

De (lach)spiegel van Arnon Grunberg

Over het groteske (lichaam) in het literaire werk van Arnon
Grunberg

Masterscriptie Literatuur en Cultuurkritiek

Lotte Platenkamp
3514242
5 juli 2014
Master Literatuur en Cultuurkritiek
Geert Buelens

Inhoudsopgave

Inleiding	Pagina 3
Theoretisch kader	Pagina 5
<u>Het groteske</u>	Pagina 5
<u>Personages, thema's en motieven</u>	Pagina 8
<u>Methode</u>	Pagina 12
Analyse en interpretatie	Pagina 14
<u>Figuranten</u>	Pagina 14
<u>De asielzoeker</u>	Pagina 22
<u>Huid en haar</u>	Pagina 32
Vergelijking	Pagina 43
Conclusie	Pagina 45
Bibliografie	Pagina 47

Inleiding

“Ik dacht toen dat wanhoop iets ernstigs was, als in boeken en films. Wanhoop is uitermate droog en komisch”.¹ Dit merkt Ewald Stanislas Krieg – het hoofdpersonage uit de roman *Figuranten* van Arnon Grunberg – op. Deze uitspraak is van toepassing op het literaire werk van Grunberg. De wanhoop die uit zijn romans spreekt wordt vaak komisch neergezet. Deze combinatie van het komische met het tragische wordt bewerkstelligd door het groteske. In deze scriptie staat het groteske centraal. Ik zal daarbij de volgende hoofvraag beantwoorden: In hoeverre is er sprake van een ontwikkeling met betrekking tot het groteske in de romans *Figuranten* (1997), *De asielzoeker* (2003) en *Huid en haar* (2010) van Arnon Grunberg?

Grunbergs literaire werk wordt veelal door verschillende critici (onder andere Thomas Vaessens, Yra van Dijk, Sabine van Wesemael) geassocieerd met ironie. Hij zet ironie volgens deze critici in als stijlmiddel of als levenshouding. Geert Buelens geeft echter aan dat het een groot misverstand is dat Grunberg een bovenal ironische auteur is.² Johan Goud typeert het literaire werk van Grunberg eerder als carnavalesk dan als ironisch.³ Tot het carnavaleske behoort het groteske, zoals we in het ‘Theoretisch kader’ zullen zien. Ook Jaap Goedegebuure spreekt over het groteske met betrekking tot de romans van Grunberg. Volgens Goedegebuure worden in Grunbergs romans tragische aspecten met komische aspecten gecombineerd. Deze combinatie noemt hij het groteske.⁴ Verschillende critici (onder andere Thomas Vaessens, Sabine van Wesemael, Jaap Goedegebuure, Yra van Dijk) constateren bovendien dat er sprake is van een ontwikkeling in het oeuvre van Grunberg. Hij snijdt in zijn recente romans actuele en ethische kwesties aan waar hij dat aan het begin van zijn carrière niet deed. Als gevolg hiervan wordt Grunberg serieuzer. Deze ontwikkeling impliceert dat Grunberg het komische en in het verlengde hiervan het groteske achterwege laat. In deze scriptie zal ik deze eventuele ontwikkeling onderzoeken. Ik heb de bovenstaande romans gekozen omdat ik dus een eventuele ontwikkeling in Grunbergs oeuvre wil aantonen. Deze drie romans zijn naar mijn mening gelijkmatig verspreid over zijn huidige oeuvre: *Figuranten* is aan het begin van zijn carrière geschreven; *De asielzoeker* zes jaar later; en *Huid en haar* weer zeven jaar later.

Het groteske valt in mijn scriptie uiteen in twee delen: het groteske lichaam enerzijds en groteske scènes en elementen anderzijds. Deze begrippen zet ik uiteen in het ‘Theoretisch kader’. In de romans van Grunberg staat het groteske lichaam van de hoofdpersonages centraal. Het groteske lichaam en de bijbehorende verlangens zijn onderdeel van de ware identiteit van de hoofdpersonages. Deze verlangens hebben voornamelijk betrekking op lust en seks en zijn een gevolg van een pessimistische visie op de liefde. De hoofdpersonages willen deze banale en pretenteloze verlangens en in het verlengde hiervan hun ware identiteit verhullen. Daarom nemen ze een rol aan. Bij deze rol hoort een specifieke houding, namelijk de relativistische houding. De personages willen zich distantiëren van hun omgeving zodat ze niet betrappt worden op hun ware identiteit. Deze distantie proberen ze te bereiken door de relativistische houding aan te nemen. Ze bedriegen hun omgeving doordat ze een rol aannemen. Tegenover deze distantie staat de betrokkenheid. De distantie wordt bewerkstelligd door de relativistische houding die onderdeel is van een rol. Tegelijkertijd zijn de personages vanuit een waarachtig gevoel op zoek naar betrokkenheid. De drang naar distantie leidt tot vervreemding. Onder deze vervreemding lijden de

¹ Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar (1997), p. 113.

² Buelens, G. ‘Aforismen na Auschwitz: Over de ironie, ernst en overtuigingskracht van Arnon Grunberg en Marek van der Jagt’. In: (red. Goud, J.) *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen: Uitgeverij Klement (2010), p. 14.

³ Goud, J., ‘Ons verhaal is uit: Over religie en literatuur, Dostojevski en Grunberg’. In: (red. Goud, J.) *Het leven volgens Arnon Grunberg: De wereld als poppenkast*. Kampen: Uitgeverij Klement (2010), p. 160.

⁴ Goedegebuure, J., ‘Distantie en empathie bij Van der Jagt en Grunberg’. In: (red. Goud, J.) *Het leven volgens Arnon Grunberg: De wereld als poppenkast*. Kampen: Uitgeverij Klement (2010), p. 72.

personages. Het lijden is onderdeel van het Messias-thema, dat in het 'Theoretisch kader' wordt uitgewerkt. In dit lijden schuilt de tragiek van de personages. Grunberg levert kritiek op deze vervreemding die een gevolg is van het groteske lichaam – de ware identiteit – en de relativistische houding. Om het groteske lichaam van de hoofdpersonages in *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar* te onderzoeken, bestudeer ik dus de volgende motieven en thema's in hun onderlinge verband zoals ik dat hierboven heb toegelicht: identiteit, lust en seks versus liefde, rollenspel en de bijbehorende relativistische houding, bedrog, distantie versus betrokkenheid en lijden.

De groteske elementen en scènes hebben een bepaald effect op de lezer. Dit effect heeft voornamelijk betrekking op de manier waarop de lezer de tragiek van de personages en in het verlengde hiervan de kritiek van Grunberg ervaart. Het effect van het groteske komt op een bepaalde manier tot stand, maar is per lezer verschillend. Het is een subjectieve ervaring. De manier waarop het effect tot stand komt, behandel ik in het 'Theoretisch kader'.

Deze scriptie bestaat uit een 'Theoretisch kader', 'Analyse en interpretatie', 'Vergelijking' en een 'Conclusie'. Het 'Theoretisch kader' bestaat uit twee delen. Het eerste deel is een theoretisch deel, waarin ik het begrip 'groteske' en 'groteske lichaam' uiteenzet. In het tweede deel werk ik de bovenstaande motieven en thema's uit aan de hand van de verschillende opvattingen over Grunbergs werk. Ook licht ik in dit kader kort mijn methode toe. In deze methode zet ik mijn begrip van het groteske en het groteske lichaam uiteen. Deze begrippen hanteer ik vervolgens bij mijn analyses en interpretaties. In de methode ga ik ook in op de manier waarop ik op zoek ga naar het groteske in de romans en hoe ik bepaal of een scène of element in meer of mindere mate grotesk is. In de 'Analyse en interpretatie' analyseer en interpreteer ik achtereenvolgens de drie romans. In de analyses ga ik het groteske lichaam onderzoeken aan de hand van de gerelateerde motieven en thema's. Het effect van de groteske elementen op de lezer komt aan bod in mijn interpretatie. In de 'Vergelijking' vergelijk ik de drie romans met elkaar aan de hand van de hoofdvraag. In de 'Conclusie' kijk ik ten slotte of er sprake is van een ontwikkeling met betrekking tot het groteske in het oeuvre van Grunberg.

Theoretisch kader

Het groteske

Om te onderzoeken in hoeverre er sprake is van een ontwikkeling in het oeuvre van Grunberg zal ik eerst onderzoeken hoe Grunberg het groteske in zijn romans inzet. Hiervoor moet ik een heldere begripsinvulling van het groteske uiteenzetten. In deze paragraaf ga ik daarom in op de begrippen het groteske en het groteske lichaam. Met betrekking tot het groteske lichaam bestudeer ik de filosofie van Michail Bachtin. Voor het begrip groteske bestudeer ik de theorie van Philip Thomson. Hij verbindt dit begrip aan vervreemding, maatschappijkritiek en het effect op de lezer. Jaap Goedegebuure brengt het begrip groteske in verband met de romans van Grunberg. Hij spreekt met betrekking tot het groteske over de combinatie van de tragiek met het komische. Deze combinatie resulteert volgens hem in distantie bij de lezer. Uit deze verschillende opvattingen en begripsinvullingen stel ik zelf een begrip van het groteske samen dat ik zal toepassen bij de analyse en interpretatie van Grunbergs romans. Ik eindig deze paragraaf met het onderdeel 'Kritiek op de sociale realiteit'. De kritiek van Grunberg heeft namelijk betrekking op het groteske lichaam en krijgt vorm in groteske scènes en elementen.

Grotesk lichaam

Bachtin richt zich in zijn filosofie onder andere op de dialoog, het carnavaleske, het 'grotesk realisme' en het groteske lichaam. Voor de analyse van Grunbergs werk ga ik vooral in op het grotesk realisme en het groteske lichaam. Deze begrippen komen echter voort uit het carnavaleske en hebben te maken met de dialoog, daarom ga ik ook kort in op deze termen. Bachtin legt een verband tussen de dialogische structuur van de taal en de carnavalsgemeenschap in de Middeleeuwen.⁵ De taal en de dialoog staan dus centraal. Zijn filosofie wordt daarom ook wel dialogisme genoemd.⁶ Volgens Bachtin is een dialoog een eindeloos proces:

Deze dialoog kent geen ontknoping, maar een oneindige aaneenschakeling van opmerkingen, vragen, tegenvragen, replieken, beoordelingen en nuanceringen. De vraag die aan Bachtins werk ten grondslag ligt, is of de dialoog voorstelbaar is als een proces zonder afsluitend woord, zonder evaluerende conclusie, zonder absoluut waarheids criterium.⁷

Het verband tussen de dialogische structuur van de taal en de carnavalsgemeenschap in de Middeleeuwen wordt ook wel het carnavaleske genoemd. Volgens Bachtin worden in deze volkscultuur de morele codes van tradities, dogma's en wetten ondermijnd. Daarbij wordt het hoogstaande van zijn voetstuk gehaald en het lage tot de norm verheven.⁸ Het volksfeest in de Middeleeuwen was in alle opzichten het tegenovergestelde van de officiële cultuur van de staat en de kerk. Waar de wereld in de officiële cultuur hiërarchisch was georganiseerd bewogen de mensen op het volksfeest zich rond een horizontale as, waarbij er een spel werd gespeeld met hoog en laag. Carnaval was een parodie op het officiële leven en bood daarmee een alternatieve visie op dat leven.⁹ Carnaval is dus een levensvisie: een manier van denken, spreken en handelen die een alternatief biedt voor de bestaande, officiële cultuur.¹⁰

Het systeem van beelden dat de gemeenschap gebruikt in het carnavaleske duidt Bachtin aan met de term 'grotesk realisme'. Het grotesk realisme betreft de taal op het lichaam. De

⁵ Simons, A., *Het groteske van de taal: Over het werk van Michail Bachtin*. Amsterdam: Uitgeverij Sua (1990), p. 13.

⁶ Simons, A. (1990), p. 9.

⁷ Simons, A. (1990), p. 10.

⁸ Simons, A. (1990), p. 13.

⁹ Simons, A. (1990), p. 126.

¹⁰ Simons, A. (1990), p. 128.

grensoverschrijding van bestaande voorstellingen van het lichaam staat daarbij centraal.¹¹ In het groteske komt de nadruk te liggen op de grenzen van deze voorstellingen. Opnieuw staat het lage centraal, in ieder geval dat wat als laag wordt beschouwd door de heersende (Christelijke) wereldbeschouwing. Het gaat hierbij om het banale en pretentieloze lichaam, oftewel het groteske lichaam: schijtend, pissend, neukend, drinkend, etend, barend en stervend. Deze voorstellingen van het groteske lichaam worden op een vrolijke manier naar buiten gebracht.¹² Bij Grunbergs werk staat deze banale lichamelijke centraal. Zo zijn de personages uit zijn romans voornamelijk uit op seks en lust. Bachtin gaat uit van de vitaliteit van het lichaam en beschouwt deze voorstellingen dus als positief.¹³ Bij Grunberg is dat niet het geval, zoals we bij de analyse en interpretatie zullen zien. Hij levert er kritiek op. Laurynas Katkus spreekt in verband met het groteske van Bachtin van een humanisme waarin de donkere kant van de mensheid besloten ligt.¹⁴ Met de donkere kant wordt hier het lage en banale bedoeld. Dit humanisme komt ook naar voren in de romans van Grunberg waarin het banale en pretentieloze uiteindelijk de boventoon voert. In de 'Analyse en interpretatie' ga ik hier verder op in.

Het groteske

Philip Thomson omschrijft het groteske in literatuur als het komische gecombineerd met de afschuw, de combinatie van totaal ongelijksoortige elementen, met als resultaat een vreemd, vaak onplezierig en verontrustend conflict aan emoties bij de lezer.¹⁵ Thomson haalt bij de definitie van het groteske Wolfgang Kayser aan. Volgens Kayser is het groteske een expressie van de vervreemde wereld. De bekende wereld wordt vanuit een ander perspectief bekeken waardoor de wereld opeens als vreemd wordt beleefd. De reactie op deze vervreemding kan met afschuw worden ervaren of als komisch worden beschouwd. Bovendien is het groteske een spel met het absurde, waarbij de absurditeiten van ons bestaan worden uitgelicht en de vervreemding in de hand werken, aldus Kayser.¹⁶ Thomson brengt het groteske daarnaast in verband met het abnormale. Het abnormale kan aan de ene kant komisch zijn en aan de andere kant afschuwelijk. Hierbij gaat het, net als bij Bachtin, om grensoverschrijdingen. Het abnormale is tot op een bepaalde hoogte komisch, omdat het nieuw en een afwijking van het normale is. Wanneer de grens te ver wordt overschreden is er sprake van angst en afschuw voor het onbekende.¹⁷ Als zowel het komische als de afschuw tegelijkertijd wordt ervaren met betrekking tot het abnormale is er sprake van het groteske.¹⁸ In het groteske wordt het abnormale op een radicale manier gepresenteerd, zonder omwegen. Deze radicaliteit zorgt voor de heftige en tegenstrijdige emoties bij de lezer.¹⁹ Het abnormale heeft bovendien vaak betrekking op het lichamelijke, aldus Thomson.²⁰ Hier zien we de notie van het groteske lichaam van Bachtin terug. De grenzen van onze voorstellingen van het lichaam worden overschreden en worden abnormaal.

