voelt Ewald zich hulpeloos. Als Ewald voor de eerste en enige keer seks met Elvira heeft weet hij zich geen raad met de situatie en mist hij Broccoli:

Ik miste Broccoli. Broccoli wist wat je moest doen in dit soort situaties. Hij zou niet bang zijn geweest en hij had vast een grap gemaakt. Bier, bonbons en slechte grappen, dat was waar het volgens Broccoli om ging. Ik had geen bier, ook geen bonbons, en de paar slechte grappen die ik kende had ik al te vaak verteld.
168

De driehoeksverhouding is een veilig verband voor Ewald om een relatie met een ander aan te gaan, maar zorgt er tegelijkertijd ook voor dat er tussen hem en de ander een afstand blijft bestaan, hij blijft alleen. De distantie die hij zelf bewerkstelligt zorgt ervoor dat niemand dichtbij hem kan komen en op die manier kan hij ook niet teleurgesteld worden. Als Broccoli hem vraagt om Elvira gelukkig te maken beseft hij dat ook Broccoli een vreemde voor hem zal blijven:

Ik had Broccoli willen vragen waarom ik haar gelukkig moest maken en vooral hoe. Dit was de eerste keer dat ik bang voor hem was. Hij kwam uit een wereld waarin ik altijd een vreemde zou blijven, hoe lang ik er ook in zou ronddwalen.¹⁶⁹

Op dat moment voelt Ewald een angst voor Broccoli, terwijl hij in eerste instantie vrienden met hem is geworden omdat hij niet bang voor hem was. De meeste mensen vreest Ewald echter:

Hoe jonger, gezonder en vrolijker de mensen, hoe groter mijn vrees voor hen.¹⁷⁰ [...] Hij [Broccoli] was niet jong, niet gezond en godzijdank ook niet vrolijker dan ik. Voor hem was ik dan ook niet bang.¹⁷¹

Voor een buitenstaander wekken Ewald en Broccoli de indruk intiem met elkaar te zijn, omdat ze zoveel samen optrekken. In zekere zin is die intieme relatie schijn, want er bestaat een onoverbrugbare afstand tussen de jongens. Hoewel Ewald Broccoli haast aanbidt en hem geniaal vindt, blijkt ook meermalen dat hij hem gek en niet gezond vindt. Uiteindelijk zijn Ewald, Broccoli en Elvira alle drie alleen, of tenminste zonder een diepgaande relatie met een medemens. Zoals Goud in de inleiding van *Het leven volgens Arnon Grunberg* juist stelt ‘blijven

¹⁶⁸ Ibid.: p. 105

¹⁶⁹ Ibid.: p. 145

¹⁷⁰ Ibid.: p. 27

¹⁷¹ Ibid.: p. 30

zijn [Grunbergs] personages ad absurdum op zoek naar een doel en anderen'.¹⁷² In Ewald komt de dualiteit van de romanticus naar voren. Enerzijds staat hij als romantisch subject in eenzaamheid tegenover de wereld, maar tegelijkertijd is hij ook overgeleverd aan deze wereld om zichzelf te kunnen realiseren. In Ewald is ook deze spanning zichtbaar. Hij is voortdurend op zoek naar de ander, maar tegelijkertijd blijft hij alleen. Ewald ontstijgt het romantisch subject echter omdat hij niet in staat is om in uitwisseling met de ander iemand te worden.

4.4.3 Bedrog

Een ander relevant motief met betrekking tot het mensbeeld is bedrog. De wereld en mensen zitten vol bedrog, maar voor Ewald hebben de mensen en de wereld geen masker. Dat houdt echter wel in dat zijn leven illusieloos is. Hij stelt dat juist mensen die op redding hopen, geschikt zijn voor bedrog:

Ze [prostitutee] zal wel geweten hebben dat niemand zo geschikt is het slachtoffer te worden van bedrog als degene die op redding hoopt. Ja, misschien is het wel het kenmerk van de bedrogenen dat ze op redding hebben gehoopt. Als ze dat niet hadden gedaan zouden ze niet zo blind zijn geweest en hebben gezien wat ieder ander had kunnen zien. Nu denk ik zelfs dat er tussen redding en bedrog helemaal geen verschil bestaat.¹⁷³

Mensen die op redding hopen zijn blind voor het bedrog stelt Ewald. Maar ook stelt hij redding en bedrog gelijk waardoor redding niets anders is dan bedrog. Daaruit concludeer ik dat voor Ewald geen redding bestaat, want redding is bedrog. Maar als redding dan toch bestaan zou hebben, dan zou die het gezicht hebben van Elvira.¹⁷⁴ Op die manier krijgt redding bij Ewald de connotatie van liefde, waardoor ook liefde de connotatie krijgt van bedrog. Want als hij had geweten hoe hij van iemand moest houden, zou hij van Elvira willen houden. Ook de prostitutee die liefde 'verkoopt' duidt op de betekenis van liefde als bedrog. In feite is prostitutie niets anders dan bedrog, want het is surrogaatliefde die te koop is.

Ewald wil de leugens van het bedrog niet geloven:

¹⁷² Goud, J. (red), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 7

¹⁷³ Grunberg, A., *Fuguranten*. Amsterdam (1997) p. 146

¹⁷⁴ Zie het citaat uit *Figuranten*: Ik dacht dat als er redding bestond die toch zeker het gezicht zou hebben van Elvira, en haar ogen en haar mond en haar accent en zelfs haar artisjokkenlikeur. (p. 148)

Ze zeggen dat de liefde een gezicht heeft en een mond en ogen, maar dan moet ook het bedrog een gezicht hebben en ogen en een mond. Ook bedrog bestaat alleen voor degene die het wil zien, en er was niet veel dat ik wilde zien, er was maar heel weinig dat ik wilde zien.¹⁷⁵

Hij stelt dat bedrog alleen bestaat voor degene die het wil zien en hij wil het niet zien. Maar hij stelt het radicaler wanneer hij zijn wereldbeeld verwoordt:

‘Yes,’ zei ik, ‘you see, I think, you go to the market, you see beautiful tomatoes, you buy them. And when you arrive at home the tomatoes are rotten, mouldy, full of worms. And life is worse, there are no tomatoes.’¹⁷⁶

Voor Ewald is het leven te vergelijken met een prachtige tomaat die je op de markt koopt en die bij thuiskomst van binnen helemaal verrot blijkt te zijn. Alleen het leven is nog slechter, want de illusie van de mooie tomaat is er niet eens. Het leven is enkel verrot zonder het bedrog van de illusie dat het leven mooi zou zijn.

Om het leven aan te kunnen neemt Ewald een gedistantieerde levenshouding aan. Van Frederika Steinman heeft hij begrepen dat haar leven één grote zoektocht naar passie is, maar Ewald merkt op dat passie en distantie niet goed samen gaan:

Ik herinnerde me dat Frederika had verteld dat haar leven één grote zoektocht was naar passie. Dat kon je van mijn leven niet echt zeggen. Distantie en passie gingen niet goed samen. *Om in leven te blijven kon distantie wel weer goed te pas komen.* Het is niet voor niets dat ze zeggen dat ware passie vernietigend is. Er bestaat geen passie zonder bedrog, daarom moet ze uiteindelijk ook wel vernietigend zijn.¹⁷⁷
[cursivering, MC]

Ware passie is volgens hem vernietigend. Want, zoals Ewald stelt, bestaat er geen passie zonder bedrog en moet ze daarom uiteindelijk ook wel vernietigend zijn. Het lijkt weer de liefde die vernietigend is, daarom is distantie gewenst, want dan kan ook geen liefde ontstaan. Ondanks zijn uiterst pessimistische wereldbeeld wil Ewald zelf geen kwaad doen:

Het is beter voor anderen te betalen, dan dat zij voor jou betalen. Met bedrog is het geloof ik andersom. Het is beter bedrogen te worden dan zelf te bedriegen. Misschien geldt dat ook wel voor moord.¹⁷⁸

Hij wordt liever zelf bedrogen dan dat hij een ander bedriegt.

¹⁷⁵ Ibid.: p. 175

¹⁷⁶ Ibid.: p. 252

¹⁷⁷ Ibid.: p. 271

¹⁷⁸ Ibid.: p. 180

4.4.4 Vluchten

Het laatste motief dat ik bespreek in relatie tot het mensbeeld is het motief van vluchten.

Figuranten bestaat uit vijf delen, waarvan het derde deel in het teken staat van de vlucht van Broccoli's ouders. In *Trouw* brengt Tom van Deel de vlucht in verband met die van de Joden in de Tweede Wereldoorlog, omdat vader Eckstein het steeds heeft over de families die bij elkaar moeten blijven en dat als de families bij elkaar waren gebleven er dan niet zo veel ellende zou zijn geweest.¹⁷⁹ In dat derde deel slaat Ewald de vlucht van de Ecksteins gade. Maar hij realiseert zich dan ook dat hij zelf zou willen vluchten van de plek waar hij altijd is geweest, de plek waar de mensen verwachtingen van hem hebben en menen te weten wie hij is. Het is een poging om op de vlucht te slaan voor zijn identiteit:

Als Broccoli met zijn ouders op reis was gegaan was ik achter ze aan gegaan, want het enige wat ik op dat moment wilde was weg. *Weg van de plaats waar ik geboren was, weg van de plaats waar de mensen me kenden en waar ze om die reden ook dachten te weten wat er van mij zou worden. Weg van Amsterdam-Zuid waar aan ieder portiek, aan ieder stoplicht wel een of andere herinnering kleefde. Had ik daar niet die gezoend, was het niet die winkel waar ik kauwgom had gestolen, en was het niet die ijssalon waar we 's zomers de tijd zaten te doden om maar niet naar huis te hoeven? Uren zaten we daar, tot het begon te schemeren, en dat was pas vaak om tien uur. Waar hebben we in godsnaam op gewacht?*

Later, toen leeftijdsgenoten begonnen te trouwen, en ik in mijn beste pak achter in de kerk de inzegening bijwoonde, probeerde ik om de verveling te verdrijven altijd te denken aan die ijssalon. Wat deden we daar anders dan ijs eten en praten, om de verveling te verdrijven, over de huwelijken die zouden worden gesloten, de kinderen die zouden worden verwekt, de reizen die zouden worden gemaakt, de grote daden die we zouden verrichten?¹⁸⁰ [cursivering, MC]

Ewald wil weg vluchten van zijn verleden. Hij realiseert zich dat het leven op niets uitloopt. Toen hij jong was, was het enige wat hij deed de verveling verdrijven met gedachten aan de toekomst. Als hij oud is verdrijft hij de verveling door aan het verleden te denken. Hij wil zich bevrijden van de ketenen van het verleden. In dit kader is er een parallel te trekken met het gedachtegoed van de filosoof Locke. Locke is de eerste die wijst op het belang van de ervaring en opvoeding bij de vorming van de identiteit. Ewald wil voor zijn verleden en in feite voor zijn identiteit op de vlucht slaan. Hij wil weg van de plek die hem gevormd heeft en zal vormen. Het

¹⁷⁹ Deel, van T., "Toon je gevoelens niet, ze zorgen wel voor zichzelf". In: *Trouw*. 25 april 1997. Boekenbijlage: p. 17 Precies dezelfde gedachte verwoordt Yra van Dijk in 'Op inspiratie wacht je niet'. In: TNTL vol 126 (2010) p. 239-240

¹⁸⁰ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997) p. 151

idee dat je gevormd wordt door je opvoeding spreekt ook uit een brief die Ewald aan Frederika Steinman schrijft, maar overigens niet verstuurd:

Neem me niet kwalijk, maar jouw gevoel voor humor is me net iets te gereformeerd. Ongetwijfeld ben je het trieste product van je opvoeding en dat zou je moeten verontschuldigen. Maar net iets te veel mensen verschuilen zich achter hun trieste opvoeding en daarom vind ik niet dat je verontschuldigd bent.¹⁸¹

Het is echter niet alleen het verleden waarvoor Ewald op de vlucht is. Het liefst zou hij willen vluchten voor het leven zelf, door zich er aan te onttrekken. Een rabbijn die Ewald komt helpen, stelt dat Ewald zich niet kan onttrekken aan het feit dat hij een jood is, maar dat wil Ewald nu net wel:

‘Je bent een jood,’ zei hij [rabbijn], ‘daaraan kun je je niet onttrekken [...]’

‘Ik wil me niet onttrekken.’ Waarschijnlijk was dat juist precies wat ik wél wilde. Me aan alles onttrekken, me onttrekken aan het leven zelf.¹⁸²

Ewald is op de vlucht voor zichzelf en voor het leven. Hij stelt dat iedereen door iets of iemand meegenomen wil worden:

Ik vroeg me af of Elvira meegenomen wilde worden. Ik kon het me niet voorstellen. Hoewel het uiteindelijk wel precies is wat de meesten van ons willen, meegenomen worden, door iets of iemand, desnoods door God.¹⁸³

Meegenomen worden, desnoods door een godsdienst, is ook een manier om voor het werkelijke leven op de vlucht te slaan.

4.5 Karakterisering van de personages

Ewald Stanislas Krieg is het hoofdpersonage van het verhaal en tevens de ik-verteller. Bij de karakterisering van de personages gaat het hoofdzakelijk om hem. Toch geef ik ook een korte karakterisering van zijn vrienden Broccoli en Elvira, omdat Ewald hen karakteriseert en zij ook inzicht geven in het personage van Ewald.

4.5.1 Ewald Stanislas Krieg

¹⁸¹ Ibid.: p. 270

¹⁸² Ibid.: p. 280

¹⁸³ Ibid.: p. 183

Ewald Stanislas Krieg is de vertellende ik, die op vijftientigjarige leeftijd terugblijkt op zijn leven met Broccoli en Elvira. Het verhaal van het belevend ik begint als hij achttien jaar oud is. Ewald karakteriseert zichzelf. Omdat Ewald het verhaal zelf vertelt, wordt het commentaar dat anderen personages over hem geven, ook door hemzelf medegedeeld. Ook door middel van zijn handelen wordt hij gekarakteriseerd. In het navolgende behandel ik eerst Ewald zoals hij zichzelf karakteriseert, vervolgens hoe hij middels zijn handelen wordt gekarakteriseerd en tot slot behandel ik de reactie op zijn persoon van de andere personages.

4.5.1.1 Zelfkarakterisering van Ewald

Op de eerste pagina van zijn verhaal begint Ewald direct met zichzelf te karakteriseren. Hij opent met ‘Ik ben de geldwolf, makelaar in krotten.’¹⁸⁴ Bij het motief ‘figuranten’ kwam al naar voren dat Ewald zich een acteur vindt als hij makelaar is. Daarna volgt een opsomming van andere mogelijke benamingen voor zijn zelfkarakterisering. Hij heeft over zichzelf in veel verschillende gedaanten nagedacht, totdat uiteindelijk iemand hem een geldwolf noemt en hij zich compleet in die karakterisering kan vinden. Geld is alles voor hem, maar daarin is hij ook ironisch. Hij laat visitekaartjes maken met daarop de tekst: ‘Ik ben de geldwolf. Ik ben leeg van binnen.’¹⁸⁵ Als mensen de tekst niet begrijpen verduidelijkt hij het met de volgende tekst, gevolgd door knorrende geluiden: ‘Weet je wat een spaarvarken is? Dat ben ik, het lege spaarvarken.’¹⁸⁶ In hoeverre zijn uitspraak ironisch is, valt moeilijk uit te maken, omdat de karakterisering tot in het absurde wordt doorgetrokken. Ook de naam is opvallend en volgens Van Dijk allegorisch op te vatten.¹⁸⁷ ‘Krieg’ betekent in het Duits oorlog en Ewald voert een strijd tegen de wereld.¹⁸⁸ In zijn bijdrage aan de studie *Het leven volgens Arnon Grunberg* wijst Buelens op de karaktertrek van veel van Grunbergs personages en vertellers:

De niet te stoppen neiging zichzelf op stellige en veelal ontluisterende wijze neer te zetten, lijkt een karaktertrek die veel van Grunbergs personages en –vertellers gemeenschappelijk hebben met hun schepper.¹⁸⁹

Ook voor Ewald gaat dit op. Hij definieert zichzelf op stellige wijze, maar iedere definitie is voorlopig.¹⁹⁰ Hij is voortdurend op zoek naar zijn eigen identiteit, maar hij wil er ook van

¹⁸⁴ Ibid.: p. 9

¹⁸⁵ Ibid.: p. 11

¹⁸⁶ Ibid.: p. 12

¹⁸⁷ Dijk, Y. van, ‘Uitblinken in overleven’. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg*. Kampen (2010). p. 87

¹⁸⁸ Dat Ewald een strijd voert tegen de boze buitenwereld werd al besproken bij het motief ‘vriendschap’

¹⁸⁹ Buelens, G., ‘Aforismen na Auschwitz’. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg*. Kampen (2010). p. 32

wegvluchten zoals al is gebleken bij de behandeling van het motief ‘vluchten’. Ewald stelt dat mensen een bepaalde onveranderlijke identiteit bezitten:

Mensen veranderen niet echt. Details veranderen.¹⁹¹

Het idee dat mensen een onveranderlijke kern bezitten komt overeen met de gedachte vanuit de filosofie die voortkomt uit de renaissance en stelt dat de menselijke identiteit een onveranderlijke kern bevat, alhoewel moeilijk te vatten.

Nadat Ewald zich in eerste instantie als een geldwolf heeft gekarakteriseerd vervolgt hij zijn zelfkarakterisering op bizarre wijze:

Als ik mezelf zou moeten omschrijven bij een beroepentest of bij een psycholoog zou ik alleen maar zeggen: ‘niet-fris type’. En bij ‘nadere specificaties’ misschien nog: ‘geldwolf’.¹⁹²

Het gaat inderdaad om een wel heel ontluisterende zelfdefinitie, en zo zijn er meer. Bij het motief ‘vriendschap’ is de vrees van Ewald voor andere mensen al besproken. Jonge mensen die gezond en vrolijk zijn boezemen hem angst in. Maar dat is niet de enige categorie mensen waarbij Ewald zich niet op zijn gemak voelt:

Ik wilde me eigenlijk helemaal niet tussen de artiesten mengen. Ik voelde me niet zo op mijn gemak tussen artiesten. Er waren maar weinig mensen waarbij ik me op mijn gemak voelde. Dat zei ik natuurlijk niet tegen Broccoli.¹⁹³

Ondanks het feit dat Ewald zich niet bij veel mensen op zijn gemak voelt, is hij steeds op zoek naar een sociaal verband dat hem een identiteit verleent. Beroemdheid zou hem de mogelijkheid geven om bij de toneelwereld te horen:

We [Ewald, Broccoli, Elvira] zouden eindelijk weten waar we thuishoren. We zouden bij de acteurs horen en bij de grimeuses en bij de mannen van de techniek.¹⁹⁴

Maar tegelijkertijd beseft hij dat hij nooit bij die groep zal horen:

Toen we daar in café Cox tegenover die jongen zaten wist ik opeens dat we daar nooit bij zouden horen.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Zoals Buelens ook stelt voor de (zelf)definitie van het personage Beck in *De asielzoeker*. Ibid.: p. 33

¹⁹¹ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997) p. 239

¹⁹² Ibid.: p. 16

¹⁹³ Ibid.: p. 82

¹⁹⁴ Ibid.: p. 112

¹⁹⁵ Ibidem

Dat Ewald zichzelf altijd als een buitenstaander en als alleen ervaart bleek al uit zijn mededeling dat hij nooit met iemand een front heeft gevormd. Want voor een front heb je minimaal twee personen nodig.

Een andere negatieve zelfkarakterisering houdt in dat hij zichzelf in tegenstelling tot Elvira niet ziet als ‘waardig en ongenaakbaar’:

Ik heb haar zelden meer zo mooi gevonden als op dat moment. Niet om wat ze aanhad, of om haar lippenstift, of om haar bloedvlekken of omdat ze mooi was. Maar omdat ze daar waardig en ongenaakbaar stond. Precies wat wij niet waren, maar wel wilden zijn.¹⁹⁶

Elvira belichaamt het verlangen naar wat Ewald wil zijn, maar niet is. Weer wordt de mens voorgesteld als *iemand*. Elvira *is* iemand die begerenswaardige karaktertrekken bezit. Maar hij ziet zichzelf niet als minderwaardig wanneer hij zichzelf voorstelt als een machiavellist:

Ik had wel eens gehoord van Machiavelli en ik meende dat ik een Machiavellist was. Sluw, slim en hard als een ijsbeer.¹⁹⁷

Opvallend is echter dat in zijn handelen Ewald niet overkomt als sluw, slim en hard als een ijsbeer. Hij praat met mensen mee en laat weinig van zichzelf horen. Zijn strategie is ‘vriendelijk knikken, dat is vaak het beste.’¹⁹⁸ Een enkele keer komt hij hard uit de hoek, maar dat is zelden. De karakterisering middels zijn handelen komt in de volgende paragraaf aan de orde.

4.5.1.2 Karakterisering van Ewald middels zijn handelen

Vanaf het moment dat Ewald Broccoli ontmoet trekt hij voortdurend met hem op. Iets later voegt Elvira zich bij het tweetal en gaan ze veel met zijn drieën op pad. Van zijn ouders krijgt hij het verwijt dat hij teveel als een hondje achter hen aan loopt, maar dat deert hem niet. Samen met Elvira en Broccoli ontwikkelt hij een levensstijl die hem bevalt: doelloos door de stad wandelen. Het gelegitimeerd doelloos zijn past bij Ewald. Wanneer Broccoli met Elvira en Ewald de Operatie-Brando opricht, heeft Ewald eindelijk een doel in zijn leven. Het doel wat Ewald in zijn leven ziet is een fictief doel. Een werkelijk doel heeft Ewald echter niet. Hij is bang voor de toekomst:

¹⁹⁶ Ibid.: p. 168

¹⁹⁷ Ibid.: p. 244

¹⁹⁸ Ibid.: p. 84

Ik moet de toekomst met vertrouwen tegemoet zien, in plaats van voortdurend te denken dat de toekomst een krokodil is die me wil opeten.¹⁹⁹

Omdat hij bang is voor de toekomst wordt hij makelaar. Hij is dan niet meer met Elvira en Broccoli en woont in New York. Als Ewald met Broccoli en Elvira is denkt hij niet na over de toekomst. Het enige wat van belang is, is om bij hen te zijn. Bij hen vindt hij een doel, zij het dat het een doelloos doel is. Wanneer de ouders van Broccoli plotseling vertrekken en Broccoli een nieuwe woonplek moet zoeken, vindt Ewald dat het moment is aangebroken om over zijn toekomst na te denken. Maar of hij dat daadwerkelijk gaat doen vertelt hij de lezer niet, we komen in ieder geval niets over zijn toekomstplannen te weten.

Ewald loopt niet alleen als een hondje achter Broccoli en Elvira aan, hij gedraagt zich ook op andere manieren als een meeloper. Een beproefde tactiek in zijn conversaties met anderen is om te herhalen wat de ander zegt. Op die manier wordt de ander steeds bevestigd:

‘Wel gek dat je hier nu bent, hè,’ zei ze [Frederika].

‘Ja,’ zei ik, ‘heel gek.’²⁰⁰

en:

Ik beaamde dit, zoals ik alles beaamde.²⁰¹

Hij doet er in zijn contact met anderen alles aan om de ander op zijn gemak te stellen. Maar zoals bij de vriendschap tussen Broccoli en Ewald al is besproken, is Ewald eigenlijk bang voor mensen. Maar voor Broccoli en Elvira is hij niet bang en hij wil enkel bij hen in de buurt zijn, alhoewel er geleidelijk een verwijdering tussen Ewald enerzijds en Broccoli en Elvira anderzijds ontstaat. Hij is dan bezig met de monoloog voor Frederika Steinman en heeft een ruimte voor zichzelf gehuurd zodat hij haar daar kan ontvangen. De ruimte doet hem denken aan Hitlers bunker:

Deze ruimte deed me denken aan de Führerbunker. Ik was natuurlijk nog nooit in de Führerbunker geweest, maar ik vond dat een Führerbunker een bijzonder geschikte plaats was om de monoloog voor Frederika Steinman te schrijven.²⁰²

¹⁹⁹ Ibid.: p. 13

²⁰⁰ Ibid.: p. 252

²⁰¹ Ibid.: p. 250

²⁰² Ibid.: p. 259-260

Het is merkwaardig dat Ewald in een besloten ruimte zichzelf het beste kan ontwikkelen op creatief vlak. Ook het feit dat Ewald afstand neemt van Elvira en Broccoli wanneer hij Frederika Steinman ontmoet is opvallend, omdat hij voorheen altijd achter hen heeft aangelopen. Opeens vindt Ewald Frederika Steinman misschien wel begeerlijker dan Elvira:

Voor mij was Frederika Steinman op dat moment net zo begeerlijk als Elvira. Misschien nog wel begeerlijker.²⁰³

Ewalds levenshouding wordt gekarakteriseerd door distantie. Hij meent zelf dat distantie nodig is om het leven aan te kunnen, want de bedrieglijke passie leidt uiteindelijk tot vernietiging. Hij is daarbij de mening toegedaan dat hoe meer mensen je kent, hoe groter de kans is dat je alcoholist wordt. Uit alles blijkt steeds dat Ewald niet in staat is om mensen toe te laten, of om van ze te houden. Hij is bang dat je altijd van iemand iets gaat verwachten en dat wil hij voorkomen. Daarom houdt hij de mensen op afstand. Hij is een ster in luisteren en heeft ondervonden dat je alleen maar hoeft te zwijgen om anderen te laten praten. Tot slot blijkt dat Ewald rollen opvoert in zijn leven, zoals al is behandeld bij het motief ‘figuranten’.