Jaap Goedegebuure spreekt in verband met Grunbergs romans over het groteske. In het groteske worden volgens hem komische aspecten verbonden met tragische aspecten.²¹ Goedegebuure meent dat het groteske resulteert in distantie bij de lezer vanwege deze combinatie van het komische met het tragische. Hij merkt een tweepoligheid in het oeuvre van Grunberg op: distantie-vereenzelviging. Sommige romans roepen empathie op en in het verlengde daarvan vereenzelviging tussen lezer en personage. Het groteske is hier zo goed als afwezig. Als voorbeeld

¹¹ Simons, A. (1990), p. 137.

¹² Simons, A. (1990), p. 13.

¹³ Simons, A. (1990), p. 134.

¹⁴ Katkus, L., *Grotesque Revisited: Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing (2013), p. 15.

¹⁵ Thomson, P., *The Grotesque*. Londen: Methuen & Co (1972), p. 14.

¹⁶ Thomson, P. (1972), p. 18.

¹⁷ Thomson, P. (1972), p. 24.

¹⁸ Thomson, P. (1972), p. 25.

¹⁹ Thomson, P. (1972), p. 26.

²⁰ Thomson, P. (1972), p. 9.

²¹ Goedegebuure, J. (2010), p. 72.

van deze tweepoligheid noemt Goedegebuure *De asielzoeker*. In zijn optiek is er in deze roman sprake van een evenwicht tussen het groteske en empathie. In *De joodse messias* daarentegen slaat de balans door naar het groteske en distantie. Tot slot noemt Goedegebuure *Onze oom* waarbij de empathie het wint van de distantie.²²

Aan de hand van definities Thomson en Goedegebuure stel ik hier een begripsinvulling van het groteske samen die ik zal hanteren bij de analyse en interpretatie Grunbergs werk. Bij mijn definitie van het groteske is er sprake van een combinatie van komische en tragische aspecten, zoals Goedegebuure aangaf. Waarom ik hier tragiek verkies boven de afschuw komt later aan bod. Het groteske is naar mijn mening een expressie van de vervreemde wereld, omdat het abnormale in het werk van Grunberg wordt benadrukt. Deze abnormaliteit leidt tot vervreemding bij de personages. Het groteske heeft volgens Thomson een bepaald effect op de lezer. Zoals we gezien hebben roept het tegenstrijdige emoties op, doordat het op een radicale manier wordt gepresenteerd. Volgens Goedegebuure resulteert het groteske in distantie bij de lezer. De reactie van de lezer op het groteske komt in mijn analyse en interpretatie aan bod. In groteske scènes en elementen wordt het tragische met het komische gecombineerd, waardoor de vervreemding als gevolg van de nadruk op het abnormale naar voren komt. In deze scènes en elementen wordt er kritiek geleverd op de sociale realiteit. Op deze kritiek ga ik hieronder verder in.

Kritiek op de sociale realiteit

Grunberg is volgens Goedegebuure een nihilistische en illusievolle cultuurcriticus die commentaar levert op onze maatschappij in zijn romans.²³ De kritiek die Grunberg levert lijkt volgens Sabine van Wesemael tot op een bepaalde hoogte gemeend.²⁴ De humor van het groteske relateert het belang van deze kwesties, zo meent Van Wesemael.²⁵ Grunberg houdt de lezer vanwege het groteske slechts een lachspiegel voor, waarin hij zijn eigen nietigheid kan herkennen.²⁶

Yra van Dijk is van mening dat de personages uit Grunbergs romans een afbeelding zijn van de mens en hoe deze in elkaar zit. Het gaat niet om een individu, maar om de mensheid als geheel. Hierbij staat het menselijk onvermogen om het goede te doen centraal, samen met het kwaad en het lijden dat de mens zelf veroorzaakt.²⁷ Met zijn personages en in het verlengde daarvan het beeld van de mens zegt Grunberg dus iets over de werkelijkheid en levert er kritiek op. Hij heeft zichzelf als doel gesteld om met zijn kritiek de idealen van de mensheid, waarmee de mens zichzelf voor de gek houdt, te ontmaskeren. Grunberg richt zich in zijn kritiek op arbeid, geld, seks of de liefde. Met deze ontmaskering wil hij de waarheid tonen. Dit doel komt terug in de schijnidealisme van de personages, die uiteindelijk worden ontmaskerd. Van Dijk merkt op dat Grunberg dit proces van ontmaskering met compassie beschrijft.²⁸ De personages komen er slecht vanaf, maar door de compassie laat Grunberg ze niet helemaal in de steek. Frank Hellemans merkt hierover het volgende op: "Door middel van deze stuwung van herhalingen en door de hilarisch-abrupte verteltoon ontstaat een omfloerste, melancholische stemming die het failliet van Grunbergs personages verteerbaar maakt".²⁹ In Grunbergs literaire werk is er sprake van distantie – door het groteske, aldus Goedegebuure – en tegelijkertijd van compassie en empathie, zoals blijkt uit Hellemans uitspraak.

Volgens Van Wesemael zet Grunberg een nihilistische visie uiteen in zijn romans op de maatschappij en specifiek de liefde, aldus Van Wesemael. Met deze visie levert hij volgens haar

²² Goedegebuure, J. (2010), p. 72.

²³ Goedegebuure, J. (2010), p. 73.

²⁴ Van Wesemael, S. 'Tegen de wereld in, tegen het leven: Over de verwantschap tussen Michel Houellebecq en Arnon Grunberg'. In: *Het Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*: 126 (2010) 3, p. 299.

²⁵ Van Wesemael, S. (2010), p. 299-300.

²⁶ Van Wesemael, S. (2010), p. 301.

²⁷ Van Dijk, Y., 'Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur'. In: (red. Van Dijk, Y., e.a.) *Jan Campert-stichting Jaarboek 2009*. Den Haag (Jan Campert-Stichting) 2010, p. 68.

²⁸ Van Dijk, Y., 2010, p. 68.

²⁹ Hellemans, F., 'Realist én romanticus: De halfheid van Arnon Grunberg.' In: *Ons Erfdeel*: 40 (1997), p. 584.

“kritiek op de pornificatie van onze maatschappij, op de kapitalisering van ons gevoelsleven”.³⁰ Van Wesemael geeft aan dat er als gevolg van deze pornificatie en kapitalisering sprake is van vervreemding in de romans van Grunberg. Het hoofdpersonage is vervreemd van zichzelf en van zijn omgeving.³¹ Grunberg levert dus kritiek op de vervreemding van de mens en de maatschappij door middel van zijn hoofdpersonages. Deze kritiek heeft betrekking op het groteske lichaam, zoals we hierboven hebben gezien.

Thema's en motieven

In deze paragraaf behandel ik de opvattingen van verschillende critici met betrekking tot de gerelateerde thema's en motieven van het groteske lichaam uit Grunbergs werk. Niet alle thema's en motieven die gerelateerd zijn aan het groteske lichaam worden in de secundaire literatuur behandeld. Daarom ga ik hier op een beperkt aantal motieven en thema's in. De thema's en motieven die aan bod komen, zijn: identiteit en lichaam; liefde, lust en seks; relativistische houding; het Messias-thema, waarbij het lijden centraal staat.

Identiteit en lichaam

Om het groteske lichaam in de romans van Grunberg te onderzoeken ga ik in dit onderdeel in op de identiteit en het lichaam van de personages zoals Van Wesemael en Van Dijk deze aspecten uiteenzetten in hun artikelen. Van Wesemael geeft aan dat de hoofdpersonages uit Grunbergs werk tragi-komische anti-helden zijn die lijden. Grunberg beschrijft de mens met zijn personages in zijn groteske nietigheid. De personages hebben namelijk vreemde ambities en gewoontes en zij beseffen terdege de leegte van hun eigen bestaan, zo meent Van Wesemael.³² Deze personages lijden onder andere onder hun identiteitsverlies. Dit verlies houdt in dat er sprake is van uitholling en een gebrek aan eigenheid. De personages in de romans van Grunberg zijn daarom 'plat', zonder diepgang.³³ Deze leegte wordt duidelijk door de taalspelletjes met de namen van personages. De identiteit van het personage wordt ondermijnd doordat de naam niet vaststaat, aldus Bart Vervaeck.³⁴ Van Wesemael constateert dat lichamelijke een belangrijk kenmerk in het werk van Grunberg is. Daarbij gaat het vaak om zelfverminking.³⁵ De personages krijgen zo het gevoel te bestaan.³⁶ Vervaeck geeft aan dat het resultaat van zelfverminking – een getekend lichaam – een uiting van het gebrek aan identiteit is.³⁷ Het gebrek aan identiteit wordt letterlijk toonbaar op het lichaam door de verminking.

De personages zetten niet alleen geweld in om zichzelf te verminken, maar ook om de ander te pijnigen. Grunberg laat volgens Van Wesemael zien dat dit een resultaat is van het gebrek aan morele referentiekaders.³⁸ Van Dijk merkt hierover op dat “geweld, net als seks, een tijdelijke ontsnapping uit de verantwoordelijkheden [brengt]. [...] Het is een momentane opheffing van de ironische identiteit”.³⁹ Van Dijk legt deze term niet uit. Met ironische identiteit wordt hier naar mijn mening een identiteit bedoeld die niet waarachtig is. Iemand doet zich anders voor door een rol aan te nemen. Het personage probeert op deze manier zijn identiteit te verhullen en de schijn op te houden. Alleen tijdens seks en door middel van geweld wordt deze ironische identiteit tijdelijk

³⁰ Van Wesemael, S. (2010), p. 299.

³¹ Van Wesemael, S. (2010), p. 296.

³² Van Wesemael, S. (2010), p. 292.

³³ Van Wesemael, S. (2010), p. 293.

³⁴ Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt (2007), p. 77.

³⁵ Van Wesemael, S. (2010), p. 297.

³⁶ Van Wesemael, S. (2010), p. 296.

³⁷ Vervaeck, B. (2007), p. 82.

³⁸ Van Wesemael, S. (2010), p. 297.

³⁹ Van Dijk, Y., 2010, p. 52.

opgeheven. Het groteske lichaam en de daarbij horende verlangens zorgen er dus voor dat de ware identiteit van het personage naar boven komt.

Liefde, seks en lust

Seks en lust zijn onderdeel van de ware identiteit van de personages. Het zijn banale en pretentieloze verlangens van het groteske lichaam die het personage wil verhullen. Deze verlangens zijn een gevolg van de pessimistische visie op de liefde. Van Dijk constateert dat er sprake is van afschuw in de zoektocht van het hoofdpersonage naar betrokkenheid. Deze afschuw is een belangrijk onderdeel van de liefde. Vaak gaat het in de romans van Grunberg om tegendraadse en kortstondige liefde, aldus Van Dijk.⁴⁰ De liefde wordt daarom niet altijd als positief ervaren. Meestal houden de relaties in Grunbergs romans stand, ook al is het samenzijn van de personages niet meer dan een gedeelde eenzaamheid en mislukking.⁴¹ Liefde, seks en lust bestaan in de romans van Grunberg volgens Van Dijk als gevolg van de afschuw alleen bij de gratie van afstand.⁴² Toenadering tot de ander lukt alleen als de ander stervende is.⁴³

Op het gebied van seks zijn de personages op zoek naar transgressie, aldus Van Wesemael. Zo proberen ze ontsnappen aan de leegte van het leven. Ze zoeken grenzen op en overschrijden deze om iets te voelen.⁴⁴ Hier komt de notie van het groteske lichaam terug. Grenzen worden overschreden waardoor het abnormale op de voorgrond treedt. Zoals gebleken is seks een manier om de ironische identiteit tijdelijk op te heffen. De rol van het personage is hierdoor niet langer houdbaar. De ware identiteit komt op dat moment naar boven. Van Wesemael meent dat seks, ondanks dat het een ontsnapping is aan de leegte van het bestaan en een tijdelijke troost biedt, uiteindelijk niet genoeg voldoening oplevert.⁴⁵ De leegte van het bestaan wordt juist benadrukt door deze tijdelijke voldoening.

De personages neigen door de drang naar transgressie op seksueel gebied te ontsporen, aldus Van Wesemael.⁴⁶ De personages proberen te overleven in een smerige werkelijkheid en raken daardoor bezoedeld. Met als gevolg dat ze zich alleen nog maar kunnen verhouden tot datgene wat ook bezoedeld is.⁴⁷ Ze voelen zich daarom aangetrokken tot de duistere, perverse kant van seks. De personages hebben ook een sterke hang naar pornografie en betaalde seks. Daarmee toont Grunberg volgens Van Wesemael aan dat de beschaving een flinterdun laagje is. Deze hang naar het bevredigen van de lust door seks komt voort uit een pessimistische visie op de liefde. Seks, lust en liefde worden volgens Van Wesemael verbonden door walging. Walging is bij Grunberg namelijk het toppunt van intimiteit.⁴⁸ Volgens Van Wesemael geeft Grunberg met zijn visie op lust en seks in zijn romans uitdrukking aan de stelling dat de waarde van de mens kan worden afgemeten aan de hoeveelheid genot die hij vergaart. In het verlengde hiervan is het seksuele genot datgene waar de mens zijn waarde aan ontleent.⁴⁹ Deze visie is nihilistisch en krijgt vorm in groteske seksscènes. Daarmee benadrukken deze scènes volgens Van Wesemael de absurditeit van de mens en zijn diepste verlangens.⁵⁰

Relativistische houding

De personages willen hun ware identiteit en de daarbij behorende pretentieloze en banale verlangens van het groteske lichaam verhullen. Ze nemen daarvoor een rol aan. Bij deze rol hoort de

⁴⁰ Van Dijk, Y., 2010, p. 63.

⁴¹ Van Dijk, Y., 2010, p. 63-64.

⁴² Van Dijk, Y., 2010, p. 64.

⁴³ Van Dijk, Y., 2010, p. 65.

⁴⁴ Van Wesemael, S. (2010), p. 296.

⁴⁵ Van Wesemael, S. (2010), p. 299.

⁴⁶ Van Wesemael, S. (2010), p. 297.

⁴⁷ Van Wesemael, S. (2010), p. 297-298.

⁴⁸ Van Wesemael, S. (2010), p. 297.

⁴⁹ Van Wesemael, S. (2010), p. 298.

⁵⁰ Van Wesemael, S. (2010), p. 299.

relativistische houding. De personages willen op deze manier hun omgeving op afstand houden, zodat men niet achter hun ware identiteit komt. In dit onderdeel zet ik de opvattingen van Thomas Vaessens, Sabine van Wesemael, Yra van Dijk, Hans Goedkoop en Frank Hellemans met betrekking tot de relativistische houding uiteen. Er kan een onderscheid worden gemaakt tussen de relativistische houding die uit de romans van Grunberg spreekt en de houding van de personages die ze aannemen om zich te distantiëren van hun omgeving. Vaessens en Van Wesemael spreken over de eerst genoemde houding en koppelen deze aan een literaire stroming. Daar ga ik hier kort op in.

Vaessens plaatst het vroegere literaire werk – *Blauwe maandagen* (1994), *Figuranten* (1997), *De heilige Antonio* (1998), *Fantoompijn* (2000) en *De mensheid zij geprezen* (2001) – van Arnon Grunberg in de postmoderne traditie. Uit dit werk spreekt volgens hem namelijk een fundamenteel ironisch idee om overal afstand van te houden. Dit wordt ook wel de relativistische houding genoemd.⁵¹ De afstand tot alles wordt bewerkstelligd door ironie en cynisme. Het cynisme is namelijk een streven naar een (negatieve) onafhankelijkheid van alles. De postmodernist distantieert zich, wil ongebonden zijn en nergens mee samenvallen.⁵² Vaessens geeft aan dat er niet alleen in het vroegere werk van Grunberg sprake is van distantie ook in het latere werk komt deze drang tot distantie voor.⁵³ Er is echter sprake van ambivalentie in deze latere romans, aldus Vaessens. Grunberg wisselt de distantie af met betrokkenheid op de sociale realiteit door ethische en morele vraagstukken te behandelen in zijn romans.⁵⁴ Vaessens is van mening dat er door deze ambivalenties geen sprake is van een eenduidige lijn in Grunbergs oeuvre.⁵⁵

Volgens Van Wesemael stelt Grunberg in zijn literaire werk het postmodernisme ter discussie, maar is hij er tegelijkertijd door beïnvloed.⁵⁶ Zo zet hij zich onder andere af tegen de stijl- en vormexperimenten van de postmodernisten. Zijn romans zijn volgens Van Wesemael doorgaans eenvoudig van opzet en geschreven in een voor de lezer toegankelijke stijl.⁵⁷ Hij maakt in meer of mindere mate gebruik van realistische en naturalistische technieken, zoals het Freudiaanse oorzakelijke verband tussen de jeugd en de ontwikkeling naar volwassenheid. Deze realistische conventies worden echter geïroniseerd en daarom kan Grunberg volgens Van Wesemael geplaatst worden in het postmodernisme. Het Freudiaanse verband wordt bijvoorbeeld zo absurd en simplistisch neergezet dat het niet realistisch aandoet.⁵⁸ Naast de postmoderne ironisering van realistische conventies geeft Grunberg een postmoderne draai aan de exploitatie van het menselijk lijden, het negentiende-eeuwse ‘mal du siècle’. De personages uit zijn romans zijn zoals gezegd tragi-komische anti-helden die lijden, maar zij ervaren het lijden niet als verheffend zoals dat wel het geval is bij het ‘mal du siècle’.⁵⁹ Van Wesemael is net als Vaessens van mening dat Grunberg zich in zijn oeuvre bij tijd en wijle afzet tegen de relativistische houding. Op dat moment treden ethische vraagstukken op de voorgrond. Grunberg is echter niet in staat deze houding helemaal van zich afschudden, aldus Van Wesemael.⁶⁰ Uit zijn romans spreekt dus een tweepoligheid met betrekking tot de relativistische houding. Grunberg is beïnvloed door het postmodernisme, maar hij zet zich er tegelijkertijd tegen af. In het verlengde hiervan hebben de romans van Grunberg een hybride vorm, waarin realistische en postmoderne kenmerken worden gecombineerd. Zijn romans zijn daarmee volgens Van Wesemael te plaatsen in de stroming post-realisme.⁶¹ Deze term is door Van Wesemael

⁵¹ Vaessens, T., ‘De romanschrijver als journalist: Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie’. In: (red. Goud, J.) *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen: Uitgeverij Klement (2010), p. 40.

⁵² Vaessens, T., *De revanche van de roman: Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt (2009), p. 79.

⁵³ Vaessens, T. (2009), p. 83.

⁵⁴ Vaessens, T. (2009), p. 84.

⁵⁵ Vaessens, T. (2010), p. 63.

⁵⁶ Van Wesemael, S. (2010), p. 283.

⁵⁷ Van Wesemael, S. (2010), p. 289.

⁵⁸ Van Wesemael, S. (2010), p. 292.

⁵⁹ Van Wesemael, S. (2010), p. 295.

⁶⁰ Van Wesemael, S. (2010), p. 292.

⁶¹ Van Wesemael, S. (2010), p. 292.

bedacht, omdat zij meent dat het postmodernisme niet volledig van toepassing is op het werk van Grunberg.

Van Dijk, Goedkoop en Hellemans spreken over de relativistische houding van de personages in de romans. Deze houding krijgt dus gestalte op het verhaalniveau. Van Dijk geeft aan dat het literaire werk van Grunberg zich beweegt tussen de twee uitersten van betrokkenheid en distantie. Ze is van mening dat er sprake is van een verlangen naar de ander, maar tegelijkertijd ook van afkeer ten opzichte van de ander, waardoor er gestreefd wordt naar distantie.⁶² Deze drang tot distantie is de oorzaak voor de relativistische houding van de personages. Volgens Hans Goedkoop distantiëren de hoofdpersonages uit Grunbergs werk zich bovendien van hun emoties. Vervolgens wordt hun leven een spel en ondergaan ze een transformatie. Daarmee proberen ze zich te ontdoen van hun wanhoop. Deze transformatie is volgens Goedkoop de uiteindelijke inzet van Grunbergs werk.⁶³ Frank Hellemans merkt op dat de stijl van Grunberg aansluit bij deze beweging tussen distantie en nabijheid:

Grunberg is meester in het beschrijven van de halfheid: zijn personages willen zich niet identificeren met het volle leven, maar eigenlijk toch wel. Grunbergs stijl weerspiegelt die eb en vloed van een zich terugtrekkende en weer engagerende beweging. [...] De dubbele beweging van zijn personages, de getijden van hun bestaan, vat Grunberg in tragikomische puntige formuleringen. Zijn repetitieve stijl articuleert de herhalingsdwang van dit steeds weer proberen én mislukken. De tragikomische substantie van het leven van zijn personages creëert een clownesk slapstickeffect dat dominant aanwezig is in Grunbergs wereld.⁶⁴

In Grunbergs romans komen veel herhalingen op zinsniveau voor, waardoor deze beweging tussen distantie en betrokkenheid wordt benadrukt. Zijn stijl draagt dus bij aan de thematiek. Deze beweging tussen distantie en betrokkenheid heeft niet zozeer betrekking op de ander, zoals dat het geval is bij Van Dijk, maar eerder op het leven zelf, aldus Hellemans. Volgens Van Dijk is Grunberg in zijn romans steeds op zoek naar de mens. Hij daagt hem uit en ontmaskert hem. Tegelijkertijd heeft hij de mens lief in al zijn tekortkomingen.⁶⁵ Het personage in de romans van Grunberg distantiëert zich dus van het volle leven en van de ander, die onderdeel is van dit leven, door een relativistische houding aan te nemen. Maar hij distantiëert zich ook van zichzelf door afstand te nemen van zijn emoties. Ik richt me in mijn analyses en interpretaties op de relativistische houding van de personages. Deze houding draagt echter bij aan de houding die uit de romans van Grunberg spreekt.

Messias-thema

De personages uit Grunbergs romans lijden onder de vervreemding. Het Messias-thema in Grunbergs literaire werk heeft betrekking op de personages en hun doelen. Daarbij komt het lijden van de personages aan bod. Daarom behandel ik dit thema in mijn scriptie. Van Dijk geeft aan dat de hoofdpersonages in de romans van Grunberg vaak Messiaanse figuren zijn. Ze hebben in het verlengde hiervan Christusachtige kenmerken.⁶⁶ De personages voelen zich uitverkoren om de mensheid te redden. Deze redding, of troost, pakt in de praktijk echter anders uit en is meestal het tegenovergestelde van wat andere mensen onder redding of troost verstaan.⁶⁷ Naast uitverkorene zijn de personages vaak martelaars. Het doel dat de personages voor ogen hebben als martelaar en uitverkorene is redding en daarvoor moeten zij een offer brengen.⁶⁸ Ze eindigen uiteindelijk niet als

⁶² Van Dijk, Y., 2010, p. 63.

⁶³ Goedkoop, H., 'Het komische van de wanhoop: Arnon Grunberg, of hoe te leven met het nihilisme'. In: *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Augustus (2004), p. 235.

⁶⁴ Hellemans, F. (1997), p. 583.

⁶⁵ Van Dijk, Y., 2010, p. 63.

⁶⁶ Van Dijk, Y., 2010, p. 52.

⁶⁷ Van Dijk, Y., 2010, p. 51.

⁶⁸ Van Dijk, Y., 2010, p. 55.

martelaar van de mensheid, maar als martelaar van hun eigen mislukte missie.⁶⁹ Bovendien zijn de doelen die het personage nastreeft niet heilig. Er wordt geofferd aan de afgoden van de maatschappij: geld, arbeid, seks, de overheid. Zonder dat daar iets tegenover staat.⁷⁰ Hieruit blijkt opnieuw de drang naar betrokkenheid. Het personage neemt de rol van Christus aan om de ander te kunnen redden, hierdoor is hij betrokken bij diegene. Volgens Van Dijk is het motief schuld onderdeel van het Messias-thema. Christus is immers de onschuldige die alle schuld op zich neemt. Het oeuvre van Grunberg doorspekt met dit thema en het bijbehorende motief.⁷¹ Van Dijk noemt het niet expliciet in haar artikel, maar ook het lijden van de personages hoort bij dit thema. Christus leed immers voor de mens en zijn zondes. Alleen is de ander nu niet de oorzaak van het lijden, maar het personage zelf.

In dit lijden schuilt de tragiek van het hoofdpersonage. Zijn streven om te redden werkt vaak averechts, waardoor de tragiek extra benadrukt wordt. Met betrekking tot het groteske heb ik gekozen voor de tragiek en niet voor de afschuw. Afschuw komt echter wel voor in Grunbergs werk. Dit zien we terug in de zoektocht van het hoofdpersonage naar betrokkenheid. Daarbij is er sprake van afschuw en weezin ten opzichte van de ander, zoals Van Dijk aangaf. Deze afschuw wordt naar mijn mening niet gecombineerd met komische aspecten en blijft daardoor tragisch. De tragiek met betrekking tot het lijden en de wanhoop van de personages wordt wel komisch neergezet in groteske scènes. In de analyse en interpretatie worden deze aspecten verder uitgewerkt.

Methode

In deze paragraaf licht ik de manier waarop ik de thema's en motieven die hierboven uiteen zijn gezet zal inzetten bij het beantwoorden van de hoofdvraag. De vraag die hierbij centraal staat, luidt: hoe ga ik op zoek naar het groteske in de romans *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar*? Het groteske is zoals gezegd onder te verdelen in het groteske lichaam en groteske scènes en elementen. In mijn analyses richt ik me op het groteske lichaam. Ik hanteer de definitie van Bachtin voor het groteske lichaam: schijtend, pissend, neukend, drinkend, etend, barend en stervend. De banale en pretenteloze verlangens van de mens staan daarbij centraal. Zoals we zullen zien hebben deze verlangens voornamelijk betrekking op lust en seks, maar ook eten en drinken komen aan bod in de romans van Grunberg. Ik onderzoek het groteske lichaam aan de hand van de gerelateerde thema's en motieven, zoals deze hierboven zijn toegelicht, in hun onderlinge verband. Het onderlinge verband en de relatie met het groteske lichaam herhaal ik hier kort. Het groteske lichaam en bijbehorende banale en pretenteloze verlangens met betrekking tot lust en seks zijn onderdeel van de ware identiteit van het hoofdpersonage. Deze verlangens komen voort uit een pessimistische visie op de liefde. Het personage wil deze identiteit verhullen, daarom neemt hij een rol aan. Hij distantieert zich van zijn omgeving zodat hij niet betrapt wordt op zijn ware identiteit. Deze distantie wordt bewerkstelligd door de relativistische houding, die onderdeel is van zijn rol. De drang naar distantie staat tegenover de waarachtige drang naar betrokkenheid. De drang naar distantie leidt tot vervreemding. De vervreemding is ook een gevolg van het groteske lichaam – de ware identiteit – omdat de banale en pretenteloze verlangens van dit lichaam de leegte van het bestaan benadrukken. Onder deze vervreemding lijden de personages. In dit lijden schuilt de tragiek.

De interpretatie van de romans komt aan bod onder het kopje 'Kritiek en het groteske'. De definitie van het groteske zoals ik die zal hanteren bij mijn interpretatie luidt als volgt: een combinatie van tragische en komische aspecten waarbij banale en pretenteloze verlangens (van het lichaam) centraal staan. Deze verlangens benadrukken de abnormaliteit van het bestaan en werken de vervreemding van de mens in de hand. In mijn interpretatie richt ik me op de groteske scènes en elementen. Met elementen bedoel ik hier een klein onderdeel van een scène, bijvoorbeeld een gesprek of een gebeurtenis. In deze scènes en door deze elementen wordt er kritiek geleverd op het

⁶⁹ Van Dijk, Y., 2010, p. 55-56.

⁷⁰ Van Dijk, Y., 2010, p. 56.

⁷¹ Van Dijk, Y., 2010, p. 57.

groteske lichaam en de verlangens. In het verlengde hiervan levert Grunberg kritiek op de vervreemding van de mens. Door middel van het groteske wordt de lezer gewezen op deze vervreemding en zijn eigen lijden.