4.5.1.3 Karakterisering van Ewald door de andere personages

De moeder van Elvira komt met haar nieuwe vriend bij Broccoli logeren. Het grootste gedeelte van de tijd moeten Broccoli en Ewald zich over de gasten ontfermen omdat Elvira steeds weg is. De moeder praat aan een stuk door en luistert alleen naar zichzelf. Haar vriend is een klaaglijk type en is bang dat hij het aan zijn hart krijgt. Ewald is het luisterend oor. Aan het eind van het verblijf van Elvira’s moeder en haar stiefvader zegt de stiefvader tegen Ewald dat hij een ‘goeie jongen’ is.²⁰⁴

Ewald wordt vaak voor een vrouw aangezien, zo ook wanneer hij met Frederika Steinman van een terras opstaat en naar binnen gaat:

‘Is het buiten te heet voor de dames?’ vroeg de ober.²⁰⁵

Aan het eind van zijn verhaal ontmoet hij in New York een *transgender*. Hij bedenkt dan dat het altijd nog een optie is om vrouw te worden, als hij het leven als man niet meer aankan. Hij wordt

²⁰³ Ibid.: p. 265

²⁰⁴ Ibid.: p. 102

²⁰⁵ Ibid.: p. 269 en zie citaat: ‘Lesbiennes’ bijvoorbeeld riepen ze [mensen] ons [Ewald, Broccoli en Elvira] een paar keer na. Merkwaardig genoeg. Ibid.: p. 284

vaak negatief op zijn uiterlijk beoordeeld. De opvallendste typering van Ewald komt van Broccoli, op een kaartje uit Miami:

‘Je bent een schuw, angstig klein mannetje. Ik hoop dat je het nog ver zult schoppen. Dat verwacht ik eigenlijk wel. Michaël E.’²⁰⁶

Zoals uit het verhaal blijkt heeft Broccoli, alias Michaël Ewald heel goed ingeschat. Want de omschrijving is precies zoals Ewald naar voren komt in *Figuranten*. Ook Elvira geeft een kloppende omschrijving van Ewald:

‘Jij bent lief,’ zei ze, ‘een lieve lafaard, een grote lieve lafaard. Misschien is je lafheid nog net iets groter dan je liefde, maar het scheelt niet veel.’²⁰⁷

Elvira noemt Ewald een lieve lafaard en zo ziet Ewald zichzelf ook. Wanneer Elvira en Broccoli naar Amerika vertrekken gaat hij niet mee, omdat hij te bang is om te gaan en vreest er niet te kunnen wennen;

Van Broccoli had ze [Elvira] gehoord dat ik niet mee zou gaan. Maar ze heeft er nooit iets over gezegd. Ze heeft ook nooit gevraagd waarom ik niet meeging. Ik zou ook niet geweten hebben wat ik daarop moest antwoorden. Dat ik te bang was? Dat ik dacht dat ik niet zou kunnen wennen? Dat ik liever in de Führerbunker bleef zitten?²⁰⁸

Een wel heel opvallende karakterisering van Ewald is afkomstig van een rabbijn die stelt dat Ewald ‘geestelijk verward’ is:

‘Hij [Jezus] was geestelijk verward,’ zei de rabbijn, ‘en de joodse gemeenschap was verdeeld. Daarom hebben ze hem niet kunnen helpen. Jij bent ook een beetje geestelijk verward, en wij willen jou graag helpen.’²⁰⁹

Ewald ontkent echter dat hij geestelijk verward is. Het is moeilijk uit te maken waarop de rabbijn die verwarring baseert, want hij heeft Ewald al lange tijd niet gezien en wil hem terug laten keren naar het jodendom. Het kan dus zijn dat de rabbijn vindt dat Ewald geestelijk verward is omdat hij van zijn geloof is gevallen, maar het kan ook zijn dat de rabbijn echt weet dat Ewald geestelijk verward is. In New York adviseert een vriend van Ewald hem om in groepstherapie te gaan, wat erop wijst dat Ewald inderdaad iets mankeert, maar tegelijkertijd zegt die vriend dat

²⁰⁶ Ibid.: p. 289

²⁰⁷ Ibid.: p. 288

²⁰⁸ Ibid.: p. 282

²⁰⁹ Ibid.: p. 279

het heel normaal is in Amerika om in groepstherapie te gaan, ‘zoiets is echt niet alleen voor zieke mensen.’²¹⁰ Daarnaast is alle informatie afkomstig van Ewald en misschien wil hij zichzelf niet als geestelijk ‘ziek’ zien, waardoor hij excuses vindt voor de redenen dat anderen hem hulp adviseren.

De moeder van Ewald vindt hem een ongelukverspreider, wat meteen veel zegt over de relatie die hij met zijn moeder heeft. Zijn moeder waardeert hem negatief als ze stelt dat hij ongeluk brengt. Het lijkt me waarschijnlijk dat de negatieve waardering van zijn moeder bepalend is voor het negatieve zelfbeeld dat hij heeft:

Ik had nog nooit iemand gelukkig gemaakt. Ik had nog niet eens mezelf gelukkig gemaakt. Volgens mijn moeder was ik een wandelende verspreider van ongeluk.²¹¹

Ewald maakt nergens expliciet kenbaar dat het negatieve oordeel van zijn moeder over hem bepalend is voor zijn zelfbeeld. Uit zijn gedrag blijkt dat hij een negatief zelfbeeld heeft en in termen van Freud zal hij daar in zijn onbewuste op reageren.

4.5.2 Broccoli alias Michaël Eckstein

Broccoli wordt niet eenduidig positief of negatief voorgesteld door Ewald. Voor Ewald is Broccoli geniaal en Broccoli is zijn grote voorbeeld. Broccoli zit vol met vreemde ideeën. Hij is voortdurend bezig om contacten te leggen zodat zij drieën beroemd worden, maar dat gebeurt op een uiterst ongeloofwaardige manier. Uit zijn gedrag blijkt dat hij voortdurend op zoek is naar erkenning. Het verwerven van roem is het doel op zich. Maar de roem waar Broccoli zo naar hunkert lijkt hij nooit te zullen bereiken. De weg die ze naar de roem menen te moeten afleggen is belachelijk. Broccoli vertelt dat hij met de agent van de wereldberoemde Marlon Brando heeft gesproken en dat ze door Brando beroemd zullen worden. Naast het feit dat het nog maar de vraag is of Broccoli daadwerkelijk met de agent van Brando heeft gesproken, is het hoogst onwaarschijnlijk dat Brando ze beroemd zal maken.

Vaak blijkt echter wel dat hij dingen die hij wil voor elkaar krijgt, wellicht ook dankzij de creditcard van zijn vader die hij altijd op zak heeft. Hoewel Ewald erg op Broccoli gesteld is, hem geniaal vindt, en niet raar zou hebben opgekeken als Broccoli de zoon van God

²¹⁰ Ibid.: p. 10

²¹¹ Ibid.: p. 116

was, vindt hij Broccoli ook gek. Maar juist dat gekke trekt Ewald waarschijnlijk aan, want dat Broccoli niet ‘gezond’ is vindt hij leuk aan hem:

‘Weet je wat ik zo leuk aan jou vindt,’ zei ik tegen Broccoli, ‘jij bent niet gezond.’²¹²

Ewald laat zich graag meevoeren door Broccoli, waarom precies blijft voor hemzelf waarschijnlijk ook onduidelijk.

Net als Ewald is Broccoli iemand die rollen speelt, Broccoli is alleen extremer omdat hij rollen speelt die hij zelf verzint. Bij zijn ontmoeting met Ewald stelt hij zichzelf voor als wonderkind, voorzitter van de Vereniging voor Genieën en op zijn visitekaartje staat: ‘*Mr. Broccoli heeft de eer u een drankje aan te bieden.*’²¹³ en later laat hij visitekaartjes drukken waarop staat dat hij de organisator is van evenementen: ‘M.J.Broccoli, producent, organisator van evenementen.’²¹⁴ Broccoli trekt de gedachte tot in het extreme door dat de wereld een theater is, waarin hij een acteur is. Hij verzint zijn eigen rollen en construeert op die manier zijn eigen identiteit.

Een verschil met Ewald is dat Broccoli wel zijn liefde voor Elvira kan tonen:

‘Ik vind je lief,’ fluisterde Broccoli. Het is de enige keer dat ik Broccoli zoiets heb horen zeggen. Misschien had hij zich voorgenomen het maar drie keer in zijn leven te zeggen, of twee keer.’²¹⁵

Dat Broccoli tegen Elvira zegt dat hij haar lief vindt is bijzonder, omdat hij daarmee aantoont dat hij een genegenheid van iemand anders kan voelen. Ewald wil ik ook van Elvira houden, maar hij weet niet hoe je van iemand moet houden.

4.5.3 Elvira Lopez

Elvira staat in *Figuranten* symbool voor hoe Ewald wil zijn. Ze is een mysterieuze dame die voor Ewald opeens uit het niets opduikt. Broccoli en zij kennen elkaar al langer, maar Ewald kent hun geschiedenis samen niet. Elvira doet waar ze zin in heeft, haar belangrijkste levensdoel is om te zorgen dat het leven niet saai wordt. Ze is daarnaast heel zwijgzaam:

²¹² Ibid.: p. 79

²¹³ Ibid.: p. 53

²¹⁴ Ibid.: p. 112

²¹⁵ Ibid.: p. 98

Vaak bestond haar conversatie er alleen maar uit dat ze ons wat aanbood van wat ze in doosjes met zich meesleepte.²¹⁶

en:

‘Een kind en twee honden, daar zou ik ook best mee kunnen leven.’ Ja, dat zei ze: ‘Een kind en twee honden, daar zou ik ook best mee kunnen leven.’ We vroegen niet waarom ze dat zei en wat ze er mee bedoelde. Alleen onaangename dingen hebben betekenis nodig. En het mooie aan Elvira was dit: alles wat ze zei was aangenaam. Als ze iets onaangenaams had te zeggen, zei ze het gewoon niet. Dan hield ze uren haar mond dicht. Ze verdomde het.²¹⁷

Als Elvira iets zegt is het dus bijna niets anders dan aangenaam. Ze is echter heel zwijgzaam, en daaruit trek ik de mogelijke conclusie dat er voor Elvira veel onaangenaams is om te zeggen. Uiteindelijk wordt Ewald ook zwijgzamer, voor hem is er waarschijnlijk ook steeds meer onaangenaam geworden. Alleen onaangename dingen hebben betekenis nodig volgens Ewald, en bijna alles wat Elvira zegt is aangenaam. Aangename dingen hebben geen betekenis nodig, dus de kans is groot dat veel van wat Elvira tegen Ewald vertelt betekenisloos is.

4.6 Het mensbeeld in ‘Figuranten’

Uit *Figuranten* spreekt een pessimistisch mensbeeld. De ik-verteller Ewald Stanislas Krieg heeft geen helder zelfbeeld. De lezer krijgt het vermoeden dat Ewald psychisch misschien niet helemaal in orde is omdat een vriend hem adviseert om in groepstherapie te gaan. Die vriend stelt dat mensen het niet normaal vinden als je jezelf voorstelt als een geldwolf. Maar tegelijkertijd verzekert Ewalds vriend hem dat het in Amerika heel normaal is om in groepstherapie te gaan, waardoor de suggestie dat Ewald psychisch wat mankeert wordt afgezwakt. Hetzelfde geldt voor de rabbijn die Ewald komt op zoeken omdat hij ‘geestelijk verward’ is.²¹⁸ Ook deze lezing zwakt Ewald af door te zeggen dat hij niet geestelijk verward is. De rabbijn wil Ewald terugbrengen naar het joodse geloof en dat kan een reden zijn om hulp te bieden. Ewald zou dan geestelijk verward zijn omdat hij het joodse geloof niet meer aanhangt.

Het lijkt me echter aannemelijker om te stellen dat we met een onbetrouwbare verteller te maken hebben. Ewald wil zichzelf niet zien als iemand die een psychische afwijking heeft en

²¹⁶ Ibid.: p. 111

²¹⁷ Ibid.: p. 284

²¹⁸ Ibid.: p. 279

praat voor zichzelf goed dat anderen hem op zijn psychische toestand wijzen. Ook uit zijn zelfkarakterisering blijkt dat Ewald geen helder zelfbeeld heeft. Enerzijds ziet hij zichzelf als ‘sluw, slim en hard als een ijsbeer’ en anderzijds is hij alleen maar bezig met anderen op hun gemak te stellen en met ze mee te praten.²¹⁹

Ewald neemt voortdurend rollen aan. Hij is figurant in toneel- en theaterproducties, maar ook in zijn ‘echte’ leven acteert Ewald. Hij is makelaar en stelt dat hij dan acteur is, omdat ‘iemand die service verkoopt [een] acteur [is]’.²²⁰ Het idee dat je als mens acteur bent komt ook naar voren in de studie van Vervaeck *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (2004). Het postmoderne mensbeeld in een roman toont dat de mens een acteur is en de wereld een theater. Een ‘echte’ werkelijkheid en een ‘echte’ identiteit bestaan niet.²²¹ Broccoli toont op nog extremere wijze dat zijn identiteit een constructie van hemzelf is. Hij maakt zijn eigen rollen die hij opvoert. Hij bedenkt zelf dat hij wonderkind, genie, producent et cetera is en voert de rollen vervolgens zelf uit. Identiteit is dan inderdaad een fictie. Maar toch zijn de personages niet geheel als postmodern op te vatten omdat Ewald stelt dat mensen een onveranderlijke identiteit bezitten.

Volgens Ewald zijn mensen onveranderlijk en zijn het enkel de details die veranderen. In tegenstelling tot wat bij een postmodern personage het geval is, beschikt Ewald wel over een soort onveranderlijke kern en valt daarmee buiten het postmodernisme. In het verlengde van zijn ambitie om acteur te worden ligt zijn behoefte om iemand anders te worden. Hij is voor zichzelf op de vlucht en daarmee veronderstelt hij een kern te hebben. Hij wil zich onttrekken aan zijn Joodse identiteit. In een brief aan Frederika stelt Ewald dat ze waarschijnlijk ‘het trieste product [is] van [haar] opvoeding’.²²² Deze gedachten passen goed in de naturalistische opvatting dat mensen gedetermineerd zijn door hun erfelijkheid en hun sociale omgeving. In het geval van Ewald en Frederika speelt hun sociale omgeving een belangrijke rol in de vorming van hun identiteit. Het idee dat je gevormd wordt door ervaringen en opvoeding vindt zijn wortels bij Locke.

²¹⁹ Ibid.: p. 244

²²⁰ Ibid.: p. 298

²²¹ Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen (2004) p. 65

²²² Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997) p. 270

Ewald koestert geen illusies omtrent de wereld: de wereld is verdorven. Over de toekomst wil hij niet nadenken, het liefst gaat hij doelloos door het leven. De doelloosheid van Ewalds bestaan wordt weerspiegeld in *Figuranten*. De roman laat enkel de doelloosheid van het bestaan zien, zonder dat de lezer een verhaal volgt met een ontwikkeling naar een uiteindelijk doel. Het doel van *Figuranten* kan hooguit en op paradoxale wijze gekarakteriseerd worden als doelloos. Dat Ewald bang is voor de toekomst houdt volgens mij in dat hij ondanks zijn pessimistische wereldbeeld toch nog niet alle hoop is verloren. Wanneer hij alle hoop verloren zou zijn, hoeft hij de toekomst namelijk niet te vrezen, omdat die nooit erger kan zijn dan het heden.

De doelloosheid is een bescherming voor Ewald. Zonder doel hoeft hij geen verwachtingen te hebben en kan hij ook niet teleurgesteld worden. Zijn angst om teleurgesteld of gekwetst te worden blijkt ook uit zijn relaties met anderen. Ewald zorgt dat hij iedereen op afstand houdt. Passie laat hij niet toe in zijn leven, omdat passie volgens hem altijd met bedrog - en dus liefde - samengaat. Passie is vernietigend. Het is dus heel veilig voor Ewald om de liefde buiten de deur te houden, hij kan dan niet gekwetst worden. In zijn relatie met de ander is Ewald een romantisch subject. Hij is voortdurend op zoek naar de ander, hij wil ergens bij horen, opgaan in een sociaal verband dat hem betekenis geeft. Maar tegelijkertijd blijft hij alleen en kan hij de directe uitwisseling met de ander niet aangaan om zichzelf te realiseren. In het alleen-zijn is Ewald wel romantisch, maar hij is minder romantisch in zijn eenzaamheid, omdat hij zichzelf dan niet realiseert in tegenstelling tot de ander. In zijn driehoeksverhouding met Elvira en Broccoli is echter toch op enige wijze een uitwisseling met de ander, alleen in een gebrekkige relatie tussen drie personen, in plaats van een rechtstreekse relatie met één ander. Ewald houdt de mensen ook op afstand omdat hij bang is dat hij anders wat van ze gaat verwachten. Hij behoedt zich voor teleurstellingen, want waar geen verwachtingen zijn, bestaat ook geen kans om teleurgesteld te worden.

Een laatste punt dat opvallend is in *Figuranten* met betrekking tot het mensbeeld, is Ewalds creativiteit. Ewald heeft samen met Broccoli een dichtbundel geschreven en die in eigen beheer uitgegeven. Later gaat hij voor Frederika Steinman een monoloog schrijven. De ruimte waarin hij aan de monoloog werkt doet hem denken aan de bunker van Hitler en hij denkt dat dat een goede plek is om aan de monoloog te werken. Het is opvallend dat Ewald het beste in een besloten, bunkerachtige ruimte zijn creatieve talent kan ontplooiën. Tevens symboliseert de bunker ook de veiligheid tijdens een oorlog. De ruimte waarin Ewald werkt is een plek waar hij

zich schuil kan houden voor het geweld om hem heen. Het gaat om figuurlijk geweld en waarschijnlijk om de wereld die hij als gewelddadig ervaart.

5.

De terreur van de ander

ANALYSE VAN DE JOODSE MESSIAS

Er is een verzameling betekenisloze pijn.

Die verzameling wordt ook genoemd: de mensheid.

Arnon Grunberg, *De Joodse Messias*. (2004) p. 461

5.1 Inleiding

In *De Joodse Messias* staat het lijden van de mens centraal. Alles loopt uit op pijn. Een centraal thema vormt de vraag wat het betekent om al dan niet jood te zijn.²²³ Als kleinzoon van een SS-er bekeert de hoofdpersoon Xavier zich tot het Jodendom en laat iedereen geloven, inclusief zichzelf, in zijn joodse identiteit. Fleur Speet stelt in haar recensie dat alles in Grunbergs boeken draait om de omkering: ‘Grunberg maakt groot wat klein is en klein wat groot is’.²²⁴ Thomas van den Bergh wijst in zijn recensie in Elsevier op het goed en kwaad en het grijze gebied daartussen: ‘In al het goede schuilt wel iets kwaads en omgekeerd, zo blijkt bij alles wat Xavier doet: hij beoogt het goede, maar richt het kwade aan.’²²⁵ Een gedachte die Grunberg zelf verwoordt in een interview in *Trouw*: ‘Ik wilde [...] niet zozeer het kwaad laten zien, het gaat mij eerder om de verwording van goede bedoelingen, het fanatisme dat ermee gepaard kan gaan.’²²⁶ Dat daarmee een uiterst pessimistisch mens- en wereldbeeld wordt geschetst in *De Joodse Messias* mag duidelijk zijn. De mens is niets anders dan betekenisloze pijn die betekenis krijgt door de schoonheid van het lijden. Een echte sluitende definitie krijgt de mens niet in *De Joodse Messias*, hoogstens in de stelling dat de mens alleen kan samenvallen met wie hij voorwendt te

²²³ Thomas van den Bergh stelt eveneens dat het al dan niet jood-zijn hoofdthema is van de roman. Bergh, T. van den, ‘Literatuur: Jahweh gespiegeld’. In: *Elsevier*. 18 september 2004. Kennis & Cultuur: Literatuur.

²²⁴ Speet, F., ‘Mein Kampf’ als de grote brenger van troost’. In: *Financieel Dagblad*. 25 september 2004.

²²⁵ Bergh, T. van den, ‘Literatuur: Jahweh gespiegeld’. In: *Elsevier*. 18 september 2004. Kennis & Cultuur: Literatuur.

²²⁶ Bosman, A., ‘In de lach schieten om ‘Mein Kampf’’. In: *Trouw*. 18 september 2004. Verdieping: Religie en filosofie: p. 14

zijn. Xavier stelt zich voor als een jood en valt daarmee samen met wie hij voorwendt te zijn. In deze analyse tracht ik weer het mensbeeld te achterhalen door middel van achtereenvolgens de vertelsituatie, de voor het mensbeeld relevante motieven en de karakterisering van de hoofdpersonages.

5.2 *Samenvatting*

Xavier Radek, de kleinzoon van een SS-er, groeit met zijn zwijgzame ouders op in Zwitserland. Op zijn zestiende gaan zijn ouders zonder drama uit elkaar. Xavier is onder een gelukkig gesternte geboren en hij begrijpt het lijden van de mensen niet. Zijn hoogste ideaal is de schoonheid, maar hij begrijpt dat mensen behoefte hebben aan idealen die verder reiken dan de esthetiek. In het lijden van de mens ziet Xavier een ‘mysterie [...] dat een diepere waarheid [zal] onthullen.’²²⁷ Hij besluit daarom de joden te gaan troosten, omdat hij net als zijn opa een beweging wil dienen en omdat hij gelooft dat het bij uitstek het joodse volk is dat lijdt. Xavier gaat zich in het Jodendom verdiepen. Hij sluit zich aan bij een zionistische jeugdvereniging en gaat naar de synagoge. Via de rabbijn van de synagoge komt Xavier in contact met diens mooie zoon, Awromele. Xavier besluit om te beginnen met Awromele te troosten. Hij verwacht dat de rest van het joodse volk daarna vanzelf zal volgen. Aan Awromele doet hij zich voor als een geassimileerde jood en vertelt hem dat hij nog niet besneden is. Awromele regelt daarom een besnijdenis bij een halfblinde, oude jood voor hem. Na die besnijdenis, die hem een teelbal kost wordt hij opgenomen in het ziekenhuis en krijgt na zijn ontslag de teelbal op sterk water mee naar huis. De vader van Xavier is inmiddels overleden en zijn moeder heeft een nieuwe vriend, Marc.

Door de besnijdenis voelt Xavier zich al meer een jood, maar hij krijgt ook Jiddische taalles van Awromele, omdat ook dat hoort bij een onderdompeling in het Jodendom. Geleidelijk krijgen Xavier en Awromele een relatie, onder de voorwaarde dat ze niets voor elkaar mogen gaan voelen. Dat lukt Awromele echter beter dan Xavier. Wanneer Xavier Awromele in een park oraal bevredigt worden ze door een groep jongens betrappt. Xavier vlucht weg, terwijl Awromele het moet ontgelden. De jongens trappen hem in elkaar en zeggen dat dat de communicatie van de toekomst zal zijn: de communicatie van handen en voeten. Ook vertellen ze dat ‘eenzaamheid

²²⁷ Grunberg, A., *De Joodse Messias*. Amsterdam (2004). p. 9

geen schande is',²²⁸ zoals zij hebben begrepen van hun held Kierkegaard. Een wijze les voor Awromele, die hij goed in zijn oren knoopt.

In eerste instantie wil Xavier de joden troosten door de 'Grote Jiddische Roman' te schrijven, maar later besluit hij dat hij de joden wil troosten met een roman en met de schilderkunst waaraan hij zich heeft gewijd. Op zijn zeventiende gaat Xavier van school en vertrekt vanuit Basel samen met Awromele naar Amsterdam om toegelaten te worden op de Rietveldacademie. Hij wordt toegelaten, maar de docenten zijn meer onder de indruk van de energie en daadkracht waarmee Xavier schildert, dan van het werk zelf. Intussen ontpopt Awromele zich als een jongeman die geen nee kan zeggen tegen mannen die met hem willen zoenen en de liefde met hem willen bedrijven. Omdat ze niets voor elkaar mogen voelen, vindt Awromele dat hij op de verzoeken van de mannen in moet kunnen gaan, maar het maakt Xavier razend. Xavier kan het niet langer aanzien en daarom besluit hij dat het tijd is om naar het beloofde land te gaan om aldaar de joden te kunnen troosten.

Xavier en Awromele gaan samen naar Israël en binnen tien jaar werkt Xavier zich op tot politiek leider van het land. Hij benoemt Awromele tot zijn campagneleider. De macht van Xavier blijft gestaag groeien, maar toch heeft hij het gevoel iets te missen. Hij heeft de kunst van de politiek onder de knie gekregen, maar het is niet genoeg voor hem. Xavier wil iets bijdragen aan de wereld, hij wil haar anders achterlaten dan hij haar heeft aangetroffen. Als Xavier de wereld niet verandert heeft hij ook niet getroost, en dat is wat hij wil. Hij gaat steeds meer kernwapens leveren aan niet-Westerse landen die hij tot zijn bondgenoot heeft gemaakt door het Westen als gemeenschappelijke vijand aan te wijzen. Wanneer Xavier ervoor zorgt dat op grote schaal mensen worden gedood vindt hij dat het troosten van de joden eindelijk is begonnen. Na al het geweld dat Xavier pleegt en met de dood van Awromele komt Xavier tot de conclusie dat 'eenzaamheid inderdaad geen schande is'.²²⁹ Pijn is een opluchting en de enige troost voor de joden is de vernietiging. Tot dezelfde conclusie komt Rochele, het jongere zusje van Awromele. Rochele woont in Basel, een stad die ook doelwit is voor de kernraketten van Xavier. Op het moment dat ze de schuilkelder in moet, maar dit weigert, vertelt ze haar kinderen dat de pelikaan is gekomen. Vroeger zag Rochele de Messias al aan voor een pelikaan. De verlossing komt dan inderdaad met de vernietiging.

²²⁸ Ibid.: p. 219

²²⁹ Ibid.: p. 486

5.3 Vertelsituatie

In *De joodse Messias* zijn een meervoudig personale vertelsituatie en een niet-gedramatiseerde auctoriale vertelinstantie aan te wijzen. In ‘Spelen tegen het spel in’ bespreekt Van Dijk het mede-lijden waartoe de lezer is gedwongen in *De Joodse Messias*: ‘de scène van zijn [Xavier] besnijdenis laat de lezer opnieuw bepaald niet koud, mede door het *personale vertelperspectief* dat ons geen kans op afstand geeft. Ondanks Xaviers waanzin lukt het ons niet om afstand te houden van zijn lijden.’²³⁰ [cursivering, MC] Het is mij niet duidelijk of Van Dijk bedoelt dat in de genoemde scène sprake is van een personale vertelsituatie, of dat de hele roman door een personale vertelsituatie gekenmerkt wordt. Het laatste is volgens mij namelijk onjuist. Voor haar argument is het echter begrijpelijk dat zij op de personale vertelsituatie van de genoemde scène wijst. Grote delen in *De joodse Messias* worden gekenmerkt door een meervoudig personale vertelsituatie. De gedachten en gevoelens van alle personages die optreden worden getoond door een niet-gedramatiseerde vertelinstantie. De vertelinstantie is alwetend en weet en geeft van alle personages die hij opvoert hun gedachten en gevoelens weer, hoe gering hun rol in het verhaal soms is. Door de alwetende verteller is het mogelijk voor de lezer om de verschillende verhaallijnen te verbinden, wat voor de personages niet mogelijk is.

In sommige gevallen lijkt echter sprake te zijn van een niet-gedramatiseerde auctoriale vertelinstantie. Aan het begin van het verhaal manifesteert zich dit duidelijk wanneer vooruit wordt gewezen naar Xaviers toekomst:

Later, toen Xavier een radicaal maar succesvol politicus in Israël was geworden, zou hij zich die synagoge in Basel herinneren, de geur van de dood, de tanden van de bewaker, en hij zou aan de toekomst denken als aan een Armeens gebit waaraan een mondhygiëniste geen eer meer kon behalen.²³¹

Bovenstaand citaat bevindt zich aan het begin van het verhaal in *De joodse Messias*. De lezer heeft dan nog geen enkel vermoeden dat Xavier het uiteindelijk, aan het eind van de roman, tot succesvol politicus zal schoppen. Dat Xavier als succesvol politicus zich de toekomst voorstelt als een Armeens gebit, impliceert dat hij geen verwachtingen meer heeft van de toekomst. Het gebit van de Armeense bewaker waaraan Xavier denkt, is namelijk slecht en kan niet meer opgeknapt worden. De vertelinstantie geeft deze informatie op een punt in het verhaal dat de

²³⁰ Dijk, Y. van, ‘Spelen tegen het spel in: Blanchot en Grunberg’. In: Parmentier. Vol. 18 (2009) afl. 1, p.

28

²³¹ Grunberg, A., *De Joodse Messias*. Amsterdam (2004). p. 16

lezer die nog niet goed kan plaatsen. Op het punt in het verhaal waar deze informatie qua chronologie thuishoort, is de lezer zich waarschijnlijk al niet meer bewust van het sombere toekomstbeeld van Xavier, hoewel de informatie dus al in een vroeg stadium gegeven is. Ook in de scène waarin Xavier besneden wordt en die van Dijk als personaal karakteriseert, zie ik een niet-gedramatiseerde auctoriale vertelinstantie optreden:

Zelfs toen Awromele en meneer Schwartz de broek met twee veiligheidsspelden hadden dichtgebonden, zakte hij nog zo af dat Xavier hem met één hand moest vasthouden, wilde hij niet naakt over straat paraderen. Een onderbroek had hij niet aan. De *heren* hadden wel geprobeerd hem er een aan te trekken, maar hij had het uitgeschreeuwd van de pijn.²³² [cursivering, MC]

De passage is met meer distantie beschreven en vooral het gebruik van het woord ‘heren’ lijkt me aan een niet-gedramatiseerde auctoriale vertelinstantie toe te schrijven. Het is geen woord voor Xavier om te gebruiken, waardoor de vertelinstantie in beeld komt.

In *De joodse Messias* speelt de schrijver Grunberg een spel met de verschillende vertelniveaus. *De joodse Messias* is namelijk ook verschenen onder de titel *Grote Jiddische Roman*. In het verhaal wil het personage Xavier de joden troosten door de ‘Grote Jiddische Roman’ te schrijven:

Hij zou de Grote Jiddische Roman gaan schrijven.

Om de joden structureel te kunnen troosten.

Wat troost beter dan een roman in een taal waarvan iedereen zegt dat die aan het uitsterven is? Zo’n roman combineerde de voordelen van de dood met die van het leven. Het boek zou vol dood en doden zitten, aan gene zijde hoefde je geen pijn meer te voelen, maar het zou ook een ode zijn aan de levenslust van de jonge pionier.²³³

In eerste instantie is het Xaviers doel om zelf die roman te schrijven, maar later komt hij erachter dat de ‘Grote Jiddische Roman’ al geschreven is en wordt de vertaling van *Mein Kampf* in het Jiddisch de roman die joden zal troosten. Het is een spel op verschillende vertelniveaus: het concrete verhaal dat de lezer leest valt samen met het fictieve verhaal dat Xavier schrijft.

Het verhaal wordt achteraf en in chronologische volgorde verteld, met enkele flashbacks en vooruitwijzingen, waardoor meestentijds sprake is van *vision par derrière*. Door de grote

²³² Ibid.: p. 106

²³³ Ibid.: p. 30

hoeveelheid dialogen krijgt het verhaal een levendiger karakter en krijgt de lezer de indruk met de gebeurtenissen mee te lezen in plaats van toeschouwer te zijn van iets dat zich in het verleden heeft afgespeeld.

5.4 Motieven

Een van de belangrijkste motieven in *De Joodse Messias* is het lijden. Het lijden is verbonden aan pijn en verweven met een aantal andere belangrijke motieven. Want niet alleen het lijden is pijn. Ook liefde is pijn; communicatie is pijn; de waarheid is pijn en de mensheid is pijn. ‘Het lijden van de mens is de nooduitgang van de schoonheid.’²³⁴ De motieven worden afzonderlijk besproken.

5.4.1 Lijden

Voor Xavier krijgt lijden een bijna goddelijke dimensie, want in het lijden ziet hij een ‘mysterie [...] dat een diepere waarheid [zal] onthullen.’²³⁵ Xavier wil het lijden objectief bestuderen en daarmee ‘het paradijs van de pijn binnengaan’.²³⁶ Hij speelde altijd met een scheikundedoos en een stoommachine, die symbool staan voor een kenbare wereld die zich ontwikkelt. De stoommachine staat symbool voor de vooruitgang. Maar dan komt Xavier tot de ontdekking dat de scheikundedoos en de stoommachine tekort schieten: ze zijn een slecht model van de wereld. Xaviers optimistische wereldbeeld slaat om naar de andere kant en vanaf dat moment gaat hij zich in het lijden verdiepen.

Xaviers hoogste ideaal is de schoonheid. Maar een mens heeft behoefte aan idealen die verder gaan dan esthetiek en zo komt Xavier bij het zionisme uit. ‘Het zionisme was een ideaal dat hem als gegoten zat. Een maatpak.’²³⁷ De joden zijn in Xaviers ogen immers het volk bij uitstek dat lijdt en hij is tot de ontdekking gekomen dat het ‘lijden de nooduitgang [is] van de schoonheid.’²³⁸ Waar de schoonheid tekort schiet, is ‘het lijden de nooduitgang’. In het lijden zit een schoonheid, die verder reikt dan de esthetiek.

²³⁴ Ibid.: p. 27

²³⁵ Ibid.: p. 8

²³⁶ Ibid.: p. 39

²³⁷ Ibid.: p. 13

²³⁸ Ibid.: p. 492

Xavier besluit de joden te gaan troosten. Zijn voornaamste taak wordt het troosten van de zoon van de plaatselijke rabbijn, Awromele. Awromele is slechts het begin, want uiteindelijk komt het er op aan het gehele joodse volk te troosten.

De mensheid ziet Xavier als een verzameling betekenisloze pijn. Betekenisloze pijn krijgt betekenis door kunst of religie. Zonder kunst en religie heeft de mens dus geen betekenis.²³⁹ In eerste instantie wil Xavier de joden gaan troosten door de ‘Grote Jiddische Roman’ te schrijven, tot hij erachter komt dat die al geschreven is. Je-weet-wel-wie, Hitler, heeft met *Mein Kampf* de grote Jiddische roman geschreven. Daarom besluit Xavier de joden te gaan troosten met een Jiddische vertaling en met zijn schilderkunst. Maar Xavier kan de joden pas werkelijk troosten als hij andere mensen vernietigt. Als leider van het joodse volk in Israël gaat Xavier steeds meer kernwapens aan andere landen verkopen. Het Westen maakt hij tot hun gemeenschappelijke vijand waar de kernwapens op afgevuurd moeten worden. Met het op grote schaal doden van andere mensen begint Xavier eindelijk met het troosten van de joden:

‘[...] Ik geef betekenisloze pijn betekenis. Ik ben eindelijk begonnen met troosten. [...]’²⁴⁰

Xavier geeft betekenisloze pijn betekenis wat impliceert dat hij de mens betekenis geeft door de schoonheid van de vernietiging. Het is de nooduitgang van de schoonheid, het lijden. Kunst en religie geven de mens betekenis en in het bloed²⁴¹ en de pijn ziet Xavier ook een schoonheid:

Misschien was de enige rechtvaardiging voor de pijn de schoonheid die het toebrengen ervan opleverde.²⁴²

Wanneer Xavier tegen de dode Awromele praat blijkt de enige troost voor de joden uiteindelijk de vernietiging:

‘Ik ben gekomen om te troosten. Maar jullie enige troost is vernietiging.’ [...] ‘Luister je? Onze enige troost is de vernietiging.’²⁴³

De enige troost die voor de mensheid bestaat is de vernietiging. Die uitspraak is niet eenduidig. Want omdat Xavier toevoegt dat ‘onze’ enige troost vernietiging is, kan vernietiging ook betrekking hebben op de gehele mensheid. Xavier is namelijk oorspronkelijk niet joods. Hij

²³⁹ Zie citaat: ‘[...] Er is een verzameling betekenisloze pijn. Die verzameling wordt ook genoemd: de mensheid. Maar alle pijn smeekt om betekenis. Daarom is er religie, daarom is er kunst. [...]’ (Ibid.: p. 461)

²⁴⁰ Ibid.: p. 481

²⁴¹ Zie citaat: De schoonheid van het bloed, ook die. (Ibid.: p. 12)

²⁴² Ibid.: p. 39

²⁴³ Ibid.: p. 493

bekeert zich als kleinzoon van een SS-er tot het Jodendom om het lijden te bestuderen en de joden te kunnen troosten. Het is echter niet uit te maken in welke positie Xavier zijn uitspraak doet. Hij kan de uitspraak doen in de veronderstelling dat hij zelf onderdeel uitmaakt van het joodse volk. Dan is de enige troost voor de joden de vernietiging. Maar hij kan de uitspraak ook doen met het bewustzijn dat hij zelf niet tot de joden behoort en dan heeft 'onze' betrekking op de gehele mensheid.

Daarbij is ook niet goed uit te maken of het gaat om vernietiging van de ander of om vernietiging van jezelf. Want enerzijds lijkt het of vernietiging van de ander troost biedt. Xavier begint met troosten als hij kernwapens verkoopt die op het Westen worden afgevuurd. De joden worden dan getroost door de vernietiging van de ander. Maar de vernietiging kan ook betrekking hebben op het zelf. De kernwapens die op het Westen worden afgevuurd zijn onder meer gericht op de Westerkerk en het Merwedeplein in Amsterdam, waar Awromeles familie woont. Rochele, Awromele's zusje, heeft de Messias altijd gezien als een pelikaan. Iedereen is gewaarschuwd voor de komst van de atoombommen en de meeste mensen zoeken dekking in schuilkelders. Rochele besluit niet de schuilkelder in te gaan en stelt de atoombommen voor als de pelikaan die voor verlossing zorgt. De troost en de verlossing zitten dan in de vernietiging van het zelf.

Ook Xavier ziet de dood als een oplossing voor het lijden. Toen Xaviers vader overleed dacht Xavier dat als alleen de dood een einde kan maken aan het lijden, dat de dood dan wel een oplossing of een antwoord moet zijn. 'Misschien wel een verstandig antwoord.'²⁴⁴ Wanneer Xavier bedoelt dat de vernietiging van het zelf troost biedt, dan impliceert dat dat de mensheid, de 'betekenisloze pijn', betekenis krijgt in zijn vernietiging. Want zoals Xavier het zelf stelt, geeft hij de betekenisloze pijn betekenis op het moment dat hij begint met het vernietigen. De mens krijgt dan op paradoxale wijze betekenis in zijn vernietiging. In het niet-zijn dus. Het idee dat de mens in zijn betekenisgeving juist wordt uitgewist sluit aan bij het postmoderne mensbeeld zoals Vervaeck dat behandelt in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Door de veelheid aan betekenissen die een personage in een roman krijgt, verliest hij zijn identiteit. Of door beelden die letterlijk worden genomen, wordt het personage gereduceerd, tot een woord, of een tekst. Maar als je het beeld niet letterlijk neemt, blijft de betekenis van het personage duister. In het geval van Xavier, die stelt dat de mensheid betekenis krijgt in zijn

²⁴⁴ Zie citaat: Als alleen de dood een einde kan maken aan lijden, lijkt het alsof de dood een oplossing is, een antwoord. Misschien wel een verstandig antwoord. (Ibid.: p. 86)

vernietiging, in het niet-zijn dus, vindt de uitwissing van de identiteit niet op postmoderne gedachte plaats, alleen het eindresultaat doet postmodern aan.²⁴⁵

Op het moment dat Xavier in het park een jongen verkracht en met een steen op zijn hoofd slaat vertelt hij de jongen dat de nooduitgang van de schoonheid het lijden is en dat zij die hebben genomen. Maar ook vertelt hij de jongen dat hij hem pijn moet doen, omdat hij Awromele niet kwijt wil raken: dat het is om Awromele te troosten. In dit geval is het dus weer de vernietiging van de ander die troost biedt.

Lijden en pijn dienen echter ook om te voelen dat je leeft. Wanneer Xavier van zijn moeder te horen krijgt dat ze hem had willen vermoorden met rattengif geeft dat een aangenaam soort spanning aan zijn leven. Het idee dat zijn moeder hem iedere avond weer kan proberen te vergifigen, en dat dus iedere avond de dood op de loer ligt zorgt ervoor dat hij het leven beter ervaart.

Lijden kon je het nog niet noemen, maar hij voelde iets. Iets waarop je eigenlijk alleen kon reageren met dierlijk gebrul, of een mes. Xavier ontdekte dat je nog het beste voelde dat je leefde wanneer je pijn had.²⁴⁶

Erik Borgman stelt ook dat in *De Joodse Messias* lijden inderdaad leven inhoud:

Leven en lijden lijken haast letterlijk samen te vallen in deze exploratie na de wereld van Auschwitz, en zoeken naar leven drukt zich uit in zoeken naar lijden, naar pijn, naar vernietiging.²⁴⁷

Daarnaast is de ervaring van pijn een opluchting. Xavier en zijn moeder ervaren afzonderlijk van elkaar dat het hebben van pijn een opluchting is. De moeder heeft deze ervaring wanneer zij zichzelf met het broodmes verwondt en Xavier als de verminkte Awromele in zijn bunker wordt binnengebracht.²⁴⁸ De pijn van Xavier en zijn moeder overstemmen de pijn van een verminkte liefdesrelatie, waardoor de pijn een opluchting is. Wanneer je pijn hebt kan je niet veel ergers meer overkomen, waardoor pijn een opluchting is, het beschermt je in zekere zin.

²⁴⁵ Xavier stelt dat de mensheid betekenis krijgt in zijn niet-zijn. Zoals ik al eerder aangaf is dit één van de mogelijke interpretaties en niet de enige mogelijke interpretatie.

²⁴⁶ Ibid.: p. 56

²⁴⁷ Borgman, E., 'De onontkoombaarheid van de hoop'. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 113

²⁴⁸ Zie citaten: De pijn was een opluchting. Pijn is altijd een opluchting. [Moeder] (Ibid.: p. 178) en: '[...] Ze [de mensen] begrijpen niet dat pijn opluchting is. [...] [Xavier] (Grunberg, A., *De joodse Messias*. Amsterdam (2004) p. 486)

Zoals in de behandeling van het motief ‘lijden’ gebleken is, is geen eenduidige betekenis aan het motief toe te kennen. Op het moment dat Xavier op het punt staat Awromele te verliezen, nadert hij het lijden. De vernietiging van Awromele is een verlies voor Xavier:

Eindelijk had Xavier het verlies genaderd en dus het lijden. Maar hij was er nog niet klaar voor. Hij had zijn teen in de poel van het lijden gestoken, maar zou niet kopje-onder gaan. Altijd had hij willen lijden, nu hij zo dichtbij was gekomen deinsde hij terug. Van veraf ziet het er mooier uit dan van dichtbij.²⁴⁹

Eenzijds is de vernietiging van de ander dus een troost voor het lijden, maar anderzijds is het juist de vernietiging van de ander die het lijden veroorzaakt. Dat niets in Grunbergs romans een vaste betekenis heeft stelt Van Dijk in ‘Spelen tegen het spel in’:

Alles in zijn teksten [wordt] altijd op losse schroeven gezet. Wat [...] echt *gemeend* is, valt nooit vast te stellen.²⁵⁰

5.4.2 Schoonheid

Het is de taak van de kunstenaar om het eindige en het betekenisloze van betekenis te voorzien en zo te voorkomen dat alles in het niets verdwijnt:

‘[...] Alles is eindig, maar wij dichters, wij kunstenaars, wij moeten het eindeloze vormgeven opdat het geen vormloze brij zal zijn die ten onder gaat.’²⁵¹

Schoonheid en kunst zijn de hoogste idealen voor Xavier. Maar omdat schoonheid tekort schiet en Xavier behoefte heeft aan idealen die verder gaan dan esthetiek komt hij bij het ideaal van het zionisme uit. De joden zijn het volk bij uitstek dat lijdt en zoals in de vorige paragraaf al uitvoerig is behandeld is de nooduitgang van de schoonheid het lijden. Volgens Xavier geven kunst en religie het betekenisloze betekenis, want in feite is er geen betekenis: ‘alle betekenis [is] een fictie [...], een product van overrijverige fantasie.’²⁵² Door middel van kunst wil hij in de werkelijkheid ingrijpen. Op de kunstacademie in Amsterdam wil hij zich dan ook niet op de fotografie toeleggen:

²⁴⁹ Ibid.: p. 224

²⁵⁰ Dijk, Y. van, ‘Spelen tegen het spel in’. In: Parmentier. Vol. 18 (2009) afl. 1, p. 31

²⁵¹ Grunberg, A., *De joodse Messias*. Amsterdam (2004): p. 480

²⁵² Ibid.: p. 440

Xavier hield echter koppig vast aan de schilderkunst. Fotografie was beneden zijn waardigheid. ‘Op een knopje drukken kan iedereen,’ zei hij. ‘Maar het ingrijpen in de werkelijkheid, dat is een ander verhaal.’²⁵³

Wanneer Xavier politiek leider is in Israel gaat het hem in feite om hetzelfde: hij wil de wereld anders achterlaten dan hij haar heeft aangetroffen. Hij wil dus ook langs politieke weg ingrijpen in de werkelijkheid. Hij ziet politiek als een kunst, maar met het belangrijke verschil dat de politiek haar verantwoordelijkheid neemt:

‘[...] Maar wat ik u wilde zeggen is dit: politiek is de voortzetting van de kunst. Politiek is kunst die zich niet terugtrekt in een afgeschermd natuurpark. Politiek is kunst die niet wegloopt voor haar verantwoordelijkheden.’²⁵⁴

De politiek neemt haar verantwoordelijkheid en in het geval van Xavier houdt dat in dat hij de joden troost geeft door anderen te vernietigen. Uiteindelijk is het alleen de dood die voor een bevrijding zorgt uit het aardse tranendal. Want het leven is voor Xavier een zinloze bezigheid, ook al geeft de kunst betekenis.²⁵⁵ De politiek – de kunst die haar verantwoordelijkheden neemt – mag dan wel opereren in een veld waar het werkelijk iets kan betekenen, het komt door deze politiek dat Xavier zijn hoop verliest. Wanneer Xavier als politiek leider in Israel met het échte troosten van de joden begint, breekt ook het moment aan dat alles Xavier zinloos voorkomt. Paradoxaal genoeg is dat juist het moment dat hij begint met betekenis geven.

‘[...] Is dit het, Awromele, is dit wat er gebeurt als je de kunst uit haar aftandse reservoir sleurt? Toen ik nog schilderde had ik geen last van dat soort gedachten. Ik had hoop, ik was iemand anders.’²⁵⁶

Kunst krijgt een welhaast metafysische status door de gelijkstelling van kunst met God. Goddeloze kunst bestaat volgens Xavier niet. Kunst wordt net als God iets ongrijpbaars. Maar tegelijkertijd wordt God van zijn metafysische lading ontdaan door de gelijkstelling met kunst.²⁵⁷ De wereld noemt Xavier ‘bewegingstheater’ omdat het leven op aarde pas betekenis krijgt door middel van kunst. Het leven is zo gezien dus niets anders dan theater:

²⁵³ Ibid.: p. 400

²⁵⁴ Ibid.: p. 463

²⁵⁵ Zie ook het volgende citaat: ‘[...] Er is maar één ding dat ons uit het vreugdeloze reservaat kan bevrijden. En u hebt dat begrepen. De dood. Alleen hij kan de kunst uit het reservaat sleuren waar hij zichzelf belachelijk en overbodig maakt.’ (Ibid.: p. 464)

²⁵⁶ Ibid.: p. 474

²⁵⁷ Zie citaat: ‘Kunst geeft pijn betekenis,’ zei Xavier. ‘U weet dat, u kunt God ook kunst noemen, dat maakt mij niet uit. Alle kunst is God en God is alle kunst. Er bestaat geen goddeloze kunst. Er bestaat alleen slechte kunst, en kunst die haar tijd ver vooruit is. [...]’ (Ibid.: p. 462)

‘[...] Sommigen noemen het terrorisme, anderen legitiem verzet. Laten wij het bewegingstheater noemen. Zonder kunst geen betekenis.’²⁵⁸

In bovenstaand geval wordt weer door de kunst die pijn is, betekenis gegeven. En net zoals in *Figuranten* het geval was, wordt de wereld voorgesteld als een theater. Dé waarheid bestaat niet, omdat alle betekenis een fictie is. Als de wereld een theater is zijn de mensen acteurs, en voeren ze rollen op.

5.4.3 Liefde

Liefde doet pijn. Bij alle personages krijgt liefde een negatieve connotatie. Bij de moeder wordt de liefde die pijn doet tot in het bizarre doorgetrokken. Zij gaat een liefdesrelatie aan met een Italiaans mes. Het begint met een verliefdheid waarbij ze met het mes in haar bovenbeen snijdt, maar uiteindelijk wordt het liefde zoals zij die nog nooit heeft gevoeld. Ze ervaart het als warme liefde wanneer ze het mes in haar been voelt snijden. Het is echter afschuwelijke liefde. Het is niet van een mens afkomstig, maar van een dood, kil mes. Dat zij juist van het mes liefde ervaart geeft aan hoe verschrikkelijk veel pijn liefde doet.

Xavier veronderstelt dat je pas zeker kan zijn van liefde, wanneer je je liefdesobject vermoordt. Hier wordt moord de zekerste uiting van liefde.