Het groteske heeft een bepaald effect op de lezer. De ervaring van dit effect door de lezer is niet object maar subjectief. Daarom kan de ervaring per lezer verschillen bij het lezen van een roman. Ik kan in mijn interpretatie van het groteske dus geen objectieve uitspraken doen met betrekking tot de ervaring van het effect. Ik kan echter wel aangeven op welke manier het effect van het groteske op de lezer tot stand komt. In het groteske wordt de tragiek met het komische gecombineerd, waardoor de tragiek wordt gerelativeerd. Zoals Goedegebuure aangaf leidt het groteske in zijn optiek tot distantie. Wanneer het groteske verdwenen is, voelt de lezer volgens hem empathie voor de personages. Naar mijn mening komt empathie bij de lezer tot stand doordat hij zich kan inleven in de het gedrag en de gevoelens van de personages. In romans van Grunberg gaat het om de tragiek van de personages. In het verlengde hiervan kan de lezer zich vereenzelvigen met de tragiek. Hij herkent de tragiek en kan zich in deze tragiek verplaatsen. De distantie komt naar mijn mening tot stand wanneer de humor van het groteske de tragiek relativeert. Als er sprake is van het groteske kan de lezer zich niet vereenzelvigen met de tragiek omdat deze niet in alle ernst wordt neergezet. Hij neemt er daarentegen afstand van omdat hij zich niet kan inleven in de tragiek. Als gevolg van het groteske wordt niet alleen de tragiek gerelativeerd ook de kritiek die Grunberg levert op deze tragiek wordt door de humor gerelativeerd en minder ernstig.

Hoe oordeel ik of een scène of element in meer of mindere mate grotesk is? De twee hoofdbestanddelen van het groteske zijn de tragiek en het komische. Deze moeten allebei aanwezig zijn om een scène of element als grotesk aan te duiden. Wanneer het komische op de achtergrond treedt, wordt een scène of element minder grotesk. De tragiek wordt dientengevolge minder gerelativeerd. Wanneer het komische helemaal verdwenen is, is er geen sprake van het groteske. Op dat moment wordt de tragiek in alle ernst overgebracht op de lezer. Andersom geldt hetzelfde. Wanneer er sprake is van het komische, maar het geen betrekking heeft op de tragiek kan er in mijn optiek niet gesproken worden van het groteske.

Analyse en interpretatie

In deze analyse en interpretatie richt ik mij op de tekstimmanente elementen van de romans. De uitspraken van Grunberg over zijn eigen werk laat ik buiten beschouwing, omdat het te ver zou dragen om daar hier op in te gaan. Ik richt me op eerst op het groteske lichaam van de hoofdpersonages in *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar*. De volgende thema's en motieven die gerelateerd zijn aan het groteske lichaam komen aan bod in de analyse: identiteit, lust en seks versus liefde, rollenspel en de bijbehorende relativistische houding, bedrog, distantie versus betrokkenheid en lijden. In de interpretatie behandel ik de kritiek op het groteske lichaam. Deze kritiek krijgt vorm in groteske scènes en elementen. De groteske elementen en scènes hebben een bepaald effect op de lezer. Dit effect behandel ik tot slot in mijn interpretatie.

Figuranten

De hoofdpersoon uit *Figuranten* Ewald Stanislas Krieg koestert samen met zijn vrienden Broccoli en Elvira Lopez een schijnideaal, namelijk de droom om acteur te worden. Hieronder bespreek ik de verschillende thema's, de sociale kritiek en het effect van de groteske elementen uit de roman.

Identiteit en spel

Als acteur kunnen de personages ontsnappen aan hun eigen identiteit en aan hun leven. Ze schoppen het echter niet verder dan figuranten. Ewald is niet alleen een figurant in films, ook in het echte leven speelt hij een bijrol. Bijna alle scènes in de roman draaien om andere personages. Ewald observeert slechts: "Ik heb de mensen bestudeerd om op de mensen te kunnen lijken. Soms zeiden ze dat ik de schaduw van Broccoli en Elvira was".⁷² Hier ziet hij zichzelf als een buitenstaander. Wanneer hij denkt dat hij het gaat maken in de filmwereld blijkt opnieuw dat hij een bijrol in de werkelijkheid speelt. Hij is namelijk op de achtergrond aanwezig:

Klaus en de fotografe met het wollen mutsje praatten over cocaïne. Ik zat op de achterbank en dacht: Dit is het leven, Klaus Zwaagstra, cocaïne, de Nederlandse speelfilm *De vrouw van de slager* – hier begint Hollywood.⁷³

Het leven wordt in deze uitspraak gelijkgesteld aan een Nederlandse speelfilm en in het verlengde daarvan Hollywood. Voor Ewald is dat het leven, omdat hij zijn ideaal lijkt te hebben bereikt, terwijl hij eigenlijk geen deel uitmaakt van dat leven. Hij bevindt zich slechts op de achtergrond.

Ewald, Broccoli en Elvira hebben in het leven een rol voor zichzelf gecreëerd, aldus Van Wesemael.⁷⁴ Maar deze rol is nietig omdat ze slechts figuranten zijn. De personages lijden onder deze nietigheid. Op het lijden kom ik later terug. Ze willen groots zijn, zo groot als de acteur Marlon Brando. Daarom zetten ze operatie-Brando op waarbij ze proberen iemand anders te worden: "Ik was achttien en ik wilde iemand anders worden, bij voorkeur ten overstaan van honderd, of liever nog duizend man. Eigenlijk het liefst ten overstaan van een lopende camera".⁷⁵ Deze operatie wordt zelfs Ewalds ideaal: "Mijn zus hing de Groot-Israël-gedachte aan. Soms vroegen mensen mij welke gedachte ik aanhing. Ik vertelde niemand dat ik de Marlon Brando-gedachte aanhing".⁷⁶ De operatie lijkt te mislukken, in ieder geval voor Ewald. Het lukt hem namelijk niet om een groot acteur te worden. Wanneer hij voor een korte periode een rol heeft bij een toneelgezelschap is hij bovendien

⁷² Grunberg, A. (1997), p. 16.

⁷³ Grunberg, A. (1997), p. 70.

⁷⁴ Van Wesemael, S. (2010), p. 294.

⁷⁵ Grunberg, A. (1997), p. 19.

⁷⁶ Grunberg, A. (1997), p. 253.

bang om ontmaskerd te worden: “Ze zouden tot de ontdekking komen dat ik geen acteur was”.⁷⁷ En: “Soms praatte ik met mijn collega’s; maar voor mij was het nog altijd niet uitgesloten dat ik op een dag ontmaskerd zou worden, daarom hield ik meestal mijn mond”.⁷⁸ Ewald probeert niet ontmaskerd te worden door zich te distantiëren. Op deze afstand komt hij later terug. Zo hoopt hij de schijn op te houden. Als mensen te dichtbij komen, zien ze dat hij geen echte acteur is. Uiteindelijk ontmaskert Ewald zelf zijn schijnideaal door afstand te doen van zijn droom en een rol in de werkelijkheid aan te nemen. Hij haalt zijn makelaarsdiploma, wordt makelaar en noemt zichzelf vervolgens de geldwolf. In dat opzicht is de operatie dus wel geslaagd: “Ik ben acteur. Iemand die service verkoopt is een acteur”.⁷⁹

Ewald speelt, voordat hij uiteindelijk de geldwolf wordt, nog verschillende andere rollen in zijn leven. Aan het begin van de roman denkt Ewald na over zichzelf:

In de winter van 1995 begon ik voor het eerst over mezelf na te denken als geldwolf. Ik had al over mezelf nagedacht als *latin lover*, en als tangodanser. [...] Ik heb ook over mezelf nagedacht als kantoorklerk die het hogerop zou gaan brengen, als filmster als uitgever als wijnboer die zijn eigen wijn opdrinkt, als aandeelhandelaar, als hoer, als komiek, als filmregisseur, getrouwd met een twintig jaar jongere actrice, als oplichter, als schrijver, als Don Juan, als zelfmoordkandidaat, als brillenjood, als minnaar van Frederika Steinmann, als wereldkampioen tafelvoetballen, als vriend van Broccoli, als secretaris van de Vereniging voor Genieën, als geheim lid van operatie-Brando, als minnaar van Elvira Lopez, als het lentebriesje van Elvira Lopez [...].⁸⁰

In veel gevallen blijft het bij nadenken over zijn identiteit. Enkele rollen probeert hij wel op te voeren, zoals de vriend van Broccoli en de minnaar van Elvira. Hij houdt het echter niet lang vol: “Uiteindelijk heb ik nooit iets langer dan drie jaar gedaan”.⁸¹ Ook beschouwt Ewald zichzelf een tijdlang als Jezus Christus: “Wel meende ik bij tijd en wijle dat ik Jezus was”.⁸² Net als Christus lijdt Ewald. Volgens Ewald is hij niet de enige die het verband tussen hem en Christus legt:

De rabbijn was de eerste die een direct tussen mij en Jezus legde. Naderhand hebben ook andere mensen dit verband gelegd. Er waren periodes in mijn leven dat ik mijzelf zag als de bevrijder van Jeruzalem, geheel gekleed in een blauw fluweel pak, en gezeten op een ezeltje. Ik was erg mooi. Ik droeg geen bril. Mijn lichaam was niet langer iel en ook beet ik niet op mijn nagels.⁸³

Wanneer hij zichzelf als Christus voorstelt, zijn zijn lichamelijke tekortkomingen verdwenen. De gelijkenis tussen Ewald en Christus is opvallend, omdat Ewald juist een volgeling is in plaats van een leider. Hij volgt Broccoli als een hondje en doet alles wat hij doet: “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”.⁸⁴ Ook is Ewald een Jood. Dit is in tegenspraak met zijn rol als Christus, omdat Christus het christendom verspreid. Volgens Van Dijk sluiten zulke tegenstellingen elkaar niet uit in Grunbergs werk.⁸⁵ Ewald lijkt elke keer een andere rol aan te nemen. Er is hier sprake van een ironische identiteit. De definitie van acteren is in de ogen van Ewald: “de mogelijkheid om waarachtig te leven onder onwerkelijke omstandigheden”.⁸⁶ Als acteur probeer je te streven naar waarachtigheid om je rol zo geloofwaardig

⁷⁷ Grunberg, A. (1997), p. 239-240.

⁷⁸ Grunberg, A. (1997), p. 242.

⁷⁹ Grunberg, A. (1997), p. 298.

⁸⁰ Grunberg, A. (1997), p. 9.

⁸¹ Grunberg, A. (1997), p. 14.

⁸² Grunberg, A. (1997), p. 263.

⁸³ Grunberg, A. (1997), p. 279 en 280.

⁸⁴ Grunberg, A. (1997), p. 230.

⁸⁵ Van Dijk, Y. (2010), p. 53.

⁸⁶ Grunberg, A. (1997), p. 299.

mogelijk neer te zetten. De omstandigheden waaronder je dat doet zijn onwerkelijk, omdat ze geënceneerd zijn. Ewald leeft niet waarachtig, omdat hij steeds een andere rol aanneemt in de werkelijkheid. Zijn ware identiteit blijft hij verhullen, omdat hij niet ontmaskerd wordt.

Namen hebben een belangrijke functie in deze roman. Ze weerspiegelen namelijk de identiteit van de personages. Bijna alle personages worstelen met hun naam of hebben een bijnaam voor zichzelf verzonnen: Michaël Eckstein noemt zichzelf Broccoli en Ewald noemt zichzelf uiteindelijk de geldwolf. In *Figuranten* weerspiegelt de naam de identiteit; in het verlengde hiervan worstelen de personages met hun identiteit. Bij Broccoli is er sprake van een omslag: wanneer hij niet langer rijk is, wil hij niet meer Broccoli worden genoemd maar Michaël Eckstein. Deze naamsverandering heeft ook te maken met het feit dat hij geen acteur meer wil worden. Broccoli was zijn artiestennaam. Zijn identiteit ontleende hij aan het geld dat hij bezat: "Broccoli zonder geld was als iemand zonder kleren".⁸⁷ De verandering van de identiteit komt tot uiting in de verandering van de naam. Deze opvatting over een veranderende identiteit wordt letterlijk verwoord in de roman door Brummelkamp:

'De Poolse filosoof Kamelakowski,' zie Brummelkamp met een volle mond, 'heeft een hele interessante theorie over identiteit. In een blauwe kamer heb je een totaal andere identiteit dan in een rooie of een groen.'⁸⁸

De identiteit staat dus niet vast. Deze verandert wanneer de context verandert. Broccoli's identiteit was gebaseerd op het fortuin dat hij bezat en wanneer het geld verdwijnt, verdwijnt zijn identiteit.

Distantie versus betrokkenheid

In *Figuranten* neemt Ewald een relativistische houding aan. Ewald distantieert zich namelijk van het leven en van de mensen om hem heen: "Praten met mensen kan natuurlijk wel, maar ze mee naar huis nemen is al behoorlijk gevaarlijk".⁸⁹ En: "Waarschijnlijk was dat juist precies wat ik wél wilde. Me aan alles onttrekken, me onttrekken aan het leven zelf".⁹⁰ Hij wil zichzelf ontslaan van zijn verantwoordelijkheden door zich te distantiëren:

Ik dacht aan Elvira en stelde me voor dat ik onbelangrijk voor Elvira was, en niet alleen voor haar, maar voor iedereen. Het was een aangename gedachte. Het ontsloeg me van alle verantwoordelijkheden, en ook van alle gedachten die met operatie-Brando van doen hadden.⁹¹

Ewalds specialiteit is een rendez-vous met zichzelf:

Ikzelf had voornamelijk rendez-vous met mezelf gehad. Dat was mijn specialiteit. [...] Ik stelde me voor hoe het zou zijn om een rendez-vous te hebben met een echt iemand, maar op de een of andere manier was het een geruststelling dat het bij een voorstelling bleef. Ik had me voorgenomen niets van mensen te verwachten en van de dieren nog minder. Het probleem is dat er altijd wel iemand in je leven verschijnt van wie je stiekem wat gaat verwachten.

Hij verwacht niks van andere mensen, omdat dat alleen resulteert in teleurstellingen. Zijn verlangen naar distantie blijkt wanneer hij opgelucht is dat een rendez-vous met de ander bij een voorstelling blijft. Aan het begin van de roman lijkt Ewald nog een soort toenadering te zoeken in vriendschap en liefde bij Broccoli, Elvira en later bij Frederika Steinman. Hij verlangt naar Elvira en wil betrokken bij haar zijn:

⁸⁷ Grunberg, A. (1997), p. 85.

⁸⁸ Grunberg, A. (1997), p. 72.

⁸⁹ Grunberg, A. (1997), p. 14.

⁹⁰ Grunberg, A. (1997), p. 280.

⁹¹ Grunberg, A. (1997), p. 262.

Toch verlangde ik echt naar Elvira. Volgens mij heb ik nooit meer zo erg naar haar verlangd als die avond in dat lege restaurant. Er is bijna niets dat zo goed en grondig verpest kan worden als verlangen. Niet dat het verdwijnt. Het wordt steeds belangrijker, maar dat waarnaar je verlangt wordt steeds onbelangrijker.⁹²

De distantie is dus niet volledig. Ook omdat Ewald blijft hopen dat hij herenigd zal worden met Elvira. Tegelijkertijd wil hij onbelangrijk voor haar zijn, zoals in het vorige citaat naar voren kwam. Hieruit blijkt zijn drang naar distantie. Uiteindelijk blijkt echter dat deze liefde en vriendschap van korte duur zijn: “Ik dacht aan de merkwaardige manier waarop de levens van mensen verstrengeld raken en aan de merkwaardige manier waarop aan die verstrengeling weer een eind komt”.⁹³ Ewald is tijdelijk betrokken geweest bij Broccoli en Elvira.

Aan het eind van de roman distantieert Ewald zich volledig van zichzelf en het leven door de rol van makelaar en geldwolf aan te nemen. Op dat moment heeft Elvira al afstand van hem genomen. Hij voelt zich bij niemand meer betrokken. De relativistische houding is onderdeel van deze rol. De uitspraak van Ewald “ik ben de geldwolf. Ik ben leeg van binnen.” staat voor het verlies van identiteit, zo meent Van Wesemael.⁹⁴ Ewald merkt met betrekking tot zijn identiteit het volgende op:

Alles wat ik te zeggen heb kan in geld worden uitgedrukt, mijn hele leven kan in geld worden uitgedrukt, de negen cijfers van mijn bankrekening zijn een afdoende samenvatting van alles wat ik gedaan en gedacht heb, van alles waarvoor ik gebeden heb, van alles waarnaar ik verlangd heb, van alles waarover ik me druk heb gemaakt, van alles wat ik geschreven heb.⁹⁵ Mallarmé dacht dat alles uiteindelijk een boek zou worden; dat dacht ik vroeger ook. Nu denk ik dat alles uiteindelijk een bankrekeningnummer wordt.⁹⁶

Ewalds identiteit staat dus in het teken van geld, daarin kan deze worden uitgedrukt. Met als gevolg dat hij leeg vanbinnen is. Deze distantie wordt ook bewerkstelligd doordat het ik-vertelperspectief aan het eind van de roman wordt afgewisseld met het personale vertelperspectief in de hij-vorm. Ewald spreekt over zichzelf als de geldwolf of in de hij-vorm. Dit creëert een afstand op het vertelniveau en daardoor wordt de distantie op thematisch niveau benadrukt. Hij associeert deze rol met eenzaamheid: “Je hebt de eenzaamheid van de spits, en je hebt de eenzaamheid van de geldwolf”.⁹⁷ Hoewel de eenzaamheid volgens Ewald hoort bij zijn rol als de geldwolf is hij daadwerkelijk eenzaam. Dit blijkt aan het eind van roman wanneer Ewald blijft hopen op een hereniging met Broccoli en Elvira. De distantie wordt dus niet als positief ervaren. In *Figuranten* is er sprake van een beweging tussen distantie en betrokkenheid. Ewald is op zoek naar toenadering, maar wil zich tegelijkertijd distantiëren. Ook wordt de distantie niet als positief ervaren, waaruit blijkt dat hij betrokken wil zijn.

Liefde, seks en lust

Ewald lijkt verliefd te zijn op Elvira, zoals hierboven is gebleken. Hij is bevriend met Broccoli om met haar in contact te komen:

Ik had me terloops en ongemerkt verbonden aan hem verbonden, maar daarom was de verbintenis niet minder dwingend. Al was het alleen omdat ik wist dat hij en niemand anders me aan Elvira verbond.⁹⁸

⁹² Grunberg, A. (1997), p. 141.

⁹³ Grunberg, A. (1997), p. 57.

⁹⁴ Van Wesemael, S. (2010), p. 293.

⁹⁵ Grunberg, A. (1997), p. 12.

⁹⁶ Grunberg, A. (1997), p. 12-13.

⁹⁷ Grunberg, A. (1997), p. 296.

⁹⁸ Grunberg, A. (1997), p. 230.

Zoals Van Dijk aangaf bestaan liefde, seks en lust alleen bij de gratie van afstand. In *Figuranten* is dat ook het geval. Ewald zou van Elvira willen houden als hij wist hoe dat moest.⁹⁹ Betrokkenheid leidt in zijn ogen echter tot distantie: “Misschien bewonderde ik Elvira te veel. Dat schijnt niet goed te zijn. Van bewondering blijft meestal alleen maar minachting over”.¹⁰⁰ Er moet dus een bepaalde afstand worden gecreëerd om van iemand te kunnen houden. De drang naar distantie blijkt ook uit Ewalds seksuele verlangens: “Voor seks heb je aan jezelf genoeg”.¹⁰¹ Hij heeft één keer seks met Elvira en daarna nooit meer, omdat Elvira afstand tot hem houdt. Er was geen sprake van lust maar van liefde, in ieder geval bij Ewald. Over de lust merkt hij het volgende op: “Ik heb nooit precies begrepen waarom mensen begerlijk voor elkaar zijn. Waarschijnlijk is er verlangen dat ergens heen moet, net als geluid of het licht of een kogel”.¹⁰² Ewald vindt Elvira begerlijk en wil graag seks met haar, maar dit komt voort uit een verlangen naar haar nabijheid en niet uit lust.

Bedrog

Ewald doet verschillende uitspraken over bedrog. Hij brengt het bijvoorbeeld in verband met redding: “Nu denk ik zelfs dat er tussen redding en bedrog helemaal geen verschil bestaat”.¹⁰³ Zoals we hebben gezien is redding onderdeel van het Messias-thema. Bij redding is er sprake van bedrog, aldus Ewald. In *Figuranten* wil het hoofdpersonage zelf gered worden door Elvira: “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”.¹⁰⁴ Ook vergelijkt hij bedrog met liefde:

Ze zeggen dat 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.¹⁰⁵

Elvira is Ewalds redding, maar zij houdt afstand. Daardoor voelt Ewald zich bedrogen. Bovendien geeft ze Broccoli evenveel aandacht in plaats van onvoorwaardelijk voor Ewald te kiezen. Uiteindelijk laat Ewald zich graag bedriegen: “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”.¹⁰⁶ Door bedrogen te worden door Elvira kan hij toch bij haar zijn. Bedrog is ook het resultaat van acteur zijn. Als acteur houd je namelijk het publiek voor de gek, je doet je anders voor. Ewald bedriegt zijn omgeving door een rol aan te nemen, terwijl hij aangeeft liever zelf bedrogen te worden.

Ewald lijkt geen passie te hebben voor zijn droom om acteur te worden. Het is een schijnideaal. De relativistische houding voorkomt elke vorm van betrokkenheid:

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 echt goed samen. Om in leven te blijven kon distantie wel weer goed van pas komen. Het is niet voor niets dat ze zeggen dat de ware passie vernietigend is. Er bestaat geen passie zonder bedrog, daarom moet ze uiteindelijk ook wel vernietigend zijn.¹⁰⁷

Distantie is een overlevingsstrategie voor Ewald. Passie en bedrog worden in deze uitspraak met elkaar in verband gebracht en liggen in elkaars verlengde. Bedrog is vernietigend. Zoals we hierboven

⁹⁹ Grunberg, A. (1997), p. 182.

¹⁰⁰ Grunberg, A. (1997), p. 182.

¹⁰¹ Grunberg, A. (1997), p. 16.

¹⁰² Grunberg, A. (1997), p. 265 en 266.

¹⁰³ Grunberg, A. (1997), p. 146.

¹⁰⁴ Grunberg, A. (1997), p. 148.

¹⁰⁵ Grunberg, A. (1997), p. 175.

¹⁰⁶ Grunberg, A. (1997), p. 180.

¹⁰⁷ Grunberg, A. (1997), p. 271.

hebben gezien zet Ewald bedrog in om zichzelf te distantiëren van zijn omgeving. Dus ook distantie werkt uiteindelijk vernietigend, omdat er bedrog aan te pas komt. De kritiek die hier op de sociale realiteit wordt geleverd, luidt: distantie is vernietigend. Op deze kritiek ga ik later in.

Lijden

Zoals gezegd lijdt Ewald net als Christus. Het lijden hangt dus samen met zijn rol. Wanneer hij een gesprek over geluk voert, blijkt dat geluk niet bij hem past.¹⁰⁸ Hij lijkt juist te willen lijden. Frederika vraagt Ewald om een monoloog over haar gereformeerde lijden te schrijven. Ze noemt hem een brandende ziel en daardoor voelt hij zich vereerd. Hij merkt echter op: “Verhalen over brandende mensen kende ik wel, maar de wereld van de brandende zielen was mij vreemd”.¹⁰⁹ Hier wordt verwezen naar de holocaust. Met het lijden van de joden tijdens de holocaust is Ewald dus wel bekend, maar met het lijden van de gereformeerde ziel niet. Daarom lukt het hem niet om de monoloog te schrijven: “De monoloog vorderde niet echt. De gereformeerde pijn bleef mij vreemd”.¹¹⁰ Ewald denkt dat als hij deze voltooid heeft hij zijn pogingen om acteur te worden kan staken.¹¹¹ Hij verkiest het schrijverschap dus boven het acteren:

Ik zou monologen schrijven voor actrices en gereformeerde pijn en katholieke pijn en joodse pijn op het papier kwakken. Het zou lijken of ik een beroep had. Mensen zouden me respecteren of doen alsof ze me respecteerden. Dat was al heel wat.¹¹²

Ewald is echter niet bereid om te offeren, voor welk doel dan ook:

Ik keek hoe Frederika haar Pakistaans at en ik bewonderde haar omdat ze wist wat ze wilde en bereid was alles op te offeren voor dat ene idee: een wereldberoemde actrice worden.¹¹³

Frederika is wel bereid om te offeren en Ewald bewondert haar omdat hij dat niet kan. Zoals hierboven is gebleken kan Ewald zich niet langer dan drie jaar toe zetten tot een rol. Van Dijk gaf aan dat de hoofdpersonages iets of iemand offeren. *Figuranten* wijkt hier vanaf. Ewald lijkt uiteindelijk zichzelf op te offeren doordat hij de rol van geldwolf aanneemt. Hij is leeg vanbinnen en in het verlengde hiervan is er sprake van een gebrek aan identiteit. De relativistische houding die hierbij hoort, ervaart hij niet als positief. Ewald wordt een martelaar van zijn eigen rollenspel. Ondertussen schrijft Ewald *Het boek Frederika* waarin hij hun ontmoetingen en gesprekken beschrijft. Omdat het boekje veel dialogen bevat, wil Frederika het samen voorlezen. Ewald merkt daarover op: “Het was merkwaardig, net alsof we onszelf speelden”.¹¹⁴ Deze uitspraak lijkt mij een van de sleuteluitspraken uit de roman, omdat de personages continu zichzelf spelen in plaats van zichzelf te zijn. Ze zijn niet waarachtig maar nemen rollen aan, waardoor ze hun identiteit verhullen.

Het groteske lichaam

Lichamelijke is een belangrijk aspect in *Figuranten*, voornamelijk de lichamelijke tekortkomingen:

Wij hadden begrepen dat in deze wereld het innerlijk vooral weerspiegeld werd door het uiterlijk en wij waren bereid te buigen voor de regels die deze wereld had opgesteld.¹¹⁵

¹⁰⁸ Grunberg, A. (1997), p. 252.

¹⁰⁹ Grunberg, A. (1997), p. 260.

¹¹⁰ Grunberg, A. (1997), p. 263.

¹¹¹ Grunberg, A. (1997), p. 262.

¹¹² Grunberg, A. (1997), p. 262.

¹¹³ Grunberg, A. (1997), p. 263.

¹¹⁴ Grunberg, A. (1997), p. 265.

¹¹⁵ Grunberg, A. (1997), p. 22.

In deze uitspraak ligt impliciet de kritiek op de oppervlakkigheid van de maatschappij besloten. Iedereen wordt op het uiterlijk beoordeeld. Op deze kritiek op de oppervlakkigheid van de maatschappij en het groteske lichaam kom ik later terug. In bovenstaande uitspraak komt niet naar voren dat het om lichamelijke tekortkomingen gaat. Ewald en Broccoli zijn zich er echter van bewust dat ze hun lichamelijke tekortkomingen moeten maskeren om toe te kunnen treden tot de filmwereld. Het verlangen van Ewald om zijn lichamelijke tekortkomingen te verbergen komt terug in zijn rol van Christus. Als hij zichzelf voorstelt als Christus heeft hij geen bril meer en is hij mooi. Deze rol zorgt er dus voor dat zijn lichamelijke tekortkomingen verdwijnen.

Bij het groteske lichaam staat het abnormale centraal. In *Figuranten* worden de personages grotesk neergezet. Zo kwijlen Ewald, meneer Eckstein en meneer Berk voortdurend. Ook zijn de personages constant bezig met eten. Het eten is vaak vies en er wordt soms mee gegooid. Ewald zit na de seks met Elvira onder de pizzastukken en moet vervolgens het condoom dat in haar achter is gebleven uit haar halen. Ook wordt seks in de vorm van orgieën door Galani – een vriend van Elvira – ingezet om iets te kunnen voelen. Het banale en pretentieloze lichaam staat centraal in de roman en in het verlengde daarvan de donkere kant van de mensheid. Het lijden van de personages wordt benadrukt door hun gedrag. Ze zijn op zoek naar een uitlaatklep om te ontsnappen aan de leegte van hun bestaan. Hun gedrag – de uitlaatklep – wordt komisch neergezet, zodat de tragiek wordt gerelativeerd. Zoals gezegd wordt deze banaliteit door Bachtin als positief ervaren. Bij Grunberg lijkt deze daarentegen een negatieve connotatie te hebben, omdat er kritiek wordt geleverd op de mensheid.

Kritiek en het groteske

In *Figuranten* wordt er kritiek geleverd op de sociale realiteit. Namelijk op de vervreemding van de mens en de maatschappij waarin alles draait om geld en uiterlijk. Wanneer de mens zich alleen bezighoudt met deze zaken distantieert hij zichzelf van het leven. Hij is leeg van binnen. Dat zien we terug bij Ewald, alias de geldwolf. Ewald lijkt deze eigenschap van zichzelf juist te waarderen. Hij lijkt er niet onder te lijden, maar dat is schijn. Uiteindelijk verlangt hij toch naar toenadering tot Broccoli en Elvira. Ewald speelt telkens een rol en bedriegt daarbij zijn omgeving. Hij neemt een relativistische houding aan om de schijn op te houden. De distantie wordt bekritiseerd omdat deze houding in verband wordt gebracht met bedrog en omdat Ewald onder deze houding lijdt.