Moord was wat Xavier betreft het noodzakelijke vervolg op liefde. Eigenlijk kon je zonder moord nooit zeker zijn dat er liefde had bestaan.²⁵⁹

De gedachte dat moord de zekerste uiting is van je liefde voor de ander sluit aan bij de gedachte dat alleen de dood mensen kan bevrijden uit de aardse ellende. De dood zorgt voor een bevrijding. Dat moord het noodzakelijk vervolg is op liefde, blijkt ook uit het feit dat in het verlies van de ander de liefde voor diegene pas voelbaar wordt. Pas op het moment dat Xavier en zijn vriendinnetje Bettina hun relatie beëindigen gaat hij van haar houden:

Gek eigenlijk dat hij nu pas, nu hij haar verloor, of van haar werd verlost, hij wist niet zeker wat het was, van haar begon te houden. Misschien niet veel, misschien tamelijk gemankeerd, maar toch.²⁶⁰

En ook Xaviers moeder zou pas werkelijk van Xavier kunnen houden als ze hem vergiftigd had en hij dood zou zijn geweest:

²⁵⁸ Ibid.: p. 463

²⁵⁹ Ibid.: p. 208

²⁶⁰ Ibid.: p. 80

Merkwaardig genoeg voelde het [dat hij niet door zijn moeder is vergiftigd] ook als een verlies, omdat hij [Xavier] nu nooit zou weten hoe het was om dood in de armen van zijn moeder te liggen. Hij had het sterke vermoeden dat de moeder van hem als dode baby meer had gehouden dan van wie dan ook. Dat ze voor de dode baby in haar armen, die eindelijk geen last meer had van buikkrampjes, zoveel liefde had gevoeld dat die liefde genoeg was geweest voor de hele wereld.

Die liefde was Xavier misgelopen, omdat hij was blijven leven.²⁶¹

Liefde die bestendig wordt in moord is al even negatief als het idee dat liefde het kwaad is.

‘Liefde is het,’ zei Xavier. ‘Dat is het kwaad. Alleen maar dat, niet meer dan dat.’²⁶²

Zoals vaker bij Grunberg het geval is, is in het geval van de liefde ook het perspectief gedraaid. ‘Het kwaad komt uit de kut.’²⁶³ Het onschuldige en nieuwe leven van een pasgeboren kind wordt voorgesteld als het kwaad in plaats van als iets zuivers en moois.

‘Weet je waar het vandaan komt?’ vroeg Xavier. ‘Waar het begint, waar het ontspringt als een rivier? In de kut. Het kwaad komt uit de kut.’²⁶⁴

Op alle mogelijke manieren wordt liefde als slecht voorgesteld. Het is een misdaad om van iemand te houden:

Zijn vriend moest worden gestraft, niet alleen omdat hij weg was gerend en hem alleen had achtergelaten met de jongens, *maar vooral omdat hij de grootste misdaad leek te hebben begaan die een mens kon begaan: van Awromele houden*, over Awromele dromen.²⁶⁵ [cursivering, MC]

De enige reden dat Xavier een gelukkig leven heeft, dicht hij toe aan het gebrek aan liefde van zijn jeugd:

Hij wist zich geen raad met liefde. Gelukkig hadden zijn echte ouders hem er nooit mee overstelpt. Hij begon geleidelijk aan te vermoeden waarom hij zo onbekommerd door het leven had gewandeld: omdat hij zonder liefde had geleefd.²⁶⁶

Omdat Xaviers moeder niet van hem houdt is hij in staat van zijn moeder te houden:

²⁶¹ Ibid.: p. 191

²⁶² Ibid.: p. 431

²⁶³ Ibid.: p. 424

²⁶⁴ Ibidem

²⁶⁵ Ibid.: p. 294

²⁶⁶ Ibid.: p. 168

[Het is] makkelijker te houden van mensen die je haten, of die niet veel anders voelen dan onverschilligheid, dan van mensen die ook van jou houden. Niets is onuitstaanbaarder dan liefde.²⁶⁷

Op alle mogelijke manieren wordt liefde als negatief beschouwd. In zijn jeugd dacht Xavier minder na over de liefde en hij ziet een causaal verband met zijn geluk destijds:

Vroeger had hij nooit nagedacht over de liefde. Toen was hij gelukkiger geweest.²⁶⁸

Maar niet alleen het nadenken over de liefde, ook de liefde zelf zorgt voor ongeluk:

Vroeger was hij [Xavier] nooit driftig geweest en ook nooit ongelukkig. Het moest de liefde zijn, liefde veranderde je, de liefde transformeerde je tot een volwaardig mens.²⁶⁹

Liefde is dus alles behalve een begeerlijke zaak, en toch is het juist de liefde die ervoor zorgt dat je een volwaardig mens kunt worden. Een gedachte die niet alleen afkomstig is van Xavier, maar ook van zijn moeder en die in Awromele tot uitdrukking komt. De moeder van Xavier koestert de hoop dat haar zoon een volwaardig mens kan worden omdat hij Awromele liefheeft.

De relatie van Xavier en Awromele loopt echter mank. Zij verlangen tot hun eigen ongenoegen naar elkaar en kunnen elkaar niet missen. Zij houden van elkaar en koesteren een oprechte liefde. Maar omdat de liefde tegelijkertijd een volwaardig mens toont, waar zij niet mee om kunnen gaan, besluiten ze dat hun liefde alleen mag bestaan in hun verbond om niets voor elkaar te voelen. En hier loopt de liefde dus mank. Want liefde is een zaak waarbij het gaat om het *voelen* en dat mogen Xavier en Awromele dus niet. Het lukt Awromele beter om niets te voelen dan Xavier.²⁷⁰ Xavier is erg verliefd op Awromele en ziet het als een noodzaak bij hem te zijn, ze horen bij elkaar. Awromele deelt dit gevoel op een andere manier, hij zoent en slaapt met andere mannen en vindt dat Xavier daar niet jaloers om mag worden, want ze hebben elkaar immers beloofd om niets te gaan voelen.

²⁶⁷ Ibid.: p. 190

²⁶⁸ Ibid.: p. 166

²⁶⁹ Ibid.: p. 396

²⁷⁰ Zie citaat: Xavier was van plan geweest niets te voelen. Hij had durven zweren dat hij, precies zoals Awromele had gezegd, niet in staat was iets te voelen, maar kennelijk voelde hij nu toch iets. (Ibid.: p. 391)

en: We hadden gezworen dat we niets zouden voelen. Ik [Awromele] merk daar niet veel van. Volgens mij voel jij [Xavier] van alles, en jouw gevoelens maken me van streek. Jouw gevoelens maken me ziek. Jouw gevoelens zijn niet goed voor mij en ik ben bang dat ze ook niet goed voor jou zijn. (Ibid.: p. 422)

Toen ze buiten op straat naar de fiets keken en Xavier Awromele zag stralen was hij weer erg verliefd. Xavier dacht: we passen bij elkaar, we zijn voor elkaar gemaakt. We horen bij elkaar.²⁷¹

De reden dat Awromele in staat is om niets te voelen heeft waarschijnlijk te maken dat hij een moment de nabijheid van Xavier heeft gevoeld en toen zichzelf in de ogen heeft moeten kijken. Het is het toppunt van de pijn die wordt veroorzaakt door de liefde. Het is de scène waar Awromele de nabijheid van Xavier voelt. Op dat moment slaakt Awromele een doodscreet uit en slaat op de vlucht voor Xavier alsof zijn leven er letterlijk van afhangt. Want zoals blijkt is de liefde nodig om een volwaardig mens te kunnen worden. Maar juist op dat moment ziet Awromele niets, hij is een vermist persoon:

‘Ik heb je gemist,’ zei Xavier. ‘Ik heb je echt gemist.’

‘Ik jou ook,’ zei Awromele. Hij pakte het hoofd van Xavier vast en terwijl hij dat deed brak hij. Zo voelde het, hij scheurde los zoals behang losscheurt, hij liet los als verf. Alsof de woorden van Xavier hem braken, het hoofd dat hij vastpakte, de geur van een ander mens die zich niet liet beschrijven [...] Alsof zijn zwakheid zich niet langer liet verbergen, alsof hij alle pijn die hij altijd succesvol aan het oog van de wereld had onttrokken niet langer kon verstoppen, alsof hij lek was geraakt, alsof hij nu eindelijk, voor het eerst, samenviel met de pijn die hij niet had gevoeld, zoals een dove de lippen ziet bewegen maar het geluid niet hoort, alsof hij vergeten was dat die nog bestond, dat er überhaupt zoiets bestond als pijn. Achter zijn eindeloze reeks grappen, zijn opgewektheid, zijn energie, voor de buitenwereld althans, zodra die buitenwereld niet meer present was ging hij met zijn kleren aan in bed liggen en at chocolade, achter al zijn verhalen en plannen, bleek zich iets te bevinden, iets vreselijks, een ziekte, een gat dat beter niet geopend had kunnen worden. Even had hij een vermoeden wie hij was, even had hij een glimp van zichzelf gezien, van top tot teen, naakt, geen verhalen meer, geen plannen, geen grappen, wat hij had gezien was een vermist persoon. *Missing in action*, dat was hij, hij zag iemand die er niet meer was, die er eigenlijk nooit was geweest, en die er ook nooit zou zijn. Daarom werd hij niet goed, hij werd er zelfs doodziek van, hij schreeuwde als een beest dat geslacht wordt.²⁷²

Awromele vangt een flits van zichzelf op, omdat hij een volwaardig mens is geworden door de liefde, maar tegelijkertijd ziet hij niets. Volgens Van Dijk is ‘de onmogelijkheid om het ‘zelf’ te benoemen [...] een constante in Grunbergs oeuvre.’²⁷³ Het zelf is inderdaad niets. In haar artikel ‘Spelen tegen het spel in’, waarin van Dijk bij de interpretatie van Grunberg sterk op de schrijver Blanchot leunt, stelt zij dat Xavier de joden hun identiteit ontnemt, door de Messias te worden:

²⁷¹ Ibid.: p. 392

²⁷² Ibid.: p. 201-202

²⁷³ Dijk, Y. van, ‘Uitblinken in overleven’. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 101

Xaviers voornemen is de nieuwe Messias te worden, omdat de joden ‘niets’ hadden. (28) Wat hij uiteraard over het hoofd ziet, is dat de identiteit van de joden, hun fundamentele alteriteit, nu juist bepaald wordt door het gebrek aan een Messias: doe Messias is een *toekomstige*, geen bestaande. De Messias van de joden worden is dus een daad die de joden hun identiteit ontnemt. In Blanchots termen: een totalitaire daad.²⁷⁴

Van Dijk geeft op die manier een verklaring voor hoe de joden –en dus Awromele, hun identiteit verliezen. Naar mijn idee is in *De joodse Messias* juist de ander cruciaal om een compleet mens te worden, maar ook in de liefde, net als bij het lijden, ben je als compleet mens niets meer, enkel een leegte en een afwezigheid. Anders dan Van Dijk stelt, concludeer ik dat de ander je identiteit niet teniet doet, maar dat de ander laat zien dat je geen identiteit bezit. Sabine van Wesemael stelt dat Grunbergs personages lijden ‘aan een verlies van identiteit. Dit gebrek aan eigenheid, deze uitholling van het ik is een belangrijk ‘postmodern’ kenmerk’.²⁷⁵ De angst die Awromele voelt als hij een glimp van zichzelf opvangt en dan een vermist persoon ziet, komt overeen met Freuds *horror vacui*. Freud stelt dat de mens bestuurd wordt vanuit de diepe afgronden die zich in het *Es* bevinden en het onbewuste van de mens vormen. Ook stelt hij dat wanneer de mens af en toe de sensatie heeft zichzelf te zien dat hij dan vervuld wordt met een angst door de peilloze diepten waarin hij staart, de *horror vacui*.²⁷⁶

5.4.4 Communicatie

De taal en communicatie worden geproblematiseerd in *De Joodse Messias*. Volgens Awromele bestaat werkelijke communicatie niet in de woordentaal. Iedereen die tegen een ander praat, heeft het in werkelijkheid niet tegen de ander, maar tegen zichzelf:

We praten niet voor de ander, maar voor onszelf. We praten onophoudelijk tegen onszelf. De idee dat de ander iets hoort is een illusie, zoals kleur voor een blinde een illusie zal zijn en voor iemand die doof geboren is Mozart. Met eindeloze monologen is de wereld gevuld, beseft Awromele.²⁷⁷

Awromele drukt met bovenstaande gedachte impliciet uit dat mensen niet tot elkaar door kunnen dringen als het erop aan komt. Ze praten tegen zichzelf, waarmee uitwisseling met de ander uitgesloten wordt. Zijn ouders beschuldigt hij ervan dat ze de taal misbruiken. De reden dat de

²⁷⁴ Dijk, Y. van, ‘Spelen tegen het spel in. Blanchot en Grunberg.’ In: Parmentier. Vol. 18 (2009) afl. 1, p. 28

²⁷⁵ Wesemael, S. van, ‘Tegen de wereld, tegen het leven’. In: TNTL. Vol. 126 (2010) afl. 3, p. 292

²⁷⁶ Alting van Geusau, W.H., *Inleiding tot het denken van S. Freud*. Assen/Amsterdam (1956) p. 47

²⁷⁷ Grunberg, A., *De joodse Messias*. Amsterdam (2004) p. 194

Joden bijna uitgeroeid waren ziet Awromele als gevolg van feit dat de Joden de taal ‘verkracht’ hebben. Woorden zijn voor meerdere interpretaties vatbaar en de joden hebben dat uitgebuit:

‘Praten, de taal verkrachten, binnenstebuiten keren, omdraaien, nog eens binnenstebuiten keren, dat is parasitisme, daarom noemen ze jullie parasieten, omdat jullie de taal van de mens niet spreken. De taal van de mens is de taal van de schoen, dat is klare taal. Dat is heldere taal, daar hebben mensen wat aan. Daarom hebben ze jullie willen uitroeien, omdat jullie de taal hebben verkracht. Over elk woord kan onderhandeld worden, want elk woord kan iets anders betekenen, zelfs over jullie dood zijn jullie nog bereid te onderhandelen.’²⁷⁸

Zoals Awromele aangeeft is de taal die de mens moet spreken ‘de taal van de schoen’. Awromele is in elkaar geslagen nadat een groep jongens hen betrapte toen Xavier Awromele oraal bevredigde in de bosjes. De jongens die hem in elkaar trappen zijn aanhanger van de filosoof Kierkegaard en vertellen bij iedere trap die ze Awromele geven dat dat de taal van de toekomst is. De jongens bieden daarmee hun vriendschap aan Awromele aan. Het fysieke geweld is een directe uiting van hun gevoel en van wat ze willen zeggen. Woorden zijn bedrieglijk en kunnen niet direct uitdrukken wat iemand wil zeggen. Awromele en Xavier hangen uiteindelijk beiden de gedachte aan dat de enig mogelijke manier om te communiceren middels fysiek geweld is.

Daarop zei Awromele: ‘Wij communiceren met de verkeerde middelen, met behulp van geluiden die wij maken met onze tong, onze keel en onze lippen. Zo moeten wij niet communiceren, dat is vragen om moeilijkheden, dat is vragen om destructie. De taal van de knokkel is onze taal. De taal van de knokkel is de taal van de liefde.’²⁷⁹

In het geval van de communicatie vindt net als bij liefde een omkering plaats. Awromele stelt dat de taal van de mensen tot destructie leidt²⁸⁰ en dat communicatie via fysiek geweld daarentegen constructief is, dan pas wordt er wat beweerd. Letterlijk genomen zorgt communicatie via geweld echter voor destructie, fysiek geweld kan iemand kapot maken. Maar alleen als iets pijn doet wordt er wat gezegd:

²⁷⁸ Ibid.: p. 329-330

²⁷⁹ Ibid.: p. 344

²⁸⁰ Zie citaat: Verachtelijk, dat is het enige woord dat ik ervoor heb. Want jullie praten de hele dag, jullie doen niets dan praten, jullie brengen niets voort, ja, kinderen die hetzelfde doen als jullie, jullie produceren niets, alleen maar taal, bedrieglijke taal. Taal die uit de mond komt is dode taal. De taal van de toekomst is de taal van de schoen, van de knie, van de hand, van de zweep. Dat is communicatie, dat is eerlijke communicatie.’ (Ibid.: p. 329)

Alle pijn was communicatie, als het geen pijn deed was het geen communicatie, was er niets gezegd, was er niets beweerd, was er niets blijven hangen. Een frivoliteit van het pijnloze, op z'n best.²⁸¹

Zonder pijn kan niets gezegd worden, 'alle pijnloze gesprekken, alle ditjes en datjes die nog geen krasjes opleveren, zijn vermaak, tierelantijntjes.'²⁸² En net als Awromele stelt Xavier dat de taal van het fysiek geweld op paradoxale wijze een uiting van liefde is:

Ik heb met een steen op je hoofd geslagen, maar dat is de enige manier om met je te praten, lieve jongen. Want de steen praat namens mij. Veel beter dan ik dat zou kunnen. Hij vertelt wat er in mij zit, wat eruit moet, maar waar geen woorden voor zijn, en als ze er zouden zijn, zou je me niet verstaan. Daarom praat ik met een steen. Alle pijn is communicatie, begrijp je? En alle communicatie is pijn. Woorden zoals wij die kennen zijn overbodig. Wat ik nu doe is overbodig. De steen praat, de steen zingt, de steen heeft een liefdeslied gezongen, elke keer dat hij je hoofd raakte heeft hij jou de liefde verklaard.²⁸³

De uitspraken over communicatie zijn metafictionele uitspraken. De taal van de mensen is bedrieglijk en voor meerdere interpretaties vatbaar. Ook in *De joodse Messias* zijn geen eenduidige conclusies te trekken en interpretaties te maken. Altijd kan iets anders bedoeld worden. En dat is nu juist zo kenmerkend voor Grunbergs werk. Borgman stelt dat in Grunbergs werk meerdere 'stemmen' te ontwaren zijn, waardoor de schrijver geen stelling inneemt, maar juist toont dat er meerdere standpunten zijn.²⁸⁴ En zoals ik al beschreef stelt Van Dijk dat het onmogelijk is om één waarheid in Grunbergs teksten te vinden.²⁸⁵ Anderzijds wordt verkondigd in *De joodse Messias* dat de enige mogelijke manier om iets te zeggen kan geschieden via het geweld. Op uiterst gewelddadige wijze van het woord geeft Grunberg in de roman gestalte aan het idee dat het leven niets dan pijn en lijden is.

5.5 Karakterisering van de hoofdpersonages

In *De Joodse Messias* krijgen alle personages een eigen stem dankzij het overwegend meervoudig personaal perspectief. In sommige gevallen heeft het betreffende personage een zeer bescheiden rol in het verhaal, maar vrijwel alle personages die worden opgevoerd zijn op enig, of

²⁸¹ Ibid.: p. 415

²⁸² Ibid.: p. 417

²⁸³ Ibid.: p. 414

²⁸⁴ Borgman, E., 'De onontkoombaarheid van de hoop'. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 106

²⁸⁵ Dijk, Y. van, 'Spelen tegen het spel in'. In: *Parmentier*. Vol. 18 (2009) afl. 1, p. 31

op meerdere momenten de focalisator. Xavier is echter duidelijk het hoofdpersonage. Het grootste gedeelte van het verhaal wordt vanuit hem gefocaliseerd en het verhaal draait om zijn ontwikkeling. De moeder van Xavier en Awromele spelen echter ook een belangrijke rol en zijn onmisbaar in de beschouwing van Xavier. Zij hebben een bijzondere relatie met hem, maar geven ook een completer inzicht in het mensbeeld dat uit *De Joodse Messias* spreekt. Omdat Xavier het belangrijkste personage is zal in de analyse van de karakterisering van de hoofdpersonages de meeste aandacht uitgaan naar hem. Maar ook Xaviers moeder en Awromele komen – zij het dus in mindere mate – aan bod. De drie personages worden ieder apart behandeld. Van Xavier behandel ik de zelfkarakterisering en de karakterisering van de vertelinstantie tezamen. Ik doe dit omdat de zelfkarakterisering en de karakterisering van de vertelinstantie in veel gevallen moeilijk te onderscheiden is door de grote hoeveelheid tekst in de erlebte Rede. Daarna behandel ik de karakterisering van Xavier middels zijn handelingen en tot slot bespreek ik de karakterisering van Xavier door de andere personages. In 5.5.1 Karakteriseer ik Xavier; in 5.5.2 Xaviers moeder en in 5.5.3 Awromele. De moeder en Awromele karakteriseer ik in zoverre zij bijdragen aan een completer mensbeeld en waar zij inzicht geven in het personage van Xavier.

5.5.1 Karakterisering van Xavier

Xavier Radek is het hoofdpersonage van *De Joodse Messias*. De meeste personages staan in directe relatie tot hem. Het verhaal begint met Xavier en de lezer volgt zijn ontwikkeling van gelukkige jongeman tot ongelukkig, maar succesvol politiek leider van Israël. Xavier wil de joden gaan troosten omdat zij lijden. In eerste instantie troost hij de joden met zijn schilderijen en door *Mein Kampf* in het Jiddisch te vertalen. Maar het echte troosten begint pas als hij anderen gaat vernietigen wanneer hij politiek leider is van Israël.

5.5.1.1 Karakterisering van Xavier door hemzelf en de vertelinstantie

In eerste instantie wordt Xavier gekarakteriseerd als een vriendelijke jongeman. Hij wil anderen het lijden van de wereld besparen. Hij is geboren om te genieten en het lijden is hem vreemd. Toch komt hij op een gegeven moment tot de ontdekking dat het leven niet zo mooi is als hij tot dan toe dacht. Hij gaat zich in het lijden verdiepen en wil de joden troosten. Zijn dode opa, een SS-er, is zijn grote voorbeeld. Net als zijn opa wil Xavier een ideaal dienen, wat dus het troosten van de joden wordt. Xavier begint met het troosten van Awromele. Maar het blijft niet bij

troosten, want Xavier en Awromele krijgen een relatie. Het is de liefde die Xavier tot een ander mens maakt. Vroeger heeft hij nooit over de liefde nagedacht en toen was hij ook niet ongelukkig en dat zijn ouders hem nooit met liefde hebben overladen, zorgde ervoor dat hij een gelukkige jeugd heeft gehad. Door de liefde is Xavier weliswaar getransformeerd ‘tot een volwaardig mens’, maar de liefde heeft hem ook driftig en ongelukkig gemaakt.²⁸⁶

Xavier speelt rollen, waardoor het niet duidelijk is wie hij is, maar alleen wie hij voorwendt te zijn:

Hij speelde de verlegen jongeman, omdat die rol hem goed afging.²⁸⁷

Nog extremer wordt duidelijk dat Xavier rollen speelt, als hij zich als een jood voordoet:

Eigenlijk was het geen kwestie van zich voordoen. Hij was wie hij beweerde te zijn, een zionist, iemand die ervan overtuigd was dat de joden bij elkaar moesten leven om te worden getroost.²⁸⁸

Na zijn besnijdenis voelt Xavier zich een complete jood:

‘[...] Ik ben een nieuw mens. En beter dan de oude, ik voel me nu een complete jood, met alles erop en eraan. [...]’²⁸⁹

De fantasie van Xavier wordt een realiteit voor hem.

Alle ambitie begint met de fantasie dat je iemand anders kunt zijn dan wie je bent: overwonnen en geslagen, zonder toekomst en in zekere zin ook zonder verleden. De fantasie is het die je optilt, meesleurt, groter maakt dan je ooit had gedacht te zullen zijn en je dan achterlaat als een lege zak. *Wie goed kijkt ziet dat we niet meer zijn dan werktuigen in handen van onze fantasie.* Misschien is het niet eens onze eigen fantasie die wij vervullen, maar die van anderen, mensen die wij nooit gekend hebben en nooit zullen kennen. Wij vervullen de fantasie van schimmen.²⁹⁰ [cursivering, MC]

De fantasie biedt je de mogelijkheid om iemand anders te worden dan je bent. Beter gezegd, de fantasie, de irrealiteit, stuurt mensen aan om te zijn wie ze denken dat ze moeten zijn en wordt zo een realiteit. Door de fantasie die personen vervullen worden ze groot, maar uiteindelijk is ook dat een schijn en worden ze weer wat ze daarvoor waren: een leegte. Het idee dat de mens wordt bepaald door een fantasie waarvan niet eens duidelijk is waar die fantasie vandaan komt past

²⁸⁶ Ibid.: p 396

²⁸⁷ Ibid.: p. 165

²⁸⁸ Ibid.: p. 441

²⁸⁹ Ibid.: p. 200

²⁹⁰ Ibid.: p. 204

goed in het gedachtegoed van Freud. In het *Super-Ego* is verworven kennis opgeslagen en de invloed die anderen op ons uit hebben geoefend. Het *Super-Ego* is moreel en bepaalt (en beperkt) ons in ons handelen. Xavier wil net als zijn opa een ideaal dienen. Hij vervult het ideaal, de fantasie, wat hij meent te moeten vervullen. Hij is enkel ‘werktuig in handen van [zijn eigen] fantasie’²⁹¹ Daarnaast is hij feitelijk niets dan een leegte. Ook dit is te verklaren vanuit Freudiaans gedachtegoed dat de mens eigenlijk geen weet van zichzelf heeft, omdat het grootste gedeelte van zijn psyche zich in het duistere onbewuste bevindt. Van Wesemael stelt in ‘Tegen de wereld, tegen het leven’ dat in Grunbergs werk de hedendaagse mens van zichzelf en de omgeving vervreemd is ‘en dat hij nog slechts slaaf is van zijn eigen constructie, d.w.z. van de denkmodellen die hem van buitenaf worden opgelegd. [...] Om aan de vervreemding te ontsnappen, gaan personages grenzen opzoeken en overschrijden om zodoende het leven toch te voelen.’²⁹² Deze omschrijving past precies bij wat in *De Joodse Messias* gebeurt. Het is de ‘fantasie van schimmen’,²⁹³ een fictie, die de mens bepaalt in zijn handelen. Awromele ziet een vreemde als hij met zichzelf samenvalt, waarmee dus blijkt dat hij van zichzelf vervreemd is. Ik denk echter ook dat Awromele een vreemde ziet omdat hij iemand ziet die hij niet kent, dus dat hij daarmee ook toont dat de mens onkenbaar is voor zichzelf. Hij ziet namelijk een vreemde, maar ook een vermist persoon.

Interessant is de vraag die Grunberg in een interview in het *NRC-Handelsblad* opwerpt naar aanleiding van de publicatie van *De Joodse Messias*: ‘vooral de vraag wat het betekent jood te zijn als je niet-religies bent, houdt me [Grunberg] bezig.’²⁹⁴ Xavier vertelt Awromele dat hij niet gelovig is: ‘‘Ik ben niet gelovig’, zei Xavier.’²⁹⁵ In het interview zegt Grunberg dat hij in *De Joodse Messias* in gaat ‘tegen alle godsdiensten en andere waanideeën. Ook tegen het waanidee dat je kan zeggen, dit ben ik, dit is mijn identiteit. Xavier bijvoorbeeld valt volledig samen met wie hij veinst te zijn, niet met wie hij is. ‘‘Xavier voelt zich jood, dat beschouwt hij als zijn identiteit, terwijl ik [Grunberg] me juist afvraag wat joods-zijn betekent als je niet religieus bent. De enige betekenis is dat je in de ogen van buitenstaanders tot jood gemaakt kunt worden, terwijl

²⁹¹ Ibid.: p. 204

²⁹² Wesemael, S. van, ‘Tegen de wereld, tegen het leven. Over de verwantschap tussen Michel Houellebecq en Arnon Grunberg.’ In: TNTL. Vol. 126 (2010) afl. 3, p. 296

²⁹³ Grunberg, A., *De joodse Messias*. Amsterdam (2004) p. 204

²⁹⁴ Elsbeth, E., ‘Identiteit is een waanidee. Arnon Grunberg accepteert niet dat sommige dingen heilig zijn’. In: *NRC-Handelsblad*. 17 september 2004. Cultureel Supplement: p. 23

²⁹⁵ Grunberg, A., *De joodse Messias*. Amsterdam (2004) p. 69

het voor jezelf niet bestaat. [...]”²⁹⁶ Zoals ook Grunberg zegt, is het niet te achterhalen wie je bent. Maar dat je ‘iemand’ bent, dat ontkent hij in het interview niet, en ook in *De Joodse Messias* wordt duidelijk dat je wel iemand bent, maar dat je zelf niet kunt weten wie je bent. De ‘leegte’, zoals Xavier de identiteit van mensen beschrijft, is geen postmoderne leegte, maar eerder een Freudiaans *horror vacui*. Ook stelt Xavier dat de mens betekenisloze pijn is, die door de kunst en religie betekenis krijgt. Het is dus inderdaad een soort irrealiteit die de mens betekenis geeft.

Xavier heeft romantische trekjes in zijn opvattingen over de liefde, maar is niet geheel romantisch, omdat juist het dynamische proces van worden wie je bent, ontbreekt. Liefde zorgt ervoor dat je een compleet mens wordt, maar tegelijkertijd verandert de liefde het dynamische worden in een statisch zijn. Xavier houdt van Awromele, maar hoewel hij een relatie heeft met Xavier voelt hij zich alleen:

‘[...] Ik heb geen vriend, ik ben alleen. Ik ben moederziel alleen. De trooster van de joden heeft geen vrienden. Awromele is een beest, een joods beest, maar wat heb ik daaraan. Hij wil zich niet binden.’²⁹⁷

Zoals de liefde Xavier transformeert tot een volwaardig mens, is het de vijand die zorgt dat het menselijke bestaat en zichtbaar wordt. In het contrast en in een strijd met de ander bestaat de mens en ‘al het menselijke’:

‘Al het menselijke,’ zei hij, ‘bestaat omdat het vijanden heeft. Zonder vijanden houdt het op te bestaan, lost het op, verdwijnt het in de lucht, wordt het nog onzichtbaarder dan as.’²⁹⁸

Door te stellen dat het menselijk leven alleen bestaat omdat het vijanden heeft betekent dat de mens in confrontatie en daarom ook in strijd met de ander zelf kan bestaan en betekenis krijgt. Zonder confrontatie bestaat het menselijke niet, waardoor het vijand-zijn mensen eigen is.

5.5.1.2 Karakterisering van Xavier middels zijn handelen

Xavier heeft als taak op zich genomen om de joden te troosten. Hij neemt de taak uiterst serieus, hij is daarin heel perfectionistisch:

²⁹⁶ Elsbeth, E., ‘Identiteit is een waanidee. Arnon Grunberg accepteert niet dat sommige dingen heilig zijn’. In: *NRC-Handelsblad*. 17 september 2004. Cultureel Supplement: p. 23

²⁹⁷ Grunberg, A., *De joodse Messias*. Amsterdam (2004) p. 403-404

²⁹⁸ Ibid.: p. 459

Hij was woedend op zichzelf, hij stond zichzelf geen fouten toe, hij streefde naar perfectie, in alles, maar vooral in zijn relatie met de jood.²⁹⁹

Sinds Xavier met Awromele liefde in zijn leven heeft gekregen wordt hij zo nu en dan driftig en krijgt hij een opvliegend karakter. Xavier ziet alles in de wereld in termen van verliezen en winnen en hij is erachter gekomen dat Awromele de enige is, die hij niet wil verliezen:

Hij wist alleen, maar dat wist hij dan ook zeker, dat Awromele hem niet mocht worden afgenomen.³⁰⁰

In alles wat Xavier doet is hij uiterst gedreven. Hij wil de wereld veranderen:

‘Ik beheers dit,’ zei Xavier zacht, alsof hij niet tegen Awromele sprak maar tegen zichzelf. ‘Dit alles, deze politiek, dit leven, ik kan het, ik ken het, ik heb onderhandelingen gevoerd, ik heb de kunst uit haar reservaat gesleurd, ik heb het dodenaantal omhoog gebracht en weer gereduceerd. Ik ken het uit mijn hoofd, dit leven. Maar het is niet genoeg.’ Hij draaide zich om. ‘Het is niets, Awromele. Dit hier, minder dan niets. Kunst geeft pijn betekenis. Maar is dit betekenis? En is dit pijn? En als het geen pijn is, wat is het dan? Ik ben bang verbitterd te raken en dat wil ik niet. Mijn vader was verbitterd. Zo wil ik niet eindigen. Daarom ben ik niet hierheen gekomen, daarom heb ik niet bereikt wat ik heb bereikt.’ [...] ‘Ik wil de mensen versted doen staan.’³⁰¹

‘[...] Concurrenieren met de middelmaat is niets dan een alternatieve vorm van dood zijn. Je moet concurrenieren met hen die werkelijk een stempel op deze wereld hebben gedrukt, die hem anders hebben achtergelaten dan ze hem hebben aangetroffen.’³⁰²

Xavier heeft de kunst van het politiek bedrijven onder de knie, en hoewel hij zegt dat politiek de voortzetting is van de kunst die wel haar verantwoordelijkheden neemt, is hij niet tevreden. Naar zijn idee is hij nog niet werkelijk begonnen met betekenis geven, wat hij doet moet nog grootser zijn om een stempel op de wereld te kunnen drukken. Xavier is pas tevreden als hij op grote schaal zorgt voor de vernietiging van het Westen. Op dat moment begint hij met troosten en met betekenis te geven. Het tumult om Xavier heen barst los en hij trekt zich terug in zijn bunker waar hij de vertaling van de ‘Grote Jiddische Roman’ afrondt.

²⁹⁹ Ibid.: p. 226

³⁰⁰ Ibid.: p. 207

³⁰¹ Ibid.: p. 473

³⁰² Ibid.: p. 475

5.5.1.3 Karakterisering van Xavier door de andere personages

Xavier wordt door de andere personages op verschillende manieren gekarakteriseerd. Awromele verlangt naar Xavier, omdat hij in Xavier vindt wat hij zelf niet heeft: ‘wilskracht, visie, energie, doorzettingsvermogen.’³⁰³ Ook op de Rietveldacademie zien ze zijn wilskracht en iets bijzonders dat ze niet thuis kunnen brengen:

‘Misschien heeft hij niet veel techniek, maar hij heeft iets bijzonders. Hij heeft karakter en wilskracht, en dan die hypnotiserende bruine ogen die je zo indringend aanstaren. Er zit iets in die jongen.’³⁰⁴

Xavier heeft voor anderen dus iets meeslepends. Dat blijkt ook wanneer hij met een vrouw uit de supermarkt mee naar huis gaat die seks met hem wil hebben:

Vreemd was deze jongen, hij maakte haar een beetje bang, met zijn eigenaardige spreuken, zijn merkwaardige manier van doen. Tegelijkertijd moest ze toegeven dat hij indringende, bruine ogen had. Die je niet loslieten.³⁰⁵

Awromele bewondert Xavier, maar tegelijkertijd vindt hij dat Xavier kan doorslaan:

Hij hield van Xavier, daaraan twijfelde hij niet. Maar hij vond hem soms wel vermoeiend, zo principieel, zo moralistisch, zo onpraktisch.³⁰⁶

Xavier staat voor zijn idealen, kost wat kost, wat voor Awromele soms iets te veel van het goede is. Awromele is wat dat betreft pragmatischer. Maar Awromele moet volgens hemzelf dan ook dat ontberen wat Xavier sterk maakt, Xavier heeft ‘talent’.³⁰⁷

Maar de moeder van Awromele vertrouwt Xavier niet en zegt tegen Awromele dat Xavier niet een van hen is:

Die jongen sleurt je het ongeluk in, die jongen trekt ongeluk aan, die jongen laat zich besnijden op een leeftijd dat alle fatsoenlijke mannen besneden zijn [...] die jongen is niet een van ons, mijn voorgevoel bedriegt me niet, die jongen is slecht.³⁰⁸

³⁰³ Ibid.: p. 154

³⁰⁴ Ibid.: p. 394

³⁰⁵ Ibid.: p. 436

³⁰⁶ Ibid.: p. 420

³⁰⁷ Ibid.: p. 442

³⁰⁸ Ibid.: p. 328

De moeder van Awromele voelt correct aan dat Xavier niet echt joods is. Zij vreest dat hij haar zoon in het verderf zal storten en dat is inderdaad het geval. Awromele komt noodlottig aan zijn einde, in de volksofstand die Xavier heeft veroorzaakt, wordt Awromele gelyncht.

Ook de hamas-leider met wie Xavier onderhandelt over het dodenaantal dat over en weer mag vallen bij elkaar vindt Xavier raar:

De leider van de Hamas twijfelde niet meer. Deze man [Xavier] was een clown, hij wist het nu zeker.³⁰⁹

Zoals Xavier door anderen wordt gekarakteriseerd krijgt hij wat bezetens en bizars, terwijl wanneer Xavier door zichzelf en de vertelinstantie gekarakteriseerd wordt, hij normaler overkomt. De lezer volgt Xavier in zijn handelingen en motieven en krijgt daarom de opdracht met hem mee te leven.

5.5.2 Karakterisering van de moeder van Xavier

De moeder van Xavier wordt het beste gekarakteriseerd door de bijzondere verhouding die zij met liefde heeft. Zij ziet Xavier als de schuld van haar ongeluk en wil hem als baby met rattengif om het leven brengen. Sinds zijn geboorte haat ze Xavier, maar ze meende hem nodig te hebben om gerespecteerd te worden in haar woonplaats:

De moeder keek naar haar kind, dat ze haatte vanaf het moment dat het krijsend ter wereld was gekomen. Dat ze moest haten omdat het haar maakte tot iets wat ze niet had willen zijn, maar wat ze had moeten worden om respectabel te zijn in deze stad: moeder. Ze had gedacht dat het bij het geluk hoorde, een kind.³¹⁰

Ondanks dat ze Xavier boven alles lijkt te haten, houdt ze ook van hem, omdat hij haar kind is. De relatie tussen Xavier en zijn moeder is verstoord. Sinds hij haar tepel kapot gezogen had als baby bekijkt ze hem met distantie:

Ze bekeek Xavier vanaf de kapotgezogen tepel anders, met distantie, met verbazing, soms zelfs met walging, zoals je kijkt naar een geadopteerd kind waarvan je spijt hebt.³¹¹

Voor de moeder voelt het alsof alles en iedereen tegen haar is:

³⁰⁹ Ibid.: p. 463

³¹⁰ Ibid.: p. 174

³¹¹ Ibid.: p. 141

De liefde, de joden, de nazi's, de baby's de Verenigde Naties, alles bestond en had bestaan om haar dwars te zitten. Ze had het nooit met zoveel woorden uitgesproken, maar zo zag ze de wereld, zo zou ze de wereld blijven zien. Als een affront, een lugubere samenzwering tegen haar en andere fatsoenlijke mensen.³¹²

Mensen zijn volgens de moeder niet te vertrouwen:

Het gezicht is bedrog. Ze bedriegen je met hun gezicht, de mensen, ze pakken je in met hun tronie.³¹³

Uiteindelijk is het een koude en kil mens, dat haar werkelijke liefde schenkt. Zoals bij het motief 'liefde' al is besproken overstemt de pijn van het mes, de pijn door het gemis aan liefde. De pijn van het mes, die zij als liefde ervaart doet haar alles om haar heen vergeten en voor een moment heeft ze het gevoel te leven.

5.5.3 Karakterisering van Awromele

Zoals al uitvoerig is besproken vangt Awromele een glimp van zichzelf op als hij de nabijheid van Xavier ervaart. Hij schrikt zo van de leegte die hij ziet, van het aanzicht van zichzelf als een vermist persoon en als een vreemdeling, dat het voelt alsof hij in nood is.

Awromele is een jood, maar geen overtuigd jood, uiteindelijk ruilt hij God in voor genot. 'Hij had God ingeruild voor genot en dat was de beste ruil die hij ooit had gedaan.'³¹⁴ En net als Xavier bepaald wordt door iets of iemand dat buiten hem zelf ligt, wordt Awromele's identiteit bepaald door zijn omgeving:

Hij was opgelucht dat hij zo snel contact had gemaakt. In Basel gold hij als een teruggetrokken jongen, die wel luidruchtig kon zijn en veel grappen maakte, maar echte vrienden had hij nauwelijks.³¹⁵

Awromele's identiteit wordt bepaald door wat mensen van hem zien, maar als hij ziet wie hij werkelijk is, ziet hij iemand die er niet is en die hij niet kan vatten. Op dat moment is Awromele geen grappenmaker meer, zoals zijn omgeving hem ziet, maar een vermist persoon.

³¹² Ibid.: p. 139-140

³¹³ Ibid.: p. 337

³¹⁴ Ibid.: p. 400

³¹⁵ Ibid.: p. 387

5.6 Het mensbeeld in De Joodse Messias

De Joodse Messias wordt gekenmerkt door een zeer pessimistisch mens- en wereldbeeld. Xavier stelt dat de mensheid betekenisloze pijn is en dat de mens betekenis krijgt door middel van kunst en religie. De mens is dus niets anders dan pijn. Xavier stelt dat ‘de nooduitgang van de schoonheid het lijden’ is, waarmee duidelijk wordt dat in het leven enkel schoonheid niet genoeg is.³¹⁶ De schoonheid van het lijden is wel voldoende. Xavier begint met betekenis geven aan mensen wanneer hij ze vernietigt. Uiteindelijk stelt hij dat de enige troost de vernietiging is. Die uitspraak kan op verschillende wijzen worden geïnterpreteerd. Het kan betekenen dat de vernietiging van de ander een troost is. Maar het kan ook inhouden dat de vernietiging van het zelf troost biedt. De laatste gedachte sluit aan bij Xaviers opvatting dat de dood een oplossing is. Voor Xavier is voelen gelijk aan pijn en wanneer je dood bent voel je niets meer, ook de pijn niet, waardoor de dood een oplossing is. Echter, wanneer betekenisloze pijn, de mensheid dus, betekenis krijgt in zijn eigen vernietiging, dan krijgt de mens betekenis in zijn niet-zijn. Deze gedachte doet postmodern aan, maar is het niet geheel, omdat Xavier wel over een soort kern beschikt, wat overeenkomt met Porters behandeling van het moderne subject in de standaardvertelling. Sinds de renaissance beschikt de mens over een kern, alhoewel moeilijk te vatten. Xavier geeft uiting aan de gedachte dat de mens inderdaad over een soort kern beschikt, hij *is* iemand, alleen is het niet mogelijk om te achterhalen wie hij precies is. In een interview in het *NRC-Handelsblad* spreekt Grunberg deze gedachte ook uit. Hij stelt dat de mens van zijn omgeving betekenis krijgt en iemand voorstelt, maar dat je hooguit kunt samenvallen met wie je voorwendt te zijn en niet met wie je bent. Zijn personages zijn eerder Freudiaans te begrijpen door het onbewuste dat hun werkelijke ‘ik’ onkenbaar maakt. Wanneer Awromele een glimp van zichzelf opvangt deinst hij terug voor zichzelf omdat hij een vermist persoon ziet, iemand die niet kenbaar voor hem is. Dit komt overeen met een *horror vacui*: de angst voor de onmetelijke afgronden wanneer iemand het idee heeft in zichzelf te kijken.

De karakters van Xavier en Awromele geven beide uitdrukking aan de Freudiaanse gedachte dat ze vanuit hun onderbewuste worden gestuurd en dat een *Super-Ego* hun handelingen controleert. Awromele ruilt God in voor genot en laat zich zo leiden door zijn seksuele driften. Xavier lijdt aan een ‘neurose’ in Freuds terminologie, omdat hij voortdurend driftig en woedend wordt, en dat zijn ook driften die uit het *Es* afkomstig zijn. De familie waaruit

³¹⁶ Ibid.: p. 27

Xavier voortkomt heeft duidelijk invloed op hem. Hun invloed heeft zich in het *Super-Ego* genesteld en controleert en bepaalt Xaviers gedrag.

Een romantische liefde maakt Xavier tot een volwaardig mens. Als volwaardig mens is hij echter ook ongelukkig en driftig geworden. Xavier kan niet zonder Awromele leven, ze houden van elkaar, maar ze hebben afgesproken dat hun verbond alleen kan bestaan als ze niets voor elkaar voelen. Zodra ze iets voor elkaar gaan voelen, moeten ze elkaar vergeten. Hun liefdesrelatie is uiterst verminkt en het lukt Xavier niet altijd om niets te voelen. Het is een romantische liefde die Xavier tot een volwaardig mens maakt. Maar Xavier valt niet compleet binnen de romantische orde zoals Doorman die heeft beschreven, omdat de liefde die Xavier tot een volwaardig mens maakt niet binnen een dynamisch proces valt. Het romantisch subject wordt gekenmerkt in zijn unieke en dynamische streven om iemand te *worden*, in plaats van om iemand te *zijn*.

Xavier is een intelligente jongeman, die anderen het lijden van de wereld wil besparen. Maar hij is ook driftig en kan woedend worden. Xavier heeft een grote verbeeldingskracht en hij heeft talent. Uiteindelijk lukt het hem om in de wereld in te grijpen en haar te veranderen als hij op grote schaal mensen gaat vernietigen. Het is dan echter ook het moment dat hij zijn hoop verliest. Op het moment dat hij waarlijk begint met betekenis geven, heeft hij geen hoop meer. Bij Xavier lijkt de zoektocht naar pijn een bescherming te zijn. De pijn overstemt andere pijn en zorgt ervoor dat hem niet veel ergers meer kan overkomen. Het leven is niets dan strijd. Vijanden bepalen wie je bent, zonder vijand en zonder strijd ben je dus niemand. In de bunker schrijft hij zijn roman af waar hij de joden mee wilde troosten. Xavier heeft romantische en postmoderne trekjes, maar valt uiteindelijk het beste te begrijpen binnen Freuds gedachtegoed. Maar, één sluitende conclusie sluit Grunberg uit door de uitspraak in *De Joodse Messias* dat alle betekenis fictie is. De betekenis van de mensheid wordt op die manier onderuitgehaald en zoals al op verschillende momenten en door verschillende mensen is opgemerkt, wordt daarmee alle betekenis in Grunbergs roman op losse schroeven gezet.

6.

De vermoorde onschuld?

ANALYSE VAN DE MAN ZONDER ZIEKTE

*Wat moet hij precies zeggen om weer een normale burger te worden,
om min of meer samen te vallen met wat hij voorwendt te zijn?*

Arnon Grunberg, *De man zonder ziekte*. (2012) p. 84

6.1 Inleiding

De man zonder ziekte gaat over de onmogelijkheid om iemand en jezelf te kennen. Wie je bent en wat de waarheid is, hangt af van de interpretatie. In Sams geval draait het om de vraag of hij schuldig is. In de roman wordt hij veroordeeld, waardoor voor de lezer eens te meer duidelijk wordt dat het een interpretatie is van de veroordeelaars die Sam veroordelen. Het is aan de lezer om uit te zoeken of Sam schuldig is en in die zoektocht wordt duidelijk dat ook de lezer slechts een ‘interpretatie’ heeft. Jaap Goedegebuure merkt in zijn recensie in het *Financieel Dagblad* op dat ‘Samarendra Ambani een van die typische antihelden [is] waar Grunberg een voorkeur voor heeft.’³¹⁷ Sam beschouwt zichzelf als een Zwitser en architect. In het motief van de architectuur wordt het thema van de roman duidelijk.

Maar anders dan in de andere romans die ik geanalyseerd heb, worden de wereld en personages niet ontmanteld als ficties. Zoals Joost van Velzen in zijn interview met Grunberg terecht opmerkt hanteert Grunberg een afwijkende schrijfstijl in *De man zonder ziekte* (2012):

Geen absurdistische zinnen, geen omwegen. Is dat een ontwikkeling of was dat voor deze gelegenheid?

³¹⁷ Goedegebuure, J., ‘Antiheld wordt valselijk beschuldigd van terrorisme’. In: *Financieel Dagblad*. 9 juni 2012. Persoonlijk-Boeken p. 68

[Grunberg:] “Ik denk het laatste. Ik bedoel; ik kan me voorstellen dat ik juist ook weer teruggrijp naar dergelijke zinnen. Maar in dit boek moet de taal niet afleiden van het verhaal. Zodat de lezer het absurdisme van de situatie waarin Sam terecht komt als heel reëel ervaart.”³¹⁸

Om het mensbeeld in *De man zonder ziekte* te achterhalen richt ik me op de vertelsituatie, de motieven en de karakterisering van het hoofdpersonage Sam.

6.2 Samenvatting

De man zonder ziekte (2012) gaat over de Zwitserse Samarendra (Sam) Ambani. Hij woont met zijn zieke zusje Aida en hun moeder in Küsnacht in Zwitserland. Aida is vijf jaar jonger dan Sam en lijdt aan een zeldzame, dodelijke spierziekte. Ze heeft de verzorging van een peuter nodig. Meer dan van wie dan ook, houdt Sam van zijn zusje. Tijdens een studiereis naar Rome, in het laatste jaar van zijn studie architectuur, ontmoet Sam zijn vriendin Nina. Ze is perfect, zoals een ontwerp perfect kan zijn. Met zijn studiegenoot Dave Luscombe heeft Sam een architectenbureau in Zürich.

Als Sam op een architectenwebsite een oproep ziet voor een ontwerpwedstrijd om een operagebouw in Bagdad te ontwerpen, besluit hij mee te doen. Zijn ontwerp wordt genomineerd door het World Wide Design Consortium, de organisatie die de competitie heeft uitgeschreven. Omdat Sam op de website van het WWDC weinig concrete informatie vindt, belt hij de organisatie op. Uiteindelijk krijgt hij Hamid Shakir Mahmoud aan de lijn, een van de oprichters van het WWDC. Sam wordt uitgenodigd om naar Bagdad te komen, zodat hij de locatie kan aanschouwen waar de opera moet komen te staan. Nina vindt het een gevaarlijke onderneming, maar het WWDC staat in voor Sams veiligheid. Sam vliegt op Arbil, waar hij één nacht verblijft, om vanaf daar de volgende dag naar Bagdad af te reizen. In Bagdad slaapt hij in een ‘veilig huis’.³¹⁹ In het veilige huis leven buiten hem zelf een stel bewakers en de kokkin. De tweede avond zijn de bewakers echter verdwenen, en de volgende dag is ook de kokkin nergens meer te bekennen. Sam besluit daarop om maar weer naar huis te gaan, want ook de man voor wie hij kwam, Hamid Shakir Mahmoud, schijnt vermoord te zijn.