Ewald merkt over wanhoop het volgende op: “Ik dacht toen dat wanhoop iets ernstigs was, als in boeken en films. Wanhoop is uitermate droog en komisch”.¹¹⁶ Er wordt hier een onderscheid gemaakt tussen wanhoop in fictie en wanhoop in de realiteit. De eerste is ernstig, de tweede komisch. In *Figuranten* heeft de beschreven tragiek betrekking op de wanhoop en het lijden van de personages en deze is bij tijd en wijle komisch. In de roman komen veel groteske scènes voor, waarin tragiek door humor wordt gerelativeerd. Zo is er de scène waarin meneer Eckstein tegen zijn zoon Broccoli zegt dat hij niks meer van hem verwacht.¹¹⁷ Het is een serieus gesprek, maar meneer Eckstein is dronken en kan niet meer normaal functioneren: “Zijn manier van praten hield op dat moment het midden tussen hoesten en praten met volle mond. Zijn lippen waren paars en zijn hoofd was nog iets roder geworden”.¹¹⁸ De situatie loopt volledig uit de hand en de personages brullen alleen maar tegen elkaar. Ook de scène waarin de ouders van Broccoli halsoverkop het land willen verlaten en hun koffers inpakken is grotesk. Zijn ouders zijn op de vlucht en verlaten hun zoon, hierin schuilt de tragiek. Maar opnieuw relativeren de komische aspecten de wanhoop van de personages. Zo is meneer Eckstein dronken en gooit steeds glazen kapot terwijl zijn zoon het kwijl van zijn lippen dept met een zakdoek. De moeder van Broccoli wil het bestek meenemen naar het buitenland en wordt hysterisch als iemand haar probeert tegen te houden. In het ‘Theoretische kader’ hebben we gezien dat Goedegebuure een onderscheid maakt tussen distantie en empathie met betrekking tot het oeuvre van Grunberg. In *Figuranten* slaat de balans naar mijn mening over naar het groteske en

¹¹⁶ Grunberg, A. (1997), p. 113.

¹¹⁷ Grunberg, A. (1997), p. 134.

¹¹⁸ Grunberg, A. (1997), p. 135.

daarmee naar distantie. De lezer kan zich niet volledig vereenzelvigen met de wanhoop van de personages.

Daarnaast worden de personages op een groteske manier neergezet. Figuranten zijn filmrollen die niet uitgediept worden, ze zijn plat. Net als de personages uit de roman van Grunberg zelf. Ze worden alleen gekenmerkt door herhaling van woorden en door herhaling van handelingen. Zo vraagt meneer Eckstein continu om cognac, terwijl hij heel erg dronken is, en veegt meneer Meerschwan constant het zweet van zijn voorhoofd. We komen als lezer verder weinig over ze te weten. Ook hun lichaam is grotesk, zoals we hierboven hebben gezien. Doordat de personages grotesk worden neergezet, kan de lezer zich niet vereenzelvigen of identificeren met de personages. Ewald is het enige personage dat enigszins wordt uitgediept, omdat hij de focalisator is en we inzicht krijgen in zijn gedachten. Hij maakt echter aan het eind van de roman een omslag: hij neemt de rol van geldwolf aan en is leeg van binnen. Door een relativistische houding aan te nemen distantieert hij zich van het leven, de mensen om hem heen en de lezer. Grunberg biedt met *Figuranten* een lachspiegel waarin de wanhoop en tragiek van de nietige mens wordt weerspiegeld. De mens is van zichzelf vervreemd door de oppervlakkigheid van de samenleving, de verlangens van zijn groteske lichaam en zijn eigen distantie. Grunberg bekritiseert dus het groteske lichaam en de relativistische houding van de personages. De lezer wordt op een radicale manier geconfronteerd met zichzelf en de maatschappij. Het abnormale en absurde van de mens wordt uitvergroot in deze lachspiegel, waardoor de humor de tragiek en de kritiek uiteindelijk relativeert.

De asielzoeker

Het hoofdpersonage in *De asielzoeker* – Christian Beck – ziet zichzelf als de ontmaskeraar van andermans illusies en zelfbedrog. Volgens Suzanne Fagel is zijn leven onder te verdelen in drie fases. In de eerste fase is Beck de ontmaskeraar van idealen.¹¹⁹ In de tweede fase is hij de gelukszoeker en ontmaskert hij zijn zelfbedrog. In de laatste fase is hij de illusieloze en zijn zijn eigen emoties en verlangens ontmaskerd.¹²⁰ Hieronder bespreek ik de verschillende thema's, de sociale kritiek en het effect van de groteske elementen uit de roman.

Identiteit, spel en (zelf)bedrog

In de eerste fase van Becks leven staat de ontmaskering van idealen centraal.¹²¹ Het doel in zijn leven is mensen op hun eigen zelfbedrog wijzen. Hij is van mening dat hij iets goeds doet voor de mensheid:

Beck wist dat de totale illusieloosheid die hij met zoveel passie nastreefde en waaraan hij al zijn zendingswerkzaamheden opofferde aan de man moest worden gebracht.¹²²

Bovendien ziet Beck het als zijn morele verplichting om mensen te wijzen op hun zelfbedrog:

Het was een morele verplichting de smerigheid van dit leven niet alleen in ogenschouw te nemen, maar je er ook mee in te smeren, het was een morele verplichting je onschuld te verliezen, want het leven was geen onschuldige bezigheid.¹²³

Om de smerigheid te kunnen ontmaskeren moet je je er eerst in onderdompelen daardoor verlies je je onschuld, zo meent Beck. Bestaande opvattingen en denkbeelden worden door Beck en de verteller afgedaan als illusies. In de eerste uitspraak wordt er een impliciete vergelijking gemaakt met Christus. Ook Christus offerde zichzelf op en was bezig mensen bewust te maken van het geloof. Beck doet echter het tegenovergestelde; hij ontmaskert idealen. Bovendien heeft hij zichzelf uitverkoren.¹²⁴ Beck is volgens Van Dijk een omgekeerde Messias. Hij heeft verschillende kenmerken die verwijzen naar Christus, net als Ewald uit *Figuranten*, maar tegelijkertijd is hij in deze kenmerken het tegenovergestelde van Christus.¹²⁵ Zoals gebleken sluiten zulke tegenstellingen elkaar niet uit, maar worden ze juist aan elkaar verbonden in Grunbergs werk.¹²⁶

In de tweede fase is Beck de gelukszoeker: "Nergens heeft Beck het geluk zo intensief gezocht als in Eilat".¹²⁷ Deze fase speelt zich af in de Israëliische stad Eilat. Beck is nog steeds bezig met ontmaskeren, maar deze ontmaskering heeft nu voornamelijk betrekking op zichzelf en zijn zelfbedrog. Hij richt zich op zijn emoties¹²⁸:

Net als opinies die worden uitgesproken en zo een eigen leven gaan leiden, zo weet hij dat ook emoties die openbaar worden gemaakt groter kunnen worden dan goed is voor de betrokkenen. Liefde is je reinste discipline, net als massamoord en fabrieksarbeid, zij is niet toegeven aan je emoties maar juist ertegen vechten. Mensen die hun emoties niet in bedwang houden zijn onvoorspelbaar en levensgevaarlijk.¹²⁹

¹¹⁹ Fagel, S., 'De asielzoeker'. In: *Lexicon van literaire werken* (2011), p. 1.

¹²⁰ Fagel, S. (2011), p. 2.

¹²¹ Fagel, S. (2011), p. 1.

¹²² Grunberg, A., *De asielzoeker*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar (2005), p. 64.

¹²³ Grunberg, A. (2005), p. 115.

¹²⁴ Grunberg, A. (2005), p. 132.

¹²⁵ Van Dijk, Y., (2010), p. 52-53.

¹²⁶ Van Dijk, Y., (2010), p. 53.

¹²⁷ Grunberg, A. (2005), p. 53.

¹²⁸ Fagel, S. (2011), p. 2.

¹²⁹ Grunberg, A. (2005), p. 10.

Hij distantieert zich daarom van zijn eigen emoties. Beck is in deze fase nog steeds bezig zijn eigen verlangens te vervullen, voornamelijk lust. Dit doet hij door dagelijks een bordeel te bezoeken. Lust komt later aan bod.

Volgens Fagel zijn Becks eigen emoties door de ontmaskering uitgewist en in het verlengde daarvan wist hij ook zijn persoonlijkheid uit¹³⁰: “Hij leeft als iemand die zichzelf heeft uitgewist”.¹³¹ Van Wesemael merkt op dat het verlies aan identiteit een belangrijk aspect is in deze roman.¹³² Geert Buelens beschrijft de roman als een verhaal over iemand die uit elkaar valt. Beck moet zichzelf telkens opnieuw vorm geven door middel van zelfdefinities.¹³³ Hij ziet zichzelf als een hoerenneuker, een verrader, een beleefde en vriendelijke man en de man van Vogel (zijn vrouw). Deze zelfdefinities worden steeds ondermijnd door de gebeurtenissen in de roman, waardoor ze niet definitief zijn.¹³⁴ Zo is er de gebeurtenis met de schroevendraaier in het bordeel: Beck steekt het oog van een prostituee uit. Hierdoor is hij voorgoed genezen van het bezoeken van prostituees. Daarnaast trouwt Vogel met een asielzoeker en uiteindelijk sterft ze. Beck kan zich vervolgens niet meer identificeren als de man van Vogel. Door de uitwissing van zijn persoonlijkheid en de ondermijning van deze zelfdefinities is er sprake van een gebrek aan identiteit. Beck neemt echter een rol aan om dit gebrek en zijn ware identiteit te verhullen. Op zijn rollenspel ga ik hieronder verder.

In de laatste fase neemt Beck een rol aan: “want hij is wat hij voorwendt te zijn: een gelukkig mens, gelukkig met weinig”.¹³⁵ Hij speelt de gelukkige man is en daardoor is hij ook gelukkig. Het geluk is namelijk een onderdeel van zijn rol. Zijn beste rol is die van de luchthartige man.¹³⁶ Beck probeert de schijn op te houden voor zijn omgeving: “De schijn van normaliteit is de laatste verdedigingslinie tegen het totale verval, de uiteindelijke destructie”.¹³⁷ Zijn rol als luchthartige en beleefde man is het laatste beetje beschaving dat Beck wil behouden:

“Ik wil graag beleefd zijn in het leven. Wat heb ik aan innerlijke beschaving, wat hebt u eraan – wat heb jij eraan? Ik wil uiterlijke beschaving, oppervlakkige, uiterlijke beschaving. Beleefdheid. Voorkomendheid.”¹³⁸

Beck komt er aan het eind van de roman achter dat zijn ware identiteit die van een monster is: “Hij moet inderdaad een monster zijn, iemand die volledig buiten de mensheid valt, iemand die uiteindelijk niets meer met mensen te maken heeft [...]”.¹³⁹ Zijn relativistische houding en zijn drang tot ontmaskering hebben hier voor gezorgd. Op deze houding kom ik later terug. Vanbinnen kan Beck niet beschaafd zijn – hij is immers een monster – en om dit te maskeren is hij vanbuiten beschaafd. Beck probeerde mensen te redden door hen te wijzen op hun zelfbedrog, maar daardoor heeft hij ze juist weggejaagd:

Alles waar mensen naar haakten, waar mensen voor vochten, voor leefden, had hij achteloos als futiliteit terzijde geschoven, als iets wat erger was dan futiliteit, als bedrog. Daarom was hij een monster. Niet in zijn eigen ogen, maar dat deed er niet toe, in de ogen van anderen, in de ogen van hen die nog naar hem keken, en uiteindelijk was het door die ogen dat hij zichzelf bekeek. Je kunt alleen kiezen uit wat voorhanden is, een andere wereld dan deze is niet voorhanden, wie hem afwijst, wijst zichzelf af.

¹³⁰ Fagel, S. (2011), p. 3.

¹³¹ Grunberg, A. (2005), p. 33.

¹³² Van Wesemael, S. (2010), p. 293.

¹³³ Buelens, G. (2010), p. 32.

¹³⁴ Buelens, G. (2010), p. 33.

¹³⁵ Grunberg, A. (2005), p. 8-9.

¹³⁶ Grunberg, A. (2005), p. 231.

¹³⁷ Grunberg, A. (2005), p. 137.

¹³⁸ Grunberg, A. (2005), p. 202.

¹³⁹ Grunberg, A. (2005), p. 328.

In de ogen van andere mensen is hij een monster, door deze ogen kijkt Beck nu naar zichzelf en ziet ook een monster. Hij heeft de wereld afgewezen en in het verlengde daarvan zichzelf. Beck is een buitenstaander geworden: “Hij heeft niet langer het idee dat alleen de anderen hem een paria vinden, hij ziet zichzelf nu ook zo. Een berustend gevoel al met al”.¹⁴⁰ Aan het eind van de roman is hij definitief ontmaskerd als een monster voor de buitenwereld en voor zichzelf.¹⁴¹ Daarom hoeft hij de schijn niet langer op te houden en dat geeft hem een berustend gevoel.

Net als in *Figuranten* spelen namen een belangrijke rol in *De asielzoeker*. Weinig personages in de roman hebben eigennamen. Ze worden met hun bijnamen aangeduid¹⁴²: Becks vrouw wordt Vogel genoemd, haar echte naam komen we niet te weten; Beck noemt Simon continu de mismaakte; de bordeelhoudster wordt alleen aangeduid als de Georgische; Raf wordt aangesproken met de asielzoeker. Beck distantieert zich van zijn omgeving door de mensen in zijn leven met deze namen aan te spreken. Hij lijkt ze niet te willen erkennen als individuen. De personages zijn en blijven vreemden voor hem. Hun identiteit wordt alleen weerspiegeld in hun namen. Als lezer komen we weinig over ze te weten, omdat Beck de focalisator is. *De asielzoeker* heeft een auctoriële verteller, die nauwelijks afwijkt van de gedachten en belevingswereld van Beck. Hierdoor is er volgens Fagel bijna sprake van een personale verteller.¹⁴³ De andere personages leert de lezer alleen kennen door hun bijnaam en de daarbij behorende kenmerken. Deze kenmerken hebben voornamelijk betrekking op het uiterlijk van de personages. Bij Simon – de mismaakte – zijn dat bijvoorbeeld zijn lichamelijke tekortkomingen.