³¹⁸ Velzen, J. van, ‘Arnon Grunberg ‘In zekere zin ben ik een zwakkeling’’. In: *Trouw*. 9 juni 2012. De Verdieping: p. 2

³¹⁹ Grunberg, A., *De man zonder ziekte*. Amsterdam (2012) p. 55

Alleen naar huis gaan, gaat niet zo makkelijk als Sam denkt. Als Sam eindelijk iemand heeft gevonden die hem richting het vliegveld kan brengen, wordt hij onderweg door militairen halt gehouden bij een check-point. Omdat zijn bewaker uit het veilige huis nog zijn paspoort heeft kan hij zich niet legitimeren. Hij wordt op brute wijze door de militairen geblinddoekt, in een auto gestopt en naar een cel vervoerd. In de cel wordt zijn blinddoek afgenomen, maar zijn handen worden met een touw op zijn rug gebonden. Een beschaafd uitziende, geüniformeerde man komt Sam ondervragen. Tijdens het gesprek krijgt Sam zonder dat hij het aan ziet komen een vuistslag op zijn neus. Later komen militairen in zijn cel en zullen met hem doen wat de Amerikanen met hen hadden gedaan: ze ontkleden Sam, alleen het touw laten ze zitten, en urineren over hem heen. Sam wordt steeds ‘dog’ genoemd, alsof dat zijn werkelijke naam is.

Uiteindelijk – Sam is niet heel lang gevangen gehouden – komt de Zwitserse Böckli van het Rode Kruis, die voor de bevrijding van Sam zorgt. Bij thuiskomst in Zwitserland verlangt Sam van Nina dat zij in de douche over hem heen plast en hem daarbij ‘dog’ noemt. Nina vindt dat raar, maar na wat tegenstribbelen stemt ze toch toe. Ook heeft Sam na zijn terugkeer uit Irak last van concentratieproblemen.

Samen met Dave sleept Sam een ontwerpopdracht binnen om de Nationale Bibliotheek met daaronder een bunker in Dubai te ontwerpen. Ze krijgen de opdracht via de beroemde Fehmer, de architect waar Sam stage heeft gelopen. De opdracht komt van de sjeik en de Dubai Engineering Authority is verantwoordelijk voor het bouwen van het ontwerp.

Uit het niets ontvangt Sam een bericht van John Brady, en na een ontmoeting tussen hen zal blijken dat de man risico’s inschat. Hij wil Sam strikken voor het werk en stelt er een ruime vergoeding tegenover. Uit het gesprek blijkt niet of Sam op het aanbod ingaat.

Het ontwerp voor de bibliotheek met daaronder de bunker moet in Dubai gepresenteerd worden. Tegen ieders afraden in, besluit Sam met Dave mee te gaan naar Dubai. Wanneer bij terugkomst in Zwitserland blijkt dat de bibliotheek en de bunker groter moeten worden, gaat Sam alleen terug naar Dubai om het probleem te begeleiden. Dave verwacht immers bijna zijn tweede kind en Sam vindt dat hij prima alleen kan gaan. Door Rose van de Dubai Engineering Authority, en tevens zijn aanspreekpunt in Dubai, wordt Sam uitgenodigd mee te doen aan de wekelijkse pokeravond van haar en andere *expats*. Sam gaat in op de uitnodiging en neemt zoals van hem verwacht wordt zijn eigen drank mee. Hij koopt royaal in, maar besluit op het laatste

moment niet twee, maar een fles whisky mee te nemen. Aan het eind van de avond rijdt Sam naar huis, want hij heeft niet veel alcohol gedronken. Hij krijgt echter een aanrijding met een auto die hem snijdt, waarbij de politie snel ter plekke is. De politie vindt de andere fles whisky in zijn auto, wat strafbaar is in het Islamitsche Dubai en weer belandt Sam in de cel. Hij wordt eindelijk verhoord, maar waarom hij precies vast zit blijft hem onduidelijk.

Ditmaal krijgt Sam snel hulp van de Zwitserse ambassade in Dubai: de dame Ursina Geisendorf komt hem opzoeken in de cel. Zij kan en mag hem niet vertellen waarom hij vastzit, maar wel kan ze hem melden dat zijn zaak erg gevoelig ligt. Na een lang proces wordt Sam ter dood veroordeeld: voor betrokkenheid bij een moord en voor spionage. Dave, Nina, Aida en zijn moeder mogen om beurten afscheid komen nemen. Tegen zijn moeder en Aida vertelt Sam dat hij genoeg geld op zijn Zwitserse spaarrekening heeft staan om Aida in Amerika te kunnen laten behandelen. Tegen de bewakers die hem naar zijn einde begeleiden, vertelt hij dat hij in twee verschillende werelden heeft geleefd, die hij altijd strikt gescheiden heeft gehouden. Of Sam ten onrechte wordt geëxecuteerd blijft onzeker.

6.3 Vertelsituatie

De vertelsituatie in *De man zonder ziekte* is niet eenduidig vast te stellen als personaal of niet-gedramatiseerd auctoriaal. In de bijdrage over *De man zonder ziekte* in het 'Lexicon van literaire werken' stelt Rick Honings echter dat in de roman een niet-gedramatiseerde, auctoriële vertelinstantie optreedt 'die boven het verhaal staat en op de hoogte is van Sams gevoelens en gedachten.'³²⁰ Deze vertelinstantie is selectief in de informatie die hij de lezer presenteert. Op cruciale momenten in het verhaal houdt de vertelinstantie informatie achter, waardoor de lezer in onzekerheid blijft omtrent de schuld of onschuld van Sam.³²¹

In tegenstelling tot Honings is naar mijn idee niet eenduidig vast te stellen van welke vertelwijze sprake is in *De man zonder ziekte*. De vertelsituatie draagt kenmerken van een enkelvoudig personaal verhaal evenals van een niet-gedramatiseerd auctoriaal verhaal. Maar juist die ambiguïteit van de vertelsituatie kenmerkt het verhaal. De vertelsituatie is niet slechts

³²⁰ Honings, R., 'Arnon Grunberg, De man zonder ziekte.' In: *Lexicon van literaire werken*. n° 100 (november 2013) p. 8

³²¹ Ibid.

enkelvoudig personaal of niet-gedramatiseerd auctoriaal, maar bevindt zich in een diffuus gebied tussen deze twee vertelsituaties. De ongrijpbaarheid is cruciaal.

Het verhaal wordt verteld vanuit het perspectief van Sam en is in die zin enkelvoudig personaal. Het zijn hoofdzakelijk zijn gedachten en gevoelens die besproken worden. Een heel enkele maal komen de gevoelens en gedachten van een ander personage aan bod. Dit is het geval in het begin van het verhaal, waar heden en verleden elkaar afwisselen om Sam en zijn achtergrond beter te leren kennen. De thuissituatie van Sam wordt besproken, waarbij vertellerstekst en tekstinterferentie elkaar afwisselen:

De overblijfselen van het gezin Ambani verhuisden van Olten naar een kleinere maar comfortabelere woning aan het meer van Zürich. *Samarendra's zusje houdt van water*. Bij mooi weer wordt ze op het balkon gezet, zodat ze naar het meer kan kijken. Als de zon te fel is, krijgt ze een hoedje op haar hoofd gedrukt. *Mevrouw Ambani wil niet dat de huid van haar dochter nog donkerder wordt*.

Dat beeld ziet hij voor zich als hij aan thuis denkt: zijn zus in haar rolstoel op het balkon van hun appartement in Küsnacht, zijn moeder in de woonkamer op de bank, *lezend*, zonder haar dochter uit het oog te verliezen. En hij in zijn kamer: *de zoon, de vreemde, de man zonder ziekte, de pater familias tegen wil en dank*.

Bezoek ontvangen ze zelden of nooit, *die tijd is voorbij*. Na de dood van haar man was mevrouw Ambani bang geworden dat bezoekers haar dochter zouden uitlachen of dat ze over Aida zouden spreken met een soort mededogen, waar ze niet goed tegen kon. *Mevrouw Ambani vreesde dat mededogen eigenlijk onderdrukte hoon was*.³²² [cursiveringen, MC]

In de drie bovenstaande geciteerde alinea's komt de ambiguïteit van de vertelsituatie duidelijk tot uitdrukking. De gecursiveerde zinnen lijken in de erlebte Rede te staan, maar dat is niet in alle gevallen even zeker te bepalen. In de tweede alinea is het 't meest waarschijnlijk dat de gecursiveerde delen in de erlebte Rede staan. Ook in de derde alinea wijst 'die tijd is voorbij' sterk in de richting van tekstinterferentie. Het lijkt eerder een toevoeging die Sam heeft uitgesproken, dan dat het enkel tekst is van de vertelinstantie.

De andere gecursiveerde delen in de eerste en derde alinea wijzen ook op de gecompliceerde vertelsituatie. Want het bovenstaande citaat moet dus gelezen worden in een bredere context waarin het verhaal springt tussen heden en verleden om Sam en zijn achtergrond beter te leren kennen. Voorafgaand aan het citaat is de lezer al te weten gekomen hoe de ouders

³²² Grunberg, A., *De man zonder ziekte*. Amsterdam (2012). p. 12

van Sam elkaar ontmoet hebben en hoe Sams Indiase vader er alles aan deed om zich aan te passen aan het Zwitserse leven. Na beide vertellingen over zijn ouders, staat te lezen: ‘Zo was het Samarendra verteld.’³²³ De lezer wordt op die manier op het spoor gezet van Sam als focalisator. In dat geval worden de overige gecursiveerde delen in de eerste en derde alinea opgevat als tekstinterferentie: de vertelinstantie weet, dankzij Sams kennis van de gedachten en gevoelens van zijn moeder en zusje, dat Aida van water houdt; dat de moeder bang is dat Aida’s huid in de zon nog donkerder wordt en dat ze bang is voor de reactie van bezoekers op Aida. Deze lezing is echter een suggestie, maar geen klare waarheid. Want evenzogoed kunnen de gecursiveerde zinnen in, vooral, de eerste en derde alinea afkomstig zijn van de vertelinstantie en dan is er dus geen sprake van erlebte Rede. De eerste alinea doet sterk denken aan vertellerstekst, maar is het misschien niet helemaal. En juist deze ongrijpbaarheid kenmerkt het verhaal.

Daarnaast toont de sterke gelijkenis tussen de eerste en de tweede alinea de overeenkomstige visie van de vertelinstantie en het personage Sam. Bij deze veronderstelling ga ik ervan uit dat de eerste alinea overwegend afkomstig is van de vertelinstantie, wat echter geen zekerheid is. Want de sterk verwante visie van de vertelinstantie en Sam versterkt de ambiguïteit en de onkenbaarheid van de vertelsituatie.

De al eerder aangehaalde zin ‘zo was het Samarendra verteld’ heeft een tweeledige functie. Enerzijds benadrukt de zin dat Sam de focalisator is van het verhaal. In dat geval is sprake van een enkelvoudig personaal verhaal. Maar anderzijds creëert de zin een besef van twee werelden: de wereld van de vertelinstantie en de wereld van het personage Sam. De vertelinstantie onderbreekt het verhaal om aan te geven dat het op die manier aan Sam was verteld. Daardoor zorgt de zin er juist voor dat een niet-gedramatiseerde auctoriale vertelinstantie in beeld komt. Ook de laatste zin van het verhaal wijst in de richting van een niet-gedramatiseerde auctoriale vertelinstantie:

Als de bewakers thuiskomen en hun vrouwen vragen: ‘Hoe ging het?’ dan zullen de bewakers antwoorden:
‘Prima. De gevangene heeft meegewerkt. Een sympathieke man.’³²⁴

Als de bewakers dit tegen hun vrouwen zeggen moet Sam al dood zijn en kan hij dus niet meer de focalisator zijn. De toekomstige tijd van de zin, ‘dan zullen de bewakers antwoorden’ trekt de

³²³ Ibid.: p. 8-9

³²⁴ Ibid.: p. 21

lezing echter in twijfel. Want de laatste zin kan ook een wens of veronderstelling van Sam zijn, waarin hij hoopt en verwacht dat de bewakers dat tegen hun vrouwen zullen zeggen.

6.4 Motieven

Sam is architect en het hoofdmotief van *De man zonder ziekte* is dan ook architectuur. Het motief ‘architectuur’ speelt een belangrijke rol in de interpretatie van het mensbeeld. Architectuuropvattingen zijn niet enkel te lezen als opvattingen over architectuur, maar zijn eerder te begrijpen als opvattingen over het mens- en wereldbeeld die uit de roman spreken. Sam leert dat ruimtes niet eenduidig zijn te interpreteren. Maar ook in het proces van Sam wordt duidelijk dat er geen eenduidige interpretatie bestaat van zijn schuld of onschuld, het blijft een interpretatie en er zijn meerdere interpretaties mogelijk. Het motief ‘ruimte’ is bepalend voor hoe Sam de wereld ervaart en zij symboliseren het gevaar en de strijd voor Sam. Ten slotte spreekt uit het motief ‘beschaving’ Sams zoektocht naar beschaving. Alle drie de motieven worden achtereenvolgens per paragraaf behandeld.

6.4.1 Architectuur

Het motief van de architect en de architectuur speelt een belangrijke rol bij de interpretatie van de roman. Voor Sam bestaat een deel van zijn identiteit uit het feit dat hij architect is. Tevens doet architectuur impliciet uitspraken over dé waarheid die onkenbaar is. Het belang van ‘de architect’ voor Sam wordt duidelijk wanneer hij Nina bij hun eerste ontmoeting vertelt dat de architect in staat is om het geluk van andere mensen te beïnvloeden:

‘Wat ik doe kan het geluk van zoveel mensen beïnvloeden.’ Hij twijfelde er niet aan dat hij de waarheid sprak: de grote anonieme beïnvloeder van andermans geluk, dat was de architect [...].³²⁵

De architect Fehmer, bij wie Sam stage heeft gelopen is voor hem als een soort god die de weg wijst. Sam bewondert Fehmer. Uiteindelijk zal echter blijken dat hun visie fundamenteel verschilt. Fehmer ziet de architect als iemand die in staat is om de identiteit van mensen te beïnvloeden:

Fehmer had gezegd: ‘In onze wereld is identiteit fastfood. Architectuur moet meer willen zijn dan de tomaat op de hamburger, architectuur moet de keuken zijn waar de hamburger wordt gebakken. De architect

³²⁵ Ibid.: p. 15

beïnvloedt de identiteit van de gebruikers van zijn gebouwen, zijn bruggen, zijn torens. De architect is er niet alleen om mensen een dak boven hun hoofd te geven, voor een dak hebben ze genoeg aan een tent, daarvoor hebben ze geen architect nodig.³²⁶

In een wereld waar identiteit fastfood is moet architectuur ‘meer willen zijn dan de tomaat op de hamburger.’ Architectuur moet dus niet een deelaspect zijn van de identiteit (de tomaat op de hamburger), maar de identiteit vormgeven, (de keuken [...] waar de hamburger wordt gebakken).

Fehmer is ervan overtuigd dat hij de mensen voor wie hij ontwerpt kan sturen. Door bijvoorbeeld de gangen op een bepaalde manier door een gebouw te laten lopen, veronderstelt Fehmer dat de mensen in dat gebouw een bepaalde route zullen nemen die de architect voor hem heeft uitgestippeld. Sam hangt de tegenovergestelde visie aan. Door wat hem in Irak en Dubai is overkomen gelooft hij niet meer dat de architect zijn ‘gebruiker’³²⁷ kan sturen. In de cel in Bagdad urineren militairen op Sam. Op dat moment komt hij tot het inzicht dat de gebruiker de interpretatie van een ruimte bepaalt. Want ‘de martelkamer bleek een sanatorium’.³²⁸ De interpretatie van de ruimte verandert op het moment dat de militairen op Sam urineren van een plek waar iemand gevangen wordt gehouden, in een plek waar geürineerd kan worden, in een sanatorium dus. De architect die de ruimte als cel ontwierp kan er niet voor zorgen dat de cel enkel als cel gebruikt wordt:

Toen de mannen over hem aan het urineren waren, kreeg hij een krankzinnig inzicht; hij dacht eraan dat ook deze ruimte was ontworpen door een architect en dat de architect in kwestie nooit had kunnen vermoeden waarvoor de ruimte zou worden gebruikt. De architect was slechts een dienaar, in het beste geval een getalenteerde dienaar.³²⁹

Als Sam voor de tweede maal in de cel belandt, komt hij tot de conclusie dat Fehmer het niet bij het rechte eind heeft gehad:

‘Fehmer,’ zegt hij, ‘je gaat te ver. Je bent begonnen als profeet, maar jouw ideeën over de architectuur zijn krankzinnig geworden. We kunnen de gebruiker niet onze interpretatie van de ruimte opdringen. Het is zijn interpretatie. We staan machteloos tegenover zijn interpretatie. We mogen hopen dat hij de deur die wij voor hem hebben ontworpen zal openen.’³³⁰

³²⁶ Ibid.: p. 19-20

³²⁷ In *De man zonder ziekte* worden mensen die zich in een bepaalde architectonische ruimte bevinden, en de ruimte dus ‘gebruiken’, *gebruikers* genoemd.

³²⁸ Ibid.: p. 114

³²⁹ Ibid.: p. 89

³³⁰ Ibid.: p. 192

Het is de gebruiker die de ruimte van een bepaalde interpretatie voorziet. Tijdens een conferentie over architectuur die Sam heeft bijgewoond gaf een Israëlische legerofficier het inzicht dat een ruimte voor meerdere interpretaties vatbaar is:

‘[...] Voor ons architecten was de bijdrage van de militairen aan de conferentie nuttig omdat ze ons eraan herinnerden dat *de interpretatie van een gebouw niet eenduidig is*, althans minder eenduidig dan wij denken. [...]’³³¹ [cursivering, MC]

De legerofficier maakt duidelijk dat de interpretatie van een gebouw niet eenduidig is. Een vijand zal zijn tegenstander namelijk verrassen door níet de deur te gebruiken die de architect voor hem heeft ontworpen. De architect stuurt zijn gebruiker, maar als de vijand daar op ingaat, wordt hij voorspelbaar. De vijand zal dus niet door de deur komen, maar door bijvoorbeeld het dak, of door de muur. De manier om binnen te komen hoeft dus niet een deur te zijn, maar kan ook het dak of een raam zijn. De interpretatie is dus niet eenduidig.

Het idee dat een ruimte niet eenduidig is te interpreteren is een metafoor voor Sams opvatting over de manier waarop met zijn beschuldiging wordt omgegaan. De mensen die hem beschuldigen van spionage en betrokkenheid bij een moord hebben op die manier hun interpretatie gegeven van Sam. Sam vindt echter dat hij onschuldig is, maar hij kan niets veranderen aan zijn beschuldiging, want het zijn de gebruikers – en in dit geval dus zijn beschuldigers – die de interpretatie geven. In en *mise en abyme* komt de gedachte nog eens naar voren dat het onmogelijk is voor Sam om zijn onschuld aan te tonen:

‘Ik ben architect,’ zegt hij, ‘niets anders dan dat.’

Maar elk detail kan anders worden uitgelegd. Als je iets goed bestudeert, wordt elk detail dubbelzinnig, voor tweërlei uitleg vatbaar. Als de tegenpartij eenmaal overtuigd is van je dubbelleven wordt het moeilijk het idee van een vermeend dubbelleven de wereld uit te helpen.³³²

Dat er echter wel zoiets bestaat als een waarheid, of als een onomstotelijk gegeven blijkt uit Sams overtuiging dat een architect en een constructie niet kunnen liegen:

‘Ik ben architect,’ onderbreekt Sam hem. ‘Een ontwerp kan goed of minder goed zijn. Er valt esthetisch ongetwijfeld iets over te zeggen. Het wordt als mooi of als niet mooi ervaren. Dat is afhankelijk van de

³³¹ Ibid.: p. 189

³³² Ibid.: p. 79

context, maar liegen kunnen mijn constructies niet. Een architect kan niet liegen. Steen liegt niet. Cement liegt niet.³³³

De gedachte waarin Sam stelt dat een constructie niet kan liegen suggereert het bestaan van een waarheid. De constructie is hetgeen hij is, net zoals steen dat is en net zoals cement dat is. Aan de constructie kan een esthetisch oordeel worden gekoppeld, dat bepaald wordt door de context, maar de constructie blijft wat hij is. Dé waarheid bestaat niet, maar de suggestie wordt gewekt dat een ware kern wel bestaat. Deze opvatting van Sam vertoont een parallel met het vrijheidsbegrip van Fichte. Zoals Fichte stelt is de werkelijkheid die tot het subject doordringt, omringd met meerdere mogelijkheden die ook werkelijkheid kunnen zijn. De werkelijkheid kan het subject ontdekken door van de vele mogelijkheden waarmee de werkelijkheid is omgeven, de juiste mogelijkheid te vinden. Eén noodzakelijke werkelijkheid bestaat niet, maar is te abstraheren uit de mogelijkheden.³³⁴ De verschillende mogelijkheden die het subject heeft om tot de werkelijkheid te komen, zijn te vergelijken met wat Sam interpretaties noemt. Fichte stelt dat de mens in vrijheid verkeert omdat hij de mogelijkheid heeft om zijn werkelijkheid uit verschillende mogelijkheden te kiezen. Sam legt die verbinding niet, maar door zijn visie dat er meerdere interpretaties van de werkelijkheid bestaan, kan dezelfde consequentie getrokken worden als bij Fichte, namelijk dat een ‘mens in mogelijkheden [leeft]. Werkelijkheid wordt geconstitueerd tegen een horizon van mogelijkheid. Dat is vrijheid.’³³⁵

Buelens wijst in ‘Aforismen na Auschwitz’ op de werking die de vele aforismen hebben in het werk van Grunberg: ‘het zijn even zovele werkhypothesen die proberen uit te zoeken hoe het zou zijn om de wereld zus te beschouwen en dan weer zo.’³³⁶ Buelens ziet het aforisme als een stijlmiddel dat aanvalt en verdedigt, met als effect, en hij citeert hier Grunberg: ‘ja, zo is het, wat raar eigenlijk dat niemand anders dat eerder zo geformuleerd heeft.’ Buelens concludeert over het gebruik van het aforisme in Grunbergs werk: ‘het heft telkens opnieuw het eigentijdse *whatever* op, gaat in tegen de vrijblijvendheid van zowat alle cultuuruitingen uit onze tijd. Niet altijd leggen ze de waarheid bloot, maar wel de *urgentie* die naar waarheid ruikt.’³³⁷ In het licht van *De man zonder ziekte* zou ik daar nog aan toe willen voegen dat het aforisme met zijn effect van verschillende werelden blootleggen, ook precies dat doet wat uit de hier geanalyseerde

³³³ Ibid.: p. 133

³³⁴ Safranski, R., *De romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen (2009) p. 75-76

³³⁵ Ibid.: p 76

³³⁶ Buelens, G., ‘Aforismen na Auschwitz’. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg*. Kampen (2010). p. 29

³³⁷ Ibid.: p. 38

roman spreekt: het laat zien dat er verschillende interpretaties mogelijk zijn. Dé waarheid lijkt op die manier buiten spel te worden gezet.

Fehmer en Sam verschillen dus in de manier waarop zij de mogelijkheden van de architectuur zien, maar ook op een ander punt verschillen zij. Volgens Sam heeft Fehmer altijd ontworpen vanuit zijn hart, dus uit een gevoel van liefde. Fehmer wilde de mensen begeleiden en sturen en bood ze daarbij zijn hand. Zo plaatst hij zichzelf letterlijk als een god boven de mensen. Sam meent echter dat het onmogelijk is om mensen te sturen, de sturing die ze krijgen slaan ze af. Mensen bepalen volgens Sam zelf op wat voor een manier ze leven. Net zoals ze zelf bepalen hoe ze een bepaalde ruimte interpreteren. Zoals al eerder geciteerd: ‘We mogen hopen dat hij de deur die wij voor hem hebben ontworpen zal openen.’ Het is dus nog maar de vraag of de hulp, en de suggestie voor een interpretatie, die de architect aanreikt, aangenomen zal worden.

‘Nu ik in mijn dodencel zit,’ fluistert Sam, ‘begrijp ik eindelijk je ontwerpen. Jij ontwerpt vanuit de dodencel die jouw hart is, Fehmer. Maar ik kijk er dwars doorheen. Jouw weg loopt dood, Fehmer. Jij hebt de mensen jouw hand aangeboden om ze door het leven te leiden, maar ze willen jouw hand niet. Ze duwen die hand van zich af.’³³⁸

De manier van Fehmer om vanuit liefde te ontwerpen ziet Sam als ongeschikt, omdat mensen niet te sturen zijn. Hij meent dat Fehmers weg dood loopt. Ironisch genoeg is het echter Sams weg die dood loopt, naar zijn idee door zijn liefdeloosheid:

Het schijnt hem toe dat liefdeloosheid de ware reden is dat hij ter dood is veroordeeld. Hij kon de schoonheid van een constructie zien, de genialiteit van een ontwerp, maar de gebruikers zijn altijd abstract gebleven.³³⁹

In tegenstelling tot Fehmer kan Sam geen liefde voelen. Liefde voor mensen is hem vreemd. Hij heeft het gevoel dat het leven een intelligentietest is geweest, waar hij niet doorheen is gekomen omdat hij geen liefde kon voelen. De gedachte van Sam doet vreemd aan, omdat juist liefde een gevoel is dat niet beredeneerd kan worden, en dus los staat van intelligentie. Toch behoeft Sams observatie dat hij liefdeloos is enige nuancering. Voor zijn zus Aida doet hij alles zodat ze uiteindelijk in Amerika zal kunnen genezen. ‘Meer dan van wie ook houdt hij van zijn zus.’³⁴⁰ Als zijn moeder en zus hem op komen zoeken in de cel voordat hij geëxecuteerd wordt, vertelt hij dat hij genoeg geld op zijn bankrekening heeft staan om Aida in Amerika te laten genezen.