Distantie en betrokkenheid

In de derde fase is Beck de illusiezoeker. Zijn eigen emoties en zelfbedrog zijn ontmaskerd. Bovendien streeft hij zijn eigen verlangens niet meer na, dit zijn immers illusies:

Ze kwamen hem hoe dan ook steeds ridiculer voor, die verlangens van hem, insecten waren het, absurd in hun onverzadigbaarheid, onvermoeibaar als mieren, een plaag, dat waren die verlangens van hem geweest.¹⁴⁴

Ook zijn eigen geluk bant Beck uit, omdat het hem ongelukkig maakt: “Wie zichzelf gelukkig probeert te maken komt op een verroest zijspoor terecht, het nastreven van eigen geluk komt neer op het binnendringen van de hel”.¹⁴⁵ Beck distantieert zich in deze fase van het leven en zijn omgeving door een relativistische houding aan te nemen: “Ook daarom heeft hij zich onttrokken aan de wereld, hij wil er niet meer middenin leven, alleen nog ernaast”.¹⁴⁶ Hij beschouwt de maatschappij namelijk als gevaarlijk:

Het gat in Becks leven is God niet. Het gat in Becks leven heeft geen naam, het is gewoon gat. Hij beschouwt de verlokkingen die hem als een plaag achterna hebben gezeten als maatschappelijke ziektes. Daarom ziet Beck de maatschappij als een vijand, niet een die bestreden moet worden, dat zou ook niet kunnen, de maatschappij is als de meeste vijanden onbestrijdbaar, maar wel een vijand. Om die reden heeft hij besloten zich in de periferie van de maatschappij op te houden, daar waar zij langzaam overgaat in iets anders, in het grote niets.¹⁴⁷

¹⁴⁰ Grunberg, A. (2005), p. 333.

¹⁴¹ Grunberg, A. (2005), p. 343.

¹⁴² Fagel, S. (2011), p. 8.

¹⁴³ Fagel, S. (2011), p. 6.

¹⁴⁴ Grunberg, A. (2005), p. 12.

¹⁴⁵ Grunberg, A. (2005), p. 12.

¹⁴⁶ Grunberg, A. (2005), p. 15.

¹⁴⁷ Grunberg, A. (2005), p. 58.

De maatschappij is de vijand van Beck maar hij gaat de strijd niet aan. Hij neemt daarentegen een passieve houding aan door zich terug te trekken. Beck wil onzichtbaar zijn: “Een zekere mate van onzichtbaarheid is een voorwaarde voor geluk”.¹⁴⁸ Deze onzichtbaarheid bereikt hij door niet te participeren in het leven, maar net als Ewald door te observeren: “Dat is wat leven voor hem is: kijken”.¹⁴⁹ Uiteindelijk komt Beck tot de ontdekking dat de relativistische houding heeft geleid tot zijn ware identiteit: “Maar alles wat hem al die jaren beschermd heeft tegen anderen is precies ook dat wat hem uiteindelijk tot monster heeft gemaakt”.¹⁵⁰ Op dat moment wordt de distantie als negatief ervaren.

Van Dijk merkt op dat er een ethisch moment plaatsvindt in *De asielzoeker*. Wanneer Vogel op sterven ligt, beseft Beck dat het leven van de ander belangrijker is dan zijn eigen leven en daarom gaat hij voor haar zorgen op zijn eigen manier¹⁵¹: “Het schijnt te helpen als er iets is wat je erkent als groter dan je eigen leven, belangrijker, iets wat boven je leven staat. Hij meende dat hij dat gedaan heeft, maar waarschijnlijk was het bedrog, een excuus om zelf niet te hoeven leven”.¹⁵² Opnieuw ontmaskert Beck zijn eigen handelingen en gedrag als bedrog. Het enige doel dat Beck in de derde fase nastreeft is het geluk van Vogel: “Wat hij nastreeft is tamelijk overzichtelijk: hij wil zijn vrouw gelukkig maken. Een haalbaar ideaal, zou je denken. Zo onmogelijk kan het geluk nou ook weer niet zijn, vooral niet dat van anderen”.¹⁵³ In deze fase heeft hij dus nog wel een ideaal. Beck leeft uitsluitend voor haar en door haar: “Hij heeft zich buiten zijn eigen leven geplaatst. Hij leeft via zijn vrouw, zoals zijn ouders via hem hebben geleefd”.¹⁵⁴ In dat opzicht is Beck dus niet volledig illusieus. Hij gelooft namelijk in het geluk van zijn vrouw en in haarzelf:

Het laatste geloof dat hem nog niet helemaal heeft verlaten, dat ligt daar, onder de dekens, oude dekens, op lakens die eigenlijk weer eens verschoond zouden moeten worden. Zoals ouders in een kind geloven, zo gelooft Beck in haar, en daarom zit hij daar ook. Daarom kan hij zich niet losrukken.¹⁵⁵

Van volledige distantie is geen sprake in de roman, omdat Beck betrokken is bij zijn vrouw en via haar in contact staat met het leven. Dit is echter ook een illusie: “Ze verschaffen elkaar de illusie dat ze door elkaar verbonden zijn aan de rest van de mensheid”.¹⁵⁶ Beck en zijn vrouw zijn alleen aan elkaar verbonden. Hij komt er aan het eind van de roman achter wat hem bond aan zijn vrouw:

[A]lleen vertrouwen, dat bond hem aan haar. Blind vertrouwen. [...] Hij vertrouwde haar, omdat ze elkaar vrijwel volledig, bijna systematisch, kapot hadden gemaakt, omdat ze zijn beproevingen had doorstaan, althans, dat is wat hij wil geloven. Dat is wat hem ontmenselijkt heeft, zijn neiging aan anderen beproevingen op te leggen, steeds weer nieuwe beproevingen, steeds weer een stukje verder te gaan, om ze uit te proberen, om hun loyaliteit te testen, en zijn neiging aan zichzelf beproevingen op te leggen, want wie zegt dat je jezelf kunt vertrouwen?¹⁵⁷

Door zijn drang tot ontmaskering heeft hij iedereen uit zijn omgeving weggejaagd. Alleen zijn vrouw heeft zijn beproeving doorstaan en is loyaal gebleven. Daarom vertrouwt hij haar. Beck komt er hier ook achter dat de ontmaskering er voor gezorgd heeft dat hij ontmenselijkt is.

¹⁴⁸ Grunberg, A. (2005), p. 9.

¹⁴⁹ Grunberg, A. (2005), p. 44.

¹⁵⁰ Grunberg, A. (2005), p. 336.

¹⁵¹ Van Dijk, Y., (2010), p. 65.

¹⁵² Grunberg, A. (2005), p. 274 en 275.

¹⁵³ Grunberg, A. (2005), p. 12.

¹⁵⁴ Grunberg, A. (2005), p. 45.

¹⁵⁵ Grunberg, A. (2005), p. 276.

¹⁵⁶ Grunberg, A. (2005), p. 29.

¹⁵⁷ Grunberg, A. (2005), p. 336.

In *De asielzoeker* is, net zoals in *Figuranten*, sprake van een beweging tussen distantie en betrokkenheid. Beck streeft naar distantie, maar deze distantie is niet volledig en wordt niet als positief ervaren. Hij kan zich niet losrukken van zijn vrouw. In zijn ogen liggen betrokkenheid en distantie in elkaars verlengde:

Ja, dat zei hij: 'We horen toch bij elkaar.' Op de dag dat hij besloten had bij haar weg te gaan. Vreemd genoeg had hij het gevoel dat dat besluit noch deze woorden leugens waren. Het waren twee waarheden die elkaar uitsloten, maar naast elkaar konden en moesten bestaan.¹⁵⁸

De ander, zijn geliefde Vogel, blijft een vreemde voor Beck, ook al delen ze hun leven met elkaar:

Ook al erken je iets wat groter is dan je eigen leven, belangrijker, vele malen belangrijker zelfs, je blijft gevangen in je eigen leven, in je eigen ervaringen die, daarvan raakt hij steeds meer overtuigd, ondeelbaar zijn. Wat zijn vrouw meemaakt, ook al is hij praktisch dag en nacht bij haar, weet hij niet, ze blijft een vreemde voor hem.¹⁵⁹

Uit deze uitspraak blijkt dat Beck zijn leven niet volledig kan delen met Vogel. Hij is en blijft een gevangene van zijn eigen leven. De distantie krijgt hier opnieuw een negatieve connotatie. Hoewel het duidelijk wordt dat Beck Vogel niet wil verliezen lijkt de dood van Vogel hem uiteindelijk niet echt te raken. Hij gaat er afstandelijk mee om. Wanneer twee mannen zijn overleden vrouw komen ophalen is het enige waar hij aan kan denken de schijn van onberispelijkheid.¹⁶⁰ Zijn relativistische houding laat hij op een tragisch en beslissend moment, een kans om empathie op te wekken bij de lezer, niet los.

De distantie van Beck uit zich in afstandelijke levenswijze. Hij speelt de rol van beleefde doch afstandelijke man.¹⁶¹ Het contact met zijn vrouw past bij zijn afstandelijke levenswijze:

Zijn hele leven heeft hij ernaar gestreefd onafhankelijk te zijn, en dus alleen. Toen hij de grenzen van die onafhankelijkheid had bereikt, keerde hij terug naar een vorm van samenzijn die hem draaglijk voorkwam, omdat de grenzen vastlagen.¹⁶²

De grenzen die Beck heeft opgezocht gelden niet alleen voor het samenzijn met zijn vrouw. Hij heeft de grenzen van alle illusies opgezocht en nu lijkt hij te berusten in het feit dat hij moet terugkeren naar een acceptabele vorm van samenzijn. Beck weet nu ook: "Als alles ontmaskerd is blijkt de ontmaskering een overschat verschijnsel".¹⁶³ Zijn afstandelijke rol komt tevens tot uiting in zijn beroep als vertaler van gebruiksaanwijzingen. Daarbij merkt de verteller op: "De positie van een schrijver is vooral een maatschappelijke, een vertaler van gebruiksaanwijzingen heeft daar minder last van, zo iemand bevindt zich in de buitenwijken van de maatschappij".¹⁶⁴ Beck was vroeger schrijver. Toen hij nog schreef maakte hij zich druk om zijn maatschappelijke positie. Hij nam deel aan het leven door te schrijven. Nu bevindt hij zich als vertaler en voormalig ontmaskeraar in de periferie van de samenleving.

Lijden

Beck ervaart zijn distantie niet als positief omdat hij lijdt. Zijn lijden past bij het Messias-thema. Ook lijdt hij onder het feit dat zijn vrouw op sterven ligt en getrouwd is met de asielzoeker. Hij kan zich nu niet meer identificeren als de man van Vogel. Vogel merkt op dat ze niet wil dat Beck lijdt, maar hij

¹⁵⁸ Grunberg, A. (2005), p. 167.

¹⁵⁹ Grunberg, A. (2005), p. 274.

¹⁶⁰ Grunberg, A. (2005), p. 276.

¹⁶¹ Grunberg, A. (2005), p. 48.

¹⁶² Grunberg, A. (2005), p. 22.

¹⁶³ Grunberg, A. (2005), p. 43.

¹⁶⁴ Grunberg, A. (2005), p. 158.

geeft aan dat hij niet lijdt maar leeft.¹⁶⁵ Leven is voor Beck echter lijden, omdat hij zichzelf en zijn omgeving door zijn drang tot ontmaskering continu op de proef stelt. Zijn missie heeft dus een averechts effect en daarmee dupeert hij ook zichzelf. Beck is een martelaar van zijn eigen mislukte reddingspoging. Hij probeert zich te distantiëren van zijn omgeving en zijn omgeving distantieert zich op haar beurt van hem. Vogel is de enige die het uithoudt met hem, maar zoekt lichamelijke liefde bij iemand anders. Dat doet Beck pijn, ook al heeft hij haar zelf al vier jaar niet meer aangeraakt. Hij komt aan het eind van de roman tot de volgende conclusie:

Beck is uitgevlucht. Dit is zijn werkelijkheid, hij kan nergens naartoe, al was het maar omdat hij begrijpt dat wat hem op deze geitenkaasboerderij gevangen houdt, hem ook elders gevangen zal houden. Deze werkelijkheid is door hem gemaakt, zij is hem niet opgelegd als een straf, zij is geen noodlot dat zich niet liet ontlopen, niet eens het resultaat van allerlei toevalligheden waarachter verder niets gezocht moet worden. Zij is het resultaat van wat Beck is, en is geweest. En Beck moet toegeven dat daar niet goed mee te leven valt. Niet met wat hij was, niet wat hij is.¹⁶⁶

Hij is een gevangene van zichzelf, van zijn eigen daden en zijn eigen ontmaskering. Daar lijdt hij onder. Hij kan namelijk niet goed met zichzelf leven zoals hij was en zoals hij is. Zijn bestaan kan beschreven worden als negatief, met een nee: “het was een totaal nee, een nee dat alles omvatte, hem, zijn leven, zijn verleden, wat hij was en wat hij nog moest worden”.¹⁶⁷

Het groteske lichaam

In de maatschappij probeert men tekortkomingen te maskeren: “Een mens wordt verliefd op een gebrek. Het is het gebrek dat ontroert, het is de wond die je door het masker heen ziet die je zelf week maakt”.¹⁶⁸ Het gebrek is echter zichtbaar door het masker heen. Beck maskeert zijn eigen identiteit door een rol aan te nemen, maar zijn ware identiteit kan hij daarmee niet onderdrukken. Het motief van het masker komt vaker terug in de roman:

Kleren waren natuurlijk ook een illusie maar wel een die hij zichzelf toestond, omdat ze een vermomming waren die hij nodig had om zijn zendingswerk te verrichten. De mensen moesten wel denken dat hij een van hen was.¹⁶⁹

Paradoxaal genoeg moet Beck zich vermommen om de maskers en idealen van anderen te ontmaskeren. Hij doet dus mee aan het zelfbedrog, maar is zich daar wel van bewust. De enige plek waar niets ontmaskerd hoeft te worden is het bordeel: “Want daar hoefde niets ontmaskerd te worden, daar vielen masker en ontmaskering samen tot een en dezelfde gapende wond”.¹⁷⁰ Tijdens de seks wordt de ironische identiteit namelijk tijdelijk opgeheven. Het groteske lichaam komt op dat moment naar voren. Beck is alleen maar bezig met het bevredigen van zijn eigen lust door middel van betaalde seks. Masker en ontmaskering komen in het bordeel samen en dat blijkt een gapende wond, een gebrek te zijn. Beck beseft hier dat het bordeel geen plek is waar hij gelukkig kan worden. Juist op die plek lijdt hij, omdat hij wordt geconfronteerd met zijn lege bestaan. Zowel het masker als het ontmaskeren krijgt in deze uitspraak een negatieve connotatie, terwijl de ontmaskering eerst als positief werd ervaren. Voor Beck was de ontmaskering namelijk een poging tot redden. De ontmaskering blijkt echter het tegenovergestelde van redden te zijn, omdat deze er voor zorgt dat Beck een buitenstaander en een monster wordt.

¹⁶⁵ Grunberg, A. (2005), p. 167.

¹⁶⁶ Grunberg, A. (2005), p. 230.

¹⁶⁷ Grunberg, A. (2005), p. 245.

¹⁶⁸ Grunberg, A. (2005), p. 60.

¹⁶⁹ Grunberg, A. (2005), p. 65.

¹⁷⁰ Grunberg, A. (2005), p. 65.

Liefde, seks en lust

Zoals Van Dijk aangaf, zijn de liefdesrelaties in de romans van Grunberg een gedeelde eenzaamheid. Ook bij Beck en zijn vrouw is dat het geval:

Werk is niet wat ze delen, ze delen elkaars geur, elkaars verleden, elkaars bed, elkaars eenzaamheid. Eenzaamheid deel je zwijgend, er komt een zekere berusting bij kijken, je weet dat je isolement niet verder kan worden opengebrouwen dan deze paar scheuren, je hebt de grenzen van wat 'ontmoeting' genoemd kan worden bereikt, dichterbij zal de ander nooit komen. Dichterbij is een illusie, nog dichterbij is gevaarlijk. Mensen verwachten vaak, ten onrechte, dat hun relatie, hun geliefde een eind zal maken aan de eenzaamheid. Beck en zijn vrouw verwachten dat niet, ze verwachten eigenlijk weinig van elkaar, ook dat delen ze.¹⁷¹

Uit deze uitspraak blijkt opnieuw de drang tot distantie. Liefde bestaat bij de gratie van afstand. Wanneer Vogel is gestorven voelt Beck pas liefde voor haar: "Alles is missen, maar het eigenaardige is dat het altijd al missen was, alsof hij alleen een illusie van liefde kon voelen door het missen heen, alsof afwezigheid daarvoor de voorwaarde was".¹⁷² Zijn gevoelens voor Vogel zijn echter ook een illusie. Daarom kan Beck zich niet volledig overgeven aan zijn emoties. Zoals Van Dijk constateerde, kan er sprake zijn van toenadering wanneer de geliefde op sterven ligt: "Hij hield van wat dreigde te verdwijnen of van wat al verdwenen was".¹⁷³ De liefde die Beck voor zijn vrouw voelt, ervaart hij niet als positief: "Wel weet hij dat liefde geen vrije keus kan zijn, niet voor hem; een verplichting is het, een opgave, een offer".¹⁷⁴ Beck lijdt voor zijn vrouw, omdat hij de liefde ervaart als een offer. Het offermotief past bij het Messias-thema. Beck is Vogels gevangene, omdat hij te veel betrokken is geraakt bij haar en zich niet meer van haar kan losrukken. Net als de distantie krijgt de betrokkenheid een negatieve connotatie.

In de tweede fase staan zoals gezegd de verlangens van Beck centraal. Daarbij draait het voornamelijk om het bevredigen van zijn lust in het bordeel:

Daar in Eilat was nog maar één toekomstvisioen levensvatbaar: een orgie, een langgerekte orgie. De definitieve overwinning van het lichaam op de geest, de *Endsieg* van het lichamelijke. Zijn denken had hem verraden, zijn bewustzijn had hem in een val gelokt, uit wraak had hij besloten alleen nog maar lichaam te zullen zijn.¹⁷⁵

Beck verkiest het lichamelijke boven het geestelijke, omdat hij er achter is gekomen dat hij zichzelf bedriegt. Zijn bewustzijn heeft hem voor de gek gehouden. De essentie van het leven wordt volgens Beck weerspiegeld in het bordeel: "Dit was de wereld teruggebracht tot haar ware proporties, het wachten op een stijve, het wachten op een orgasme, het wachten op de volgende stijve".¹⁷⁶ Hij zet lust in om geen liefde te hoeven voelen: "Hoeren hoorden ook bij de verliefdheden van Beck. Zodra hij verliefd werd, ging hij snel even naar de hoeren, om het geluk af te blussen".¹⁷⁷ Liefde leidt namelijk, zoals hierboven is gebleken, tot lijden. Het lichamelijke staat voor Beck in verband met genot: "En hij die wraak wilde nemen op zijn denken kleedde zich zo vaak uit als hij maar kon, hij zocht contact met zijn lichaam, hij probeerde te ontdekken wat dat was, genot".¹⁷⁸ Toen hij lichamenlijk genot in het bordeel van Eilat ervoer, kon Beck ergens in geloven:

¹⁷¹ Grunberg, A. (2005), p. 10.

¹⁷² Grunberg, A. (2005), p. 301 en 302.

¹⁷³ Grunberg, A. (2005), p. 128.

¹⁷⁴ Grunberg, A. (2005), p. 55.

¹⁷⁵ Grunberg, A. (2005), p. 46.

¹⁷⁶ Grunberg, A. (2005), p. 115.

¹⁷⁷ Grunberg, A. (2005), p. 37.

¹⁷⁸ Grunberg, A. (2005), p. 54.

[...] werd hij een spiritueel mens, iemand die het mysterie kon aanvaarden, ten minste gedeeltelijk. Alleen daar kon hij de valstrikken die zijn bewustzijn voor hem had gespannen ontlopen en worden wat hij wilde zijn: een beest, verwaarloosd, onder de luis en ongekamd, bijtgraag, vals gemaakt of vals geboren, altijd gereed om degene die hem voedt naar de nek te springen en door te bijten.¹⁷⁹

In het bordeel hoeft hij geen rol te spelen. Beck wil een beest zijn, dat is zijn ware identiteit. Zijn ironische identiteit valt op dat moment van hem af. Tijdens de seks wordt hij één met de wereld: "Hier perste hij de laatste restjes stervende lust uit zijn lichaam, hier werd hij één met de wereld. De schuilkelde van de Georgische was de intensive care voor de hartstocht".¹⁸⁰ Het beest in hem komt los wanneer hij seks heeft met hoeren: "Dit was de kern van zijn bestaan, zijn diepste ik. Zijn ziel bestond uit vier woorden: neuker van zieke hoeren".¹⁸¹ Lust is onderdeel van deze identiteit: "En toen hij zich verzoende met zijn functie, kwam de lust die daar tenslotte bij hoorde – niet bij de verzoening met de taak, maar bij de taak zelf. Zijn lust was functioneel".¹⁸² De lust hoort bij zijn taak als redder van de mensheid. Zo zet hij seks in om Sosha te redden: "Dat was wat hij voor haar deed. Dit was zijn hulp, de redding die hij kon aanbieden".¹⁸³ Hij wil zijn mismaakte hoer redden, maar verminkt haar omdat lust resulteert in geweld. Beck komt aan het eind van de tweede fase tot de conclusie dat het bordeel een echoput van de hartstocht is, in plaats van de intensive care.¹⁸⁴ De hartstocht is dus een verzwakt verschijnsel in het bordeel. Seks geeft slechts tijdelijke voldoening en is een nederlaag: "Wat hij in seks herkende was niet de overwinning, maar de nederlaag, het verlies".¹⁸⁵ Uiteindelijk leidt liefde volgens Beck tot eenzaamheid en lust tot razernij en geweld.¹⁸⁶ Zijn ironische identiteit wordt door het geweld tijdelijk opgeheven en zijn ware identiteit komt naar boven. Hij voelt "volledige triomf" nadat hij Sosha's oog heeft uitgestoken.¹⁸⁷ Het geweld voelt dus als een overwinning in tegenstelling tot seks. Tijdens de geweldsdaad spelen zijn emoties op. Beck heeft er niet volledig afstand van kunnen nemen, maar ook dit triomfgevoelen is tijdelijk. Daarna voelt hij niks meer.¹⁸⁸ Op dat moment is hij genezen van zijn lustgevoelens en bezoekt hij geen hoeren meer. De derde fase breekt aan, waarin hij zijn beste rol aanneemt: de beleefde doch afstandelijke man.

Beck was in de tweede fase een gevangene van zijn eigen lusten en verlangens. Deze verlangens ontmaskert hij als een illusie: "Nu ontmaskerde Beck de lust. Eindelijk, het werd tijd. Ook het instinct was een illusie".¹⁸⁹ Hier rekent hij af met het lichamelijke door middel van het geestelijke. In de derde fase heeft hij het lichamelijke en de lust afgezworen. Hij beseft het volgende: "Het seksuele leidt niet tot het geluk, maar leidt er juist vanaf".¹⁹⁰ Met zijn vrouw deelt Beck geen lichamenlijk genot, al vier jaar niet meer: "Dat alles kan, maar je kunt elkaar niet aanraken zoals een man zijn vrouw aanraakt. Op een dag kan dat niet meer om dat je elkaar te dicht bent genaderd, en vanaf dat moment is het uitgesloten".¹⁹¹ Betrokkenheid sluit lichamenlijk genot met de geliefde uit. Tegenover de relatie van Beck en Vogel staat de relatie van Vogel met de asielzoeker: "Becks vrouw en haar nieuwe man houden even elkaars hand vast. Ze delen niets met elkaar, alleen hun lichaam.

¹⁷⁹ Grunberg, A. (2005), p. 61.

¹⁸⁰ Grunberg, A. (2005), p. 111.

¹⁸¹ Grunberg, A. (2005), p. 176.

¹⁸² Grunberg, A. (2005), p. 176 en 177.

¹⁸³ Grunberg, A. (2005), p. 179.

¹⁸⁴ Grunberg, A. (2005), p. 114.

¹⁸⁵ Grunberg, A. (2005), p. 177.

¹⁸⁶ Grunberg, A. (2005), p. 116.

¹⁸⁷ Grunberg, A. (2005), p. 185.

¹⁸⁸ Grunberg, A. (2005), p. 186.

¹⁸⁹ Grunberg, A. (2005), p. 115.

¹⁹⁰ Grunberg, A. (2005), p. 20.

¹⁹¹ Grunberg, A. (2005), p. 91.

Ze zijn twee lichamen voor elkaar, denkt Beck”.¹⁹² Vogel en de asielzoeker delen wel lichamelijk genot. Beck is intiem met zijn vrouw en toont genegenheid door Vogel aan te raken, maar niet op een seksuele manier. Beck deelt wat anders met haar, namelijk “een hoofd, zo zou je het kunnen noemen, ze leefden in elkaars hoofd [...] Het woord, waarmee hij ooit geld verdiende, deelden ze ook”.¹⁹³ Ook hier staat het geestelijke dus boven het lichamelijke. Uiteindelijk wint zijn relatie met Vogel het van het lichamelijke genot. Toch ervaart hij dit niet als positief, omdat hij zichzelf beschouwt als een gevangene van zijn vrouw.

Kritiek en het groteske

Net als in *Figuranten* wordt er in *De asielzoeker* kritiek geleverd op de maatschappij en de vervreemde, gedistantieerde mens. Beck distantieert zich van zijn omgeving door een relativistische houding aan te nemen en illusies en zelfbedrog te ontmaskeren. Zijn omgeving distantieert zich op haar beurt van hem. Vervolgens ontmaskert hij zijn eigen emoties en zelfbedrog. Hij leeft als iemand die is uitgewist. De distantie wordt dus niet als positief ervaren en is niet volledig. Beck wil zich wel distantiëren, maar hij kan zich niet losrukken van Vogel. Pas aan het eind van de roman wanneer Vogel is gestorven, de asielzoeker is vertrokken en Beck zichzelf als een paria beschouwt, is de distantie volledig. Hij probeert zich op te laten nemen in een psychiatrische inrichting. Zoals besproken in het ‘Theoretisch kader’ is er in Goedegebuure’s optiek sprake van een balans tussen empathie en distantie met betrekking tot het groteske in *De asielzoeker*. Het groteske in de roman heeft voornamelijk betrekking op het karakter van Beck. Beck is een anti-held die zijn principes te ver doorvoert en daardoor lijdt aan het leven. Zijn doelen in het leven zijn onwaarschijnlijk, op het belachelijke af. De lezer kan zich door de relativistische houding van Beck niet vereenzelvigen met hem.

Alleen in zijn omgang met Vogel kan Beck empathie wekken, maar ook daar voert hij zijn handelingen te ver door. Hij perst bijvoorbeeld constant vruchten uit, terwijl Vogel het sap niet meer drinkt. De tragiek – Beck probeert zo goed mogelijk voor Vogel te zorgen – wordt gerelativeerd door deze belachelijke en zinloze bezigheid. Dit is echter de enige manier waarop Beck kan zorgen voor zijn vrouw. Wanneer twee mannen Becks gestorven vrouw komen ophalen, vraagt hij om een ontvangstbewijs: een bewijs dat zijn vrouw is opgehaald.¹⁹⁴ Het tragische moment waarop hij voor de laatste keer afscheid kan nemen van zijn vrouw wordt geridiculiseerd door deze vraag. Ook is er de groteske scène waarin hij de as van zijn gecremeerde vrouw aanbiedt aan de asielzoeker. Beck bewaart haar as al een tijd in de groente la van de koelkast.¹⁹⁵ Door deze vreemde plek en het gemak waarmee hij haar as meegeeft aan de asielzoeker lijkt hij niks te voelen voor Vogel. In zijn zorg voor Vogel leek Beck wel om haar te geven, maar na haar dood wordt zijn genegenheid gerelativeerd door deze groteske momenten. In *De asielzoeker* is er sprake van een beweging met betrekking tot het groteske. Wanneer de betrokkenheid van Beck tot zijn vrouw toe neemt, is het groteske minder aanwezig. Dit zien we terug in de verzorging van zijn vrouw als zij stervende is. Het groteske is hier, op een paar uitzonderingen na, nauwelijks aanwezig. Dat resulteert in empathie bij de lezer. Deze empathie wordt vervolgens voor een deel teniet gedaan door het besef van Beck dat hij zichzelf opoffert voor zijn vrouw. Hij is haar gevangene en dit impliceert dat hij niet vrijwillig voor haar zorgt. De zorg is geen daad van liefde, maar onderdeel van zijn rol als beleefde man. Wanneer Beck niet voor Vogel zorgt, treedt het groteske meer op de voorgrond. Het groteske neemt dus af naarmate de betrokkenheid toeneemt.

In *De asielzoeker* komt een groteske scène voor waarin Beck met zijn eigen groteske lichaam wordt geconfronteerd. Wanneer Beck in het bordeel is, gaat het luchtalarm af. Iedereen moet gasmaskers op en naar de schuilkelder. De hoerenlopers en hoeren zien er ridicul uit met een gasmasker op en half of volledig ontkleed: “Het was een vervreemdend gezicht, lichtelijk

¹⁹² Grunberg, A. (2005), p. 88.

¹⁹³ Grunberg, A. (2005), p. 59.

¹⁹⁴ Grunberg, A. (2005), p. 288.

¹⁹⁵ Grunberg, A. (2005), p. 346.

buitenaards".¹⁹⁶ Wanneer iedereen in de schuilkamer zit, raakt Beck in paniek. Hij ziet Sosha op de grond naar hem toe kruipen. Onder haar blik wordt hij gereduceerd tot zijn lichaam. Op dat