³³⁸ Grunberg, A., *De man zonder ziekte*. Amsterdam (2012) p. 218

³³⁹ Ibid.: p. 220

³⁴⁰ Ibid.: p. 13

Het laatste aspect van de architect is dat hij anderen kan genezen. Anders gezegd staat de architect voor constructie, in plaats van voor destructie:

Oorlog vernietigde mensen en hun huizen. Architecten bouwden huizen, zij stonden tegenover de oorlog zoals de arts tegenover de dood.³⁴¹

Zoals een arts de dood kan bestrijden door de zieke te genezen, zo is de architect in staat om de oorlog te bestrijden door middel van wat hij ontwerpt. Dit verlangen om de destructie tegen te gaan hangt samen met Sams verlangen om zijn zieke zusje Aida te laten genezen. Hij wil genoeg geld verdienen voor haar genezing. Ze moet ‘afgebouwd’ worden:

Hij [Sam] werpt een blik op zijn zus. Eigenlijk is ze nog geen mens, eerder een constructie die niet ten einde gebouwd is, ze is het vermoeden van een mens, een bouwput, en hij hoopt dat ze nu eindelijk afgebouwd zal worden.³⁴²

6.4.2 Ruimte

De ruimte in *De man zonder ziekte* is ook een belangrijk motief. De roman bestaat uit twee delen die sterke overeenkomsten vertonen. Twee maal gaat Sam naar het Midden-Oosten voor zijn werk als architect en beide keren wordt hij naar zijn mening onterecht gevangen genomen en in een cel gestopt. Beide keren dat hij in een hotel verblijft, hoort hij lawaai dat afkomstig is uit de kamer naast hem en blijkt later dat er iemand vermoord is op dat moment. De lezer krijgt het vermoeden dat wat Sam in de kamers naast hem hoort, de moorden zijn. Als Sam de eerste keer naar Irak gaat hoort hij in het hotel een hevige ruzie, en naar achteraf blijkt is daar toen een moord gepleegd:

Hij hoort mannen schreeuwen, het lijkt alsof er wordt gevochten. Sam loopt naar de muur en blijft luisteren. Hij opent voorzichtig de deur, maar op de gang is niemand. Uit kamer 611 komen nog altijd de geluiden van wat je gerust een hevige ruzie kunt noemen.³⁴³

In Zwitserland woont Samarendra in een mooie en zuivere omgeving met bergen waar hij in de winter kan skiën. Daartegenover worden het stoffige landschap van Irak en het warme, artificiële landschap van Dubai geplaatst. Dit hangt samen met het geordende leven dat Sam in Zwitserland leidt en het onvoorspelbare leven in het Midden-Oosten. Sams leven is goed

³⁴¹ Ibid.: p. 22

³⁴² Ibid.: p. 216

³⁴³ Ibid.: p. 33

wanneer hij in Zwitserland woont en slecht wanneer hij in het Midden-Oosten verblijft. Honings contrasteert Irak en Dubai om aan te tonen dat de mens nergens veilig is:

Het is daarbij frappant dat Sam Irak overleeft, waar zich explosies voordoen, gewapende mannen rondlopen en de maatschappelijke orde volledig verstoord is. Vervolgens wordt hij ter dood veroordeeld in het welvarende en toeristische Dubai, dat als veel 'westerser' geldt. Daarmee lijkt de auteur te onderstrepen dat de mens nergens veilig is.³⁴⁴

De appartementen waar Sam verblijft in Bagdad en Dubai worden respectievelijk bevolkt door hagedissen en kakkerlakken in de badkamer. De ruimtes zijn smerig terwijl Sam erg op hygiëne gesteld is, ze vormen een contrast met Sams wensen. De cellen waar Sam verblijft gedurende zijn gevangenschap zijn beide donker, plakkerig en bevinden zich onder de grond. De cellen benadrukken de onrechtvaardigheid die Sam wordt aangedaan. Sam heeft namelijk geen idee waarvan hij wordt verdacht en is het niet eens met de beschuldigingen. Hij wordt van zijn vrijheid beroofd zonder dat daar zijns inziens een directe aanleiding voor is. De cellen symboliseren de gevangenschap, maar juist in deze vieze, donkere cellen ontwikkelt Sam belangrijke ideeën over architectuur en kan hij vol overgave werken aan zijn ontwerp voor het operagebouw in Bagdad.

De ruimtes in *De man zonder ziekte* staan symbool voor Sams behoefte aan veiligheid en geven tegelijkertijd het tegenovergestelde aan. Sam is niet veilig. Tevens geven de ruimtes aan dat de wereld die Sam omringt gevuld is met strijd en ellende. De cellen geven de gevangenschap aan waarin Sam verkeert. Hij is gevangen door het beeld dat anderen van hem hebben. Anderen zien hem als spion en menen dat hij betrokken is geweest bij een moord, en daarom belandt hij in de cel. Wie hij is hangt af van de interpretatie van anderen en dat hij daarom in de cel belandt is het toppunt van zijn onvrijheid. De ruimtes laten zien dat Sam onderworpen is aan gebeurtenissen waar hij zelf geen invloed op heeft. En toch, in een ruimte waar Sams vrijheid niet kleiner kan zijn, in zijn cel in Dubai, lukt het hem het beste om te ontwerpen.

³⁴⁴ Honings, R., 'Arnon Grunberg, *De man zonder ziekte*.' In: *Lexicon van literaire werken*. n° 100 (november 2013) p. 8

6.4.3 Beschaving

Beschaving speelt ook een belangrijke rol in de roman en is het laatste motief dat ik zal behandelen in relatie tot het mensbeeld dat uit de roman spreekt. Sam zoekt in alles de beschaving. De reden dat hij een relatie aangaat met Nina is dat hij de beschaving in haar ziet:

Ze was de beschaafdsten vrouw die hij ooit had ontmoet en hij zocht de beschaving in de liefde. Het gecontroleerde. Het betrouwbare.³⁴⁵

Beschaving hangt voor hem samen met controle en betrouwbaarheid. Dit heeft ook te maken met controle over en betrouwbaarheid van het eigen lichaam. Later wordt namelijk geschreven:

Beschaving begint met het controleren van het eigen lichaam.³⁴⁶

En Sam heeft in tegenstelling tot zijn zieke zusje Nina controle over zijn eigen lichaam:

Hij heeft geen rolstoel nodig, geen permanente verzorging, hij is heer en meester over zijn eigen lichaam.³⁴⁷

Op die manier gedefinieerd is Sam heel beschaafd, maar hij verliest zijn beschaving in gevangenschap. In gevangenschap wordt hij behandeld alsof hij niet voor zichzelf kan zorgen, maar ook omdat zijn armen op zijn rug zijn vastgebonden is hij hulpelozer en verliest daarmee controle over zijn eigen lichaam. De situatie wordt verergerd wanneer Sam een diarree-aanval niet kan voorkomen en hij onder en te midden van zijn excrementen zit. Sam gaat in- en na zijn gevangenschap zichzelf vereenzelvigen met een hond. De beschaving valt op deze manier weg.

Sams hang naar beschaving komt ook tot uiting in zijn fascinatie voor architectuur. Wanneer hij in Dubai uit zijn appartement kijkt overziet hij de stad met zijn wolkenkrabbers. Hij preferereert dit uitzicht boven de Alpen van Zwitserland:

De Alpen zijn mooi maar wolkenkrabbers zijn beter.³⁴⁸

In zekere zin is architectuur ook een vorm van beschaving. Architectuur is een vorm van ontwikkeling van de mens en een uitdrukking van diens cultuur.

³⁴⁵ Grunberg, A., *De man zonder ziekte*. Amsterdam (2012) p. 16

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Ibid.: p. 8

³⁴⁸ Ibid.: p. 150

6.5 Karakterisering van het hoofdpersonage Samarendra

Sam wordt op verschillende manieren gekarakteriseerd. In de eerste paragraaf ga ik in op de zelfdefinitie van Sam en de karakterisering die van de vertelinstantie afkomstig is. In de tweede paragraaf wordt Sam gekarakteriseerd aan de hand van uitspraken die andere personages over hem doen, maar die eveneens van hemzelf of de vertelinstantie afkomstig zijn. Hij wordt dan ook gedefinieerd in contrast met de andere personages. In de derde paragraaf zal ik Sam karakteriseren door middel van zijn handelingen.

6.5.1 Karakterisering van Samarendra door hemzelf en de vertelinstantie

De zelfkarakterisering van Samarendra behandel ik samen met de karakterisering die van de vertelinstantie afkomstig is, omdat vaak niet te onderscheiden is of bepaalde tekst afkomstig is van Sam, of van de vertelinstantie. De titel van de roman verwijst naar de karakterisering van Sam, want vrijwel meteen wordt duidelijk dat hij ‘de man zonder ziekte’ is. Op de tweede bladzijde is de titel letterlijk herhaald en wordt zijn identiteit benoemd:

Meer nog dan zijn Indiase uiterlijk – het wekt wel eens verwarring, een keer had een man in een café over het gele gevaar gesproken en daarbij nadrukkelijk Sams kant uit gekeken – is dit de kern van zijn identiteit: het gebrek aan ziekte. Hij heeft geen rolstoel nodig, geen permanente verzorging, hij is heer en meester over zijn eigen lichaam. Zo was hij eerst het kind geweest, vervolgens de jongen en nu de man zonder ziekte. Wat hij verder ook is en nog zal worden, hij is vooral gezond, geestelijk en lichamelijk.³⁴⁹

Sam wordt gekarakteriseerd in tegenstelling tot zijn zieke zusje Aida. Ook Honings merkt dit op.³⁵⁰ Deze karakterisering is opvallend, want ‘meer dan van wie ook houdt hij van zijn zus.’³⁵¹ Hij spaart geld zodat hij een dure behandeling in Amerika voor Aida kan betalen. Hij wil haar laten genezen. Wanneer Sam moet sterven en afscheid neemt van zijn moeder en zusje wordt zijn dood voorgesteld als de mogelijke inlossing van Aida’s ziekte:

Misschien was dit de transactie: hij zou sterven, zij genezen.³⁵²

Daarnaast is Sam alleen van het lichaam van Aida niet vies. ‘Misschien omdat het zo weinig met een echt lichaam te maken heeft, omdat het alles wat lichaam is lijkt te ridiculiseren.’³⁵³ Sams

³⁴⁹ Ibid.: p. 8

³⁵⁰ Honings, R., *Arnon Grunberg, De man zonder ziekte*. In: ‘Lexicon van literaire werken’ n° 100 (november 2013) p. 5

³⁵¹ Grunberg, A., *De man zonder ziekte*. Amsterdam (2012). p. 13

³⁵² Ibid.: p. 216

liefde voor Aida uit zich niet verbaal. Hij gaat samen met haar onder de douche, omdat ze dan het schoonst wordt naar zijn idee. ‘Hij koestert die momenten dat hij met zijn zus onder de douche staat, het zijn momenten van ongecompliceerde intimiteit.’³⁵⁴

Na zijn terugkeer uit Irak heeft Nina een welkomstfeestje voor Sam georganiseerd. Een van de gasten wil weten of er volgens Sam gerechtigheid bestaat:

Sam denkt na. Het klinkt zo ongepast in dit verband, gerechtigheid, hij weet niet wat hij ermee aan moet. Gerechtigheid. Het is iets voor de buitenstaander. Daarmee ontken je de intimiteit die er geweest is tussen dader en slachtoffer, als hij zichzelf even slachtoffer mag noemen. De Irakezen die dachten dat hij een spion was, waren intiem met hem, intiemer dan Nina ooit met hem is geweest.³⁵⁵

In Sams geval ziet hij geen gerechtigheid in de situatie om wraak of iets dergelijks op de Irakezen te nemen, omdat hij intiem met ze is geweest. Intimiteit sluit dus schijnbaar gerechtigheid uit, ‘het is iets voor de buitenstaander’. Hij is intiemer met de soldaten in Irak geweest dan hij ooit met Nina is geweest. Voor Sam zit liefde in de urine. Na het feestje wil hij dat Nina op hem plast en hem ‘dog’ noemt. Als ze wil weten of Sam het prettig en opwindend vond dat hij over hem heen plaste denkt hij: ‘‘Jouw liefde zit in je urine, misschien zit al onze liefde in urine’.’³⁵⁶ Sam ervaart werkelijke intimiteit op het moment dat er over hem heen wordt geplast. Het is vernederend, vies en pijnlijk. Intimiteit is als een vernedering, vies en pijnlijk. Dit hangt samen met het al eerder geciteerde citaat:

Was dat niet liefde? Dat alles wat smerig was lekker werd, dat alles wat onheilig was heilig werd?³⁵⁷

Want ook in het geval van liefde is sprake van een omkering. Liefde is niet mooi, maar maakt juist het lelijke mooi. Net zoals Sam het prettig vindt als er op hem geplast wordt. Het onaangename wordt aantrekkelijk in Sams definitie van intimiteit. Na zijn terugkeer uit Irak voelt Sam zich vooral smerig in het bijzijn van Nina, omdat zij voor hem nog steeds onaangetast is.

Sam is iemand die niet makkelijk zijn emoties kan uiten:

³⁵³ Ibid.: p. 13
³⁵⁴ Ibid.: p. 13-14
³⁵⁵ Ibid.: p. 101
³⁵⁶ Ibid.: p. 109
³⁵⁷ Ibid.: p. 16

Zoals een sjaal soms zoek is, zo is Sams hartstocht voor zijn vriendin soms zoek. Maar Sam weet dat hij er is, die hartstocht, ergens op een verborgen plek.³⁵⁸

Ergens voelt Sam dat hij wel over emoties en gevoel beschikt, maar hij kan ze niet uiten en begrijpen.³⁵⁹ Sams gevoelens bevinden zich in Freuds terminologie blijkbaar in het onbewuste.

Wanneer Sam na zijn terugkeer uit Irak in de douche zit, heeft hij het gevoel een vreemde voor zichzelf te zijn geworden:

Dan gaat hij in kleermakerszit in de douche zitten. Vroeger zou hij daar vies van zijn geweest, vroeger zou hij niet zonder slippers in Nina's douche zijn gaan staan, maar die tijd is voorbij. Op de plek waar Sam zit, had net nog een vreemde gestaan, hij weet niet welke, het water waarin hij zit heeft het lichaam van de vreemde beroerd, de douche is betreden door voeten van vreemden. Maar hij is zelf een *vreemde* geworden.³⁶⁰ [cursivering, MC]

Zijn ervaringen in het Midden-Oosten hebben Sam het inzicht gegeven dat de waarheid niet bestaat, maar dat er slechts interpretaties van de waarheid zijn. Iedereen heeft zijn eigen interpretatie. Sams karakter is op die manier veranderd door zijn belevenissen in het Midden-Oosten. Hij is vaak naïef geweest, maar met het inzicht dat iedereen zijn eigen interpretatie van de waarheid heeft, verliest hij op die manier deels zijn naïviteit. Maar zoals uit het citaat blijkt is Sam na zijn ervaring in Irak ook van zichzelf vervreemd. Hij is een vreemde voor zichzelf geworden. Hij valt niet meer samen met wie hij is, het is volgens mij dan ook minder een vervreemding in termen van Marx, maar eerder te begrijpen vanuit Freuds gedachte dat het grootste gedeelte van de mens onkenbaar is voor hemzelf.

Sam duidt zijn identiteit herhaaldelijk aan als een Zwitser en een architect. Hij heeft het idee samen te vallen met die twee aspecten van zijn identiteit. Hij voelt zich een prototypische Zwitser:

Hygiënisch, betrouwbaar, neutraal, gedisciplineerd en ook gewillig.³⁶¹

³⁵⁸ Ibid.: p. 12

³⁵⁹ Zie de volgende citaten uit de roman:

Sam meent dat zijn onaangedane blik bij zijn werk als architect hoort. Hij construeert. ... De emotie zou de constructie alleen maar in de weg staan. (p. 136)

Sam kan zich ook geen voorstelling maken van zijn eigen gevoelens. (p. 210)

³⁶⁰ Ibid.: p. 104

³⁶¹ Ibid.: p. 96

Deze typering is zoals Sam zichzelf wil zien. Het is echter de vraag in hoeverre de karakterisering klopt. Het klopt dat Sam inderdaad heel hygiënisch is. Later zal hij echter steeds vaker in omstandigheden verkeren waardoor hij zijn hygiëne los moet laten. Tevens is betrouwbaarheid een belangrijk thema in het verhaal. De lezer wordt voortdurend geconfronteerd met de betrouwbaarheid van Sam. Is het waar wat hij vertelt en is hij onschuldig? De vraag kan niet sluitend beantwoord worden, omdat de lezer over niet-volledige informatie beschikt. Suggesties pleiten voor en tegen zijn onschuld. Maar ook Sam zelf twijfelt een keer aan zijn betrouwbaarheid:

Soms is hij bang dat hij zonder het te willen liegt.³⁶²

Als Sam zelf al twijfelt aan zijn betrouwbaarheid, wordt de interpretatie van zijn schuld nog onzekerder.

Daarnaast is Sam een persoon die rollen uitvoert. Wanneer zijn vader sterft, krijgt Sam de rol van pater familias toebedeeld. Om zijn vriendin niet teleur te stellen, ‘ze heeft de neiging boos te worden als ze teleurgesteld is’ wil hij doen wat hij denkt dat ze van hem verwacht.³⁶³ Uit het volgende citaat blijkt dat Sam inderdaad iemand ‘voorwendt te zijn’, en dus een rol opvoert.

Hoe kan hij deze mensen ervan overtuigen dat hij geen spion is? Wat moet hij precies zeggen om weer een normale burger te worden, om min of meer samen te vallen met wat hij *voorwendt* te zijn?³⁶⁴ [cursivering: MC]

Aan het slot van het verhaal wordt duidelijk dat Sam voldoet aan de rol die anderen van hem verwachten:

Sam besluit niet meer te ontkennen. Hij zal zich erbij neerleggen dat hij iemand anders is. Hij is kennelijk ‘De man zonder ziekte’, zonder dat hij dat ooit echt heeft willen zijn.³⁶⁵

Sam gaat niet meer ontkennen dat hij ‘De man zonder ziekte’ is. ‘De man zonder ziekte’ is de schuilnaam die zijn beschuldigers hem hebben gegeven en waaronder hij verantwoordelijk wordt gehouden voor spionage en betrokkenheid bij moord. Dat Sam daadwerkelijk ‘De man zonder ziekte’ is kan uit het verhaal niet worden afgeleid. De boodschap van het boek luidt juist dat dé waarheid niet bestaat, het gaat om een interpretatie, en ieder zal zijn eigen interpretatie maken

³⁶² Ibid.: p. 37

³⁶³ Ibid.: p. 12

³⁶⁴ Ibid.: p. 84

³⁶⁵ Ibid.: p. 215

van het al dan niet schuldig zijn van Sam. Al eerder gaf ik in het verband van de interpretatiemogelijkheden aan, dat er een parallel is met Fichte's gedachtegoed over de vrijheid van de mens. Dé werkelijkheid bestaat niet, maar wordt gekozen door een subject en door die keuzemogelijkheid is het subject vrij. Maar in het bovenstaande licht kan ook, net als in *De Joodse Messias*, een parallel getrokken worden met Freuds gedachtegoed. Sam wordt namelijk bepaald door de fantasie van anderen. Anderen menen dat hij schuldig is en dat hij de spion is die onder de schuilnaam 'de man zonder ziekte' opereerde. Hij kan alleen samenvallen met wie hij voorwendt te zijn, maar wie hij werkelijk is blijft onduidelijk.

Een laatste aspect van Sams zelfkarakterisering en de karakterisering van de vertelinstantie is dat hij alleen en anders dan anderen is. Op het vliegveld waar Sam wordt uitgezwaaid door Nina, zijn collega Dave en diens vrouw en kind voelt hij zich een buitenstaander:

Hij zou erbij moeten horen maar hij kan zich niet aan de indruk onttrekken dat hij er niet bij hoort, dat hij naast hun vrolijkheid staat zoals zijn zus naast gezonde mensen.³⁶⁶

Hij is niet in staat om bij een groep te horen of een relatie aan te gaan waarbij sprake is van wederzijdse liefde. Sam kiest zijn vriendin uit omdat ze beschaafd is, maar hij kan niet werkelijk van haar houden. Wanneer in Irak soldaten op hem urineren ervaart hij een grotere intimiteit dan hij ooit met Nina heeft gevoeld en meer dan van wie ook houdt hij van zijn zusje. Maar de relatie met zijn zusje kan bestaan omdat Aida voor hem niet aan een compleet mens doet denken, ze is gehandicapt en volgens Sam moet ze nog 'afgebouwd' worden.³⁶⁷ In een gemankeerde relatie kan Sam van iemand houden. Als hij ter dood veroordeeld wordt heeft hij het idee dat de ware reden voor zijn terechtstelling zijn liefdeloosheid is. Sam denkt dat hij van niemand kan houden. Hij is alleen en een buitenstaander.

6.5.2 Karakterisering van Samarendra door de andere personages

Hoewel Sam voornamelijk door zichzelf en door de vertelinstantie gedefinieerd wordt, leiden reacties en commentaar van zijn medepersonages tot een verdieping van zijn karakter. Sam beschouwt zichzelf als iemand die altijd meewerkt en dat ook graag doet. Meermalen wordt hem echter gevraagd om mee te werken. In de cel krijgt hij verschillende keren hulp zodat hij vrij kan

³⁶⁶ Ibid.: p. 147

³⁶⁷ Ibid.: p. 216

komen. Zijn hulpverleners vragen hem om mee te werken, maar steeds ziet Sam omstandigheden die hem verontschuldigen om niet mee te werken. Het beeld van Sam waarin hij altijd meewerkt, moet dus met het commentaar van zijn medepersonages enigszins gewijzigd worden, want uit de reacties van anderen blijkt dat Sam juist niet altijd meewerkt.

Nina noemt Sam na zijn terugkeer een lief slakje. ‘Slakken kruipen in hun huisje als er gevaar dreigt.’³⁶⁸ Ook vindt Nina dat Sam geen overwicht heeft. Op Nina komt Sam dus over als iemand die angstig is en over zich heen laat lopen, maar Sam verzet zich tegen deze ideeën en wil juist het tegenovergestelde bewijzen. Dat hij niet bang is en wèl overwicht heeft. Als Nina Sam komt opzoeken voor hij ter dood veroordeeld wordt, krijgt hij van haar het verwijt dat hij behaagziek is. Weer blijkt dat Sam doet wat van hem verwacht wordt, dat hij ook zichzelf definieert naar wat anderen van hem vinden en zich er uiteindelijk ook naar gaat gedragen:

Volgens zijn vriendin is hij een behaagzieke man. Deze conclusie doet hem pijn, hij had zo veel meer willen zijn dan behaagzuchtig. [...]

Ook hij huilt nu, ten dele omdat hij geëmotioneerd is, maar in de eerste plaats omdat hij meent dat dat in deze situatie van hem wordt verwacht, hij wil zijn vriendin laten zien dat hij wel degelijk meer is dan behaagzuchtig.³⁶⁹

Wat betreft zijn uiterlijk voelt Sam zich volledig een Zwitser, terwijl hij eruit ziet als een Indiër. Omdat hij zich zo Zwitsers voelt, is hij zich er niet van bewust dat anderen hem wel als een Indiër zien. Meermalen wordt Sam met zijn Indiase uiterlijk geconfronteerd, terwijl hij zelf overtuigd is van zijn Zwitser-zijn. Wanneer hij geïnterviewd wordt voor de regionale televisie, vertelt de vrouw dat de uitzending kort moet zijn, omdat de Zwitsers zich niet met Sam kunnen identificeren:

‘U hebt natuurlijk een Zwitsers paspoort, maar u bent niet het prototype Zwitser. Als mensen naar u kijken zien ze toch een Aziat en daar identificeren onze kijkers zich liever niet mee. Begrijpt u? Daarom moet ik ons hele gesprek straks in acht minuten proppen.’³⁷⁰

Dave, Sams compagnon waardeert Sam erg, maar vindt hem vaak te serieus. Van Dave leert Sam het om ironie te begrijpen. Dave en Sam zijn elkaars tegenpolen en vullen elkaar aan. Dave is veel speelser en socialer.

³⁶⁸ Ibid.: p. 116

³⁶⁹ Ibid.: p. 214

³⁷⁰ Ibid.: p. 96

Als compagnons waren ze complementair. Sam was secuur, Dave was zwierig, Sam hield van ernst, Dave was van nature ironisch, voor Sam was traditie een opdracht en een leermeester, soms ook een last, Dave zag in de traditie een supermarkt.³⁷¹

Zijn vriendin en collega waarderen Sam, maar kijken, zonder dat zij zich daarvan bewust zijn, op hem neer. Sam heeft iets zieligs. Na zijn ervaringen in Irak hebben mensen met hem te doen en zien hem als een slachtoffer. Sam ziet dat anders. Hij denkt dat wat hij heeft meegemaakt aan hemzelf is te wijten, hij had namelijk vooruit moeten kijken. Hij wil graag een man van de wereld zijn, maar uit alles blijkt dat hij dat niet is. Sam heeft nauwelijks vrienden. Hij heeft weinig mensen die om hem geven. De contacten die hij heeft zijn oppervlakkig. Op het moment dat Sam ter dood veroordeeld is en mensen naar hem toe mogen komen om afscheid te nemen, komen alleen zijn moeder, zusje, Nina en Dave. Meer mensen wilden komen, ‘maar ze konden geen tijd vrij maken.’³⁷² Dat de mensen geen tijd vrij konden maken om afscheid te nemen van Sam voor hij geëxecuteerd wordt, doet onbenullig aan op het moment als het om leven en dood gaat. Sam krijgt hierdoor weer iets zieligs.

6.5.3 Karakterisering van Samarendra middels handelingen

Ook via zijn handelingen wordt Sam gekarakteriseerd. Voor een architect aan zijn werk begint maakt hij een analyse van de maatschappelijke verhoudingen. Sam doet dat altijd heel gedegen:

Zo was hij: een toegewijd en dienend architect, vanuit alle perspectieven kon hij naar de wereld kijken, moeiteloos verplaatste hij zich in al zijn opdrachtgevers.³⁷³

Omdat Sam nauwkeurige en uitgebreide analyses maakt voor hij aan zijn ontwerp begint is hij in staat om de wereld op verschillende manieren te beschouwen. Op die manier kan hij meerdere interpretaties maken van de werkelijkheid en ziet hij dat er niet één waarheid is.

Het beeld dat Sam voor zichzelf als ideaal beschouwt kan hij niet waarmaken. Hij wil een man van de wereld zijn, maar als zijn kleren tijdens zijn reis zijn gestolen en omgewisseld voor slechtere en vieze exemplaren is hij uit het lood geslagen:

Hoewel hij beseft dat de gehechtheid aan zijn eigen kleren iets kleinzieligs heeft, niet bepaald de houding van een man die overal is geweest – een man die niet meer nodig heeft dan zijn ideeën, zijn laptop en een tandenborstel – wil hij slechts een ding: zijn eigen kleren terug.³⁷⁴

³⁷¹ Ibid.: p. 24

³⁷² Ibid.: p. 211

³⁷³ Ibid.: p. 21

Sam streeft naar beschaving wat ook controle over het eigen lichaam, en daarmee ook controle over jezelf inhoudt. Toch verliest hij af en toe de controle over zichzelf:

Uiteindelijk brult hij, zonder zijn ogen te openen: ‘Ik ben Zwitsers staatsburger. Ik heb recht op consulaire bijstand.’³⁷⁵

Uit Sams handelen blijkt dat hij naïef is. Dat heeft hij zelf door nadat hij in Irak in een strik is gestapt, maar toch blijkt dat hij niet een heel goed zelfinzicht heeft. In Dubai krijgt Sam het advies om zich duidelijk voor te stellen als de architect, omdat zijn uiterlijk waarschijnlijk anders doet vermoeden. Sam is zelf echter zo overtuigd van zijn Zwitser- en architect-zijn, dat hij het totaal overbodig vindt om zichzelf als architect voor te stellen. Het is naïef van Sam om te denken dat anderen ook aan hem zullen zien dat hij architect en Zwitser is, omdat uit de reactie van anderen op en tegen hem blijkt dat hij eruit ziet als een Indiër. Hij bekijkt de wereld vanuit zichzelf.

6.6 Het mensbeeld in De man zonder ziekte

Het mensbeeld in *De man zonder ziekte* komt op verschillende manieren tot uiting. In het motief van de architectuur komt naar voren waar de roman in al zijn verschillende facetten mee speelt. Zoals Sam in gevangenschap tot het inzicht komt dat een interpretatie van een ruimte niet een gegeven is, maar juist afhangt van de gebruiker, wordt de lezer duidelijk gemaakt dat Sams schuld of onschuld afhangt van de interpretatie van zijn veroordeelaars. De waarheid is dus niet eenduidig, want voor iedereen geldt een andere waarheid, die afhangt van de interpretatie.

Ook de vertelinstantie en vertelsituatie benadrukken dat de waarheid een interpretatie is. Op cruciale momenten in het verhaal houdt de vertelinstantie informatie achter waardoor de lezer geen eenduidige interpretatie van de gebeurtenissen kan maken. Sam is namelijk wel aanwezig in het hotel waar een moord wordt gepleegd, waarna hij van beschuldigd wordt van betrokkenheid bij de moord, maar de lezer kan niet uitmaken of hij daadwerkelijk betrokken is geweest. En zo wordt op meerdere punten wel de suggestie gewekt dat Sam schuldig is, maar als lezer weet je dit niet zeker. Het perspectief dat zich in een diffuus gebied bevindt tussen enkelvoudig personaal en niet-gedramatiseerd auctoriaal bemoeilijkt een eenduidige

³⁷⁴ Ibid.: p. 42

³⁷⁵ Ibid.: p. 76

interpretatie, omdat de lezer niet kan bepalen van wie bepaalde informatie afkomstig is en daardoor niet weet wat hij moet geloven.

Hetzelfde geldt voor Sam, omdat hij niet weet wie hij is. Uiteindelijk besluit hij om te zijn wie men verwacht dat hij is, namelijk 'de man zonder ziekte' die schuldig is aan betrokkenheid bij een moord en spion is. Sam speelt rollen. Zijn werkelijke identiteit kan hij niet achterhalen, want net zoals het voor de waarheid geldt, is de identiteit van iemand een interpretatie, die gevormd wordt door factoren die van buitenaf komen. Daarmee geeft Sam in *De man zonder ziekte* gestalte aan het idee van Fichte dat de mens in vrijheid gefundeerd is, omdat hij meerdere mogelijkheden van de werkelijkheid heeft, waar hij zijn eigen werkelijkheid kan kiezen. Hij kiest een werkelijkheid die met een gevoel van noodzakelijkheid gepaard gaat.

Sam streeft naar beschaving, maar heeft zich desondanks af en toe niet onder controle. In tegenstelling tot zijn zieke zusje Aida wordt Sam gekarakteriseerd als de man zonder ziekte. Hij houdt het meest van haar. Waarschijnlijk kan Sam van Aida houden omdat hij haar niet als een volwaardig mens ziet. Van andere mensen kan Sam namelijk niet houden. Hij is niet in staat een werkelijke liefdesrelatie aan te gaan. Hij heeft weliswaar een relatie, maar daarin is hij wat hij denkt dat Nina van hem verwacht. Liefde en intimiteit zijn pijnlijk en smerig. Sam verlangt naar de pijn en de smerigheid, want dat is liefde voor hem. Hij is niet sociaal en een buitenstaander. Hij heeft geen helder zelfbeeld. Hij wil een man van de wereld zijn, maar is eerder kleinzielig. Hij identificeert zich met zijn beroep en nationaliteit: namelijk architect en Zwitsers staatsburger. De ruimtes waarin Sam zich begeeft symboliseren de onvrijheid waaraan de mens is overgeleverd, hij kan niet alles onder controle hebben. De mens is niet veilig. Sam wordt omringd door oorlogssituaties, of in ieder geval door situaties waar hij gevaar voor eigen leven loopt. Opvallend, ook in het licht van de andere romans die ik heb geanalyseerd, is dat Sam in zijn cel dus in onvrijheid, het meest creatief is.

Sam is ook enigszins binnen Freuds gedachtegoed te begrijpen. Hij controleert zichzelf, zoals het *Super-Ego* het *Es* controleert, en hij wordt ook geleid door driften en krachten waar hij zelf geen invloed op heeft. Net zoals de hoofdpersonen in *De Joodse Messias* vervult Sam de fantasie van anderen, hij wordt 'de man zonder ziekte'. In *De Joodse Messias* wordt de gedachte dat je fantasie van anderen vervult expliciet geuit. In *De man zonder ziekte* wordt de gedachte niet expliciet geuit, maar komt tot uitdrukking in het personage van Sam.

CONCLUSIE

De aanleiding voor dit onderzoek was om te achterhalen wat voor een soort mensbeeld uit de romans van Arnon Grunberg spreekt en in hoeverre dit mensbeeld verandert. Daarvoor heb ik *Figuranten* (1997), *De Joodse Messias* (2004) en *De man zonder ziekte* (2012) geanalyseerd. Ik ben ingegaan op de vertelsituatie, de motieven en de karakterisering van de hoofdpersonages om zo het mensbeeld te kunnen construeren. De overeenkomsten zijn talrijker dan de verschillen, maar het lijkt wel of het mensbeeld op steeds meer vlakken van de roman wordt uitgedragen naarmate Grunberg in zijn schrijverschap vordert.

In *Figuranten*, *De Joodse Messias* en *De man zonder ziekte* staat een mannelijke hoofdpersoon centraal. In *Figuranten* en *De Joodse Messias* gaat het om de ontwikkeling van een adolescent naar volwassenheid terwijl in *De man zonder ziekte* een volwassen man wordt gevolgd. Alle drie hebben ze echter met elkaar gemeen dat ze een verstoorde jeugd hebben gehad. Ewald wordt door zijn moeder een verspreider van ongeluk genoemd. De moeder van Xavier haat Xavier en vertelt hem dat ze hem had willen vergiftigen toen hij een baby was. Hij heeft een liefdeloze jeugd gehad. Sam tenslotte, groeit op met zijn zieke zusje, waardoor hij zich schuldig voelt dat hij geen ziekte heeft. Alle aandacht gaat naar Aida en wanneer hun vader overlijdt als Sam zestien jaar is, krijgt hij tegen wil en dank de rol van pater familias toebedeeld. Hij voelt zich verantwoordelijk voor zijn moeder en zusje en wil hen niet teleurstellen.

Ewald, Xavier en Sam zijn alle drie personages die zich impliciet of expliciet in een strijd begeven. De wereld wordt als een strijdtoneel voorgesteld, met de liefde als inzet. Ewald is niet in staat om van iemand te houden. Enkel in een driehoeksverhouding kan hij een relatie met een ander aangaan, maar juist daardoor is de relatie gebrekkig. Met één ander kan hij geen relatie aangaan, want in Ewalds opvatting is liefde vernietigend. Uit de drie behandelde romans is Xavier de enige die in staat is om werkelijk van iemand te houden, maar zoals is gebleken, is ook bij hem de liefde vernietigend. Daarnaast mag Xaviers liefde alleen bestaan wanneer hij niets voor Awromele voelt, waardoor ook deze liefde gebrekkig is. Ten slotte kan ook Sam niet van mensen houden en denkt hij dat zijn liefdeloosheid de reden is voor zijn ter dood veroordeling. Het meest houdt hij van zijn zieke zusje, maar in zijn ogen is zij geen volwaardig mens. Voor

zijn vriendin voelt hij weinig. Hij heeft haar met zijn verstand uitgekozen, waardoor óók Sam gebrekkige relaties aangaat. Ewald, Sam en Xavier zijn alle drie eenzame buitenstaanders, die desondanks toch opzoek blijven naar de ander. Toch kunnen of willen ze zich niet aan de ander overgeven. Het op afstand houden van de ander en daarmee de liefde is een bescherming tegen de voor hen vernietigende kracht van de liefde. Het is een bescherming waarbij ze niet geraakt kunnen worden. De relatie van de hoofdpersonages tot liefde en de verhouding met de ander valt binnen het romantisch discours. Toch is hun liefde niet romantisch omdat ze niet in staat zijn om zich aan de ander over te geven. Kenmerkend voor het romantisch subject is dat het in een authentiek en uniek proces, in uitwisseling met de ander in vriendschap en liefde, *wordt* wat het eigenlijk *is*. En juist dit gebeurt niet bij Grunbergs personages. Ze zijn niet in staat om via uitwisseling in de liefde en vriendschap zichzelf te overstijgen en zo te worden wie ze zijn.

Voor Ewald, Xavier en Sam is kunst het hoogste ideaal. En in alle drie de romans maken de personages kunst in een soort van bunker, of gevangenschap. In *Figuranten* en *De Joodse Messias* wordt naar de Führer-achtige bunker verwezen wanneer ze in zo een soort ruimte kunst maken. En in *De man zonder ziekte* kan Sam het beste ontwerpen wanneer hij in een cel gevangen zit en ter dood wordt veroordeeld. In de beperking ervaren zij de vrijheid om te creëren.

Opvallend is dat het mensbeeld op verschillende manieren wordt geconstrueerd en dat daar een ontwikkeling in te zien is. In *Figuranten* wordt het verhaal verteld door een ik-verteller. Puur door het bestaan van een *ik* spreekt uit de roman al een mensbeeld waarin iemand een eenheid is en onveranderlijk is. Ewald is daarbij ook nog eens de opvatting toegedaan dat de mens een onveranderlijke kern beschikt. De mens in *Figuranten* is een figurant en daarmee wordt geïmpliceerd dat de mens niets te zeggen heeft in het leven en een rol opvoert. Omdat Ewald rollen speelt en geen helder zelfbeeld heeft is hij moeilijk eenduidig te karakteriseren.

In *De Joodse Messias* wordt het mensbeeld weergegeven in een overwegend meervoudig personaal perspectief. De mensheid wordt voorgesteld als betekenisloze pijn en krijgt betekenis door middel van kunst en religie. De mens is dus niets anders dan pijn. Xavier stelt dat ‘de nooduitgang van de schoonheid het lijden’ is, waarmee duidelijk wordt dat in het leven enkel schoonheid niet genoeg is.³⁷⁶ Xavier begint met betekenis geven aan mensen wanneer hij ze vernietigt. Wanneer betekenisloze pijn, de mensheid dus, betekenis krijgt in zijn

³⁷⁶ Ibid.: p. 27

eigen vernietiging, dan krijgt de mens betekenis in zijn niet-zijn. Deze gedachte doet postmodern aan, maar is het niet geheel, omdat Xavier wel over een soort kern beschikt, overeenkomstig Porters moderne subject. Xavier geeft uiting aan de gedachte dat de mens inderdaad over een soort kern beschikt, hij *is* iemand, alleen is het niet mogelijk om te achterhalen wie hij precies is. Het is voor Xavier hooguit mogelijk om samen te vallen met wie hij voorwendt te zijn. Ook Xavier doet in feite niets anders dan een rol spelen, hij doet zich voor als jood en is daarmee in de ogen van zijn omgeving een jood, terwijl hij in feite de kleinzoon van een SS-er is. Op die manier valt hij samen met wie hij voorwendt te zijn en geeft op extreme wijzing uiting aan de gedachte dat hij de fantasie van anderen vervult.

De personages in *De Joodse Messias* zijn Freudiaans te begrijpen door het onbewuste dat hun werkelijke 'ik' onkenbaar maakt. De karakters van Xavier en Awromele geven beide uitdrukking aan de Freudiaanse gedachte dat ze vanuit hun onderbewuste worden gestuurd en dat een *Super-Ego* hun handelingen controleert. Awromele ruilt God in voor genot en laat zich zo leiden door zijn seksuele driften. Xavier lijdt aan een 'neurose' in Freuds terminologie, omdat hij voortdurend driftig en woedend wordt, en dat zijn ook driften die uit het *Es* afkomstig zijn. De familie waaruit Xavier voortkomt heeft duidelijk invloed op hem. Hun invloed heeft zich in het *Super-Ego* genesteld en controleert en bepaalt Xaviers gedrag.

In *De man zonder ziekte* wordt het mensbeeld door de vertelsituatie, de motieven en het personage uitgedrukt. De vertelsituatie die niet eenduidig te karakteriseren is onderstreept de hoofdgedachte van de roman en van het hoofdpersonage Sam: het is niet mogelijk om dé waarheid te kennen omdat er enkel verschillende interpretaties van de waarheid bestaan. In veel gevallen is niet duidelijk of bepaalde tekst afkomstig is van Sam, of van de vertelinstantie. Dit heeft als gevolg dat de lezer niet meer weet wat betrouwbaar is en wat niet. Ook de lezer wordt geconfronteerd met de opdracht om een eigen interpretatie te maken, die nooit de waarheid zal zijn, maar slechts een mogelijke interpretatie van de waarheid. Wie Sam is, is niet te achterhalen. Is hij de spion en moordenaar waar hij voor wordt aangezien? Is hij de betrouwbare architect, zoals hij zichzelf beschouwt? Hij kan slechts samenvallen met wie hij *voorwendt* te zijn, maar wie hij in wezen is, is onkenbaar. Als hij samenvalt met wie mensen denken dat hij is, geeft hij invulling aan de gedachte dat anderen je identiteit vormen en dat het hooguit mogelijk is om daarmee samen te vallen. Deze identiteit is niet je ware identiteit, maar de interpretatie van anderen en daarmee een fantasie. In *De man zonder ziekte* wordt alles op losse schroeven gezet

door de gedachte dat dé waarheid niet bestaat, maar enkel een mogelijke interpretatie is. Opvallend is dat die gedachte niet ontmaskerd wordt als een fictie, en daarmee wordt ondergraven.

De onkenbaarheid van wie we zijn is steeds verder uitgewerkt, wat in de laatste roman culmineert tot de onmogelijkheid om onszelf te kennen. Het mensbeeld in Grunbergs romans kent romantische noties, maar valt er niet volledig mee samen. Ook de postmoderne notie dat een mens niets anders is dan een fictie en een rol opvoert, is in alle drie de romans aanwezig. Maar ook aan het postmodernisme ontsnapt Grunberg doordat zijn personages een wezenlijke kern bezitten, hoewel die dus onkenbaar is. Grunbergs mensbeeld heeft ook kenmerken van Freuds gedachtegoed: de mens kan zichzelf niet kennen. Hij wordt gestuurd door fantasieën, waar hij zelf geen invloed op heeft. Grunbergs karakters gedragen zich in Freuds terminologie ‘neurotisch’ en de basis van hun handelen ligt in hun jeugd. Fichte’s vrijheidsbegrip klinkt door in *De man zonder ziekte* waarin de gedachte wordt geuit dat dé werkelijkheid niet bestaat, maar gekozen wordt uit ‘mogelijkheden’. Bij Grunberg staat echter niet de vrijheid van de personages centraal, maar de machteloosheid om zichzelf te kennen en invloed op de wereld uit te oefenen.

Al zijn hoofdpersonages in de behandelde romans zijn eenzame figuren die uitblinken in het spelen van een of meerdere rollen, die de liefde bewust buiten de deur houden en het de ander naar de zin willen maken. Hoewel ze hoogstens samen kunnen vallen met wie ze voorwenden te zijn, bezitten ze toch een wezenlijke (onkenbare) kern. In de romans werkt Grunberg op steeds krachtigere wijze de gedachte uit dat de mens voor zichzelf niet kenbaar is. De mens kan hoogstens samenvallen met wat anderen denken wie hij is, de mens valt daarmee samen met wat hij *voorwendt* te zijn. Tot wat hij werkelijk is heeft hij geen toegang, daar ervaart hij slechts een vermist persoon, een vreemde. Zijn personages bezitten romantische, postmoderne en Freudiaanse noties, maar geven uiteindelijk uiting aan een eigen mensbeeld.

DISCUSSIE

In de inleiding en de methodologie kwam al naar voren dat het personagebegrip problematisch is. Ik ben kort op de problematiek ingegaan, omdat een uitgebreidere behandeling van de problematiek buiten het bestek van deze scriptie valt. Hoewel het onderwerp relevant is met betrekking tot mijn scriptie, kon ik volstaan met een summiere behandeling. Voor vervolgonderzoek lijkt het me echter interessant om nader op (de problematiek van) het personage in te gaan.

Een ander punt voor discussie is dat de benadering van het mensbeeld in Grunbergs romans voornamelijk geschiedt door middel van het filosofisch subjectbegrip. Hoewel het een waardevol kader is geweest, is het filosofisch subjectbegrip een zeer omvangrijk gebied, waardoor ik gedwongen werd een keuze te maken van de stof die ik wilde behandelen. Ik heb gekozen om niet te kijken naar de intertekstualiteit, om mijn te onderzoeken gebied af te bakenen. Er zijn echter genoeg aanwijzingen in Grunbergs romans die om een intertekstuele behandeling vragen, zoals de *De man zonder ziekte* waarschijnlijk naar *Der Mann ohne Eigenschaften* verwijst. Voor een vollediger interpretatie van het mensbeeld in *De Joodse Messias* is een bestudering van Kants schoonheidsbegrip belangrijk en kennis van Søren Kierkegaards gedachtegoed. Ook dat lijkt me relevant voor vervolgonderzoek

Met deze scriptie heb ik het mensbeeld in drie van Grunbergs romans achterhaald en met de suggesties die ik hier behandeld heb, hoop ik een aanzet te geven voor vruchtbaar vervolgonderzoek.

LITERATUUR

Alting van Geusau, W.H., *Inleiding tot het denken van S. Freud*. Assen/Amsterdam (1956)

Anbeek, T., *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam (1982) p. 49-72

Bal, M. (red.), *Mensen van papier*. Assen (1979)

Borgman, E., 'De onontkoombaarheid van de hoop. Grunberg lezen als geestelijke oefening'. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 105-125

Bork, G.J. van & Laan, N. (red), *Van romantiek tot postmodernisme*. Bussum (2010)

Brouwers, T., 'Figuranten'. In: Lexicon van literaire werken. (2000)

Brouwers, T., 'Arnon Grunberg' In: Kritisch literair lexicon. (2009)

Bürger, P., *Das Verschwinden des Subjekts*. Baden-baden (2001)

Dijk, Y. van, 'Spelen tegen het spel in: Blanchot en Grunberg.' In: Parmentier. Vol: 18 (2009) afl. 1, p. 6-11

Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam (2008): Inleiding en hoofdstuk 1.

Fokkema, D., & Ibsch, E., *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam (1984) p. 9-49

Goedegebuure, J., 'Distantie en empathie bij Van der Jagt en Grunberg'. In: *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010) p. 65-73

Goud, J. (red.), *Het leven volgens Arnon grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen (2010)

Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam (1997)

Grunberg, A., *De Joodse Messias*. Amsterdam (2004)

Grunberg, A., *De man zonder ziekte*. Amsterdam (2012)

Hartog, A.H., *Groote denkers*. Baarn (1908) p. 149-196

Porter, R. (red.), *Rewriting the Self*. London (1997)

Ricoeur, P., 'Narrative Identity'. In: *Philosophy today*. Spring 1991; 35, 1. Vertaald door: Mark S. Muldoon. Originele publicatie van het artikel is verschenen onder de titel 'L'identité narrative'. In: *Esprit*. 1988; 7-8; p. 295-304

Safranski, R., *De romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen (2009)

Seigel, J., *The Idea of the Self: Thought and experience in Western Europe since the seventeenth century*. Cambridge (2009)

Wesemael, S. van, 'Tegen de wereld, tegen het leven. Over verwantschap tussen Michel Houellebecq en Arnon Grunberg.' In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*. Vol. 126 (2010) afl. 3, p. 282-205

Zima, P.V., *Theorie des Subjekts*. Tübingen (2000)

RECENSIES EN INTERVIEWS IN KRANTEN

n.a.v. FIGURANTEN

Blom, O., 'Woedende Grunberg: Als recensent blijft vertrek ik bij NRC'. In: *Trouw*. 9 mei 1997 p. 1

Blom, O., 'Figuranten' biedt hilarische blik op ongelukverspreiders'. In: *Trouw*. 19 april 1997 p. 12

Deel, T. van, 'Toon je gevoelens niet, ze zorgen wel voor zichzelf'. In: *Trouw*. 25 april 1997. Boekenbijlage: p. 17

Goedkoop, H., 'Tweede roman Arnon Grunberg; De wanhoop van een puistige poedel'. In: *NRC-Handelsblad*. 25 april 1997. Boeken: p. 5

Lansu, A., 'Weergaloze tweede roman van Arnon Grunberg'. In: *Het Parool*. 18 april 1997. Feuilleton: p. 15

Moerman, J., 'Arnon Grunberg: 'Goede humor is heel tragisch''. In: *Leeuwarder Courant*. 9 mei 1997

Peters, A., ‘De troost van slapstick’. In: *de Volkskrant*. 18 april 1997 p. 31

Rooseboom, H., ‘Recensie Figuranten van Arnon Grunberg’. In: *De Stem*. 18 april 1997 p. 1A

n.a.v. De joodse Messias

Bergh, T. van den, ‘Literatuur: Jahweh gespiegeld’. In: *Elsevier*. 18 september 2004. Kennis & Cultuur: Literatuur.

Bosman, A., ‘In de lach schieten om ‘Mein Kampf’’. In: *Trouw*. 18 september 2004. Verdieping: Religie en filosofie: p. 14

Elsbeth, E., ‘Identiteit is een waanidee. Arnon Grunberg accepteert niet dat sommige dingen heilig zijn’. In: *NRC-Handelsblad*. 17 september 2004. Cultureel Supplement: p. 23

Speet, F., ‘‘Mein Kampf’ als de grote brenger van troost’. In: *Financieel Dagblad*. 25 september 2004.

n.a.v. De man zonder ziekte

Goedegebuure, J., ‘Antiheld wordt valselijk beschuldigd van terrorisme’. In: *Financieel Dagblad*. 9 juni 2012. Persoonlijk-Boeken: p. 68

Velzen, J. van, ‘Arnon Grunberg ‘In zekere zin ben ik een zwakkeling’’. In: *Trouw*. 9 juni 2012. De Verdieping: p. 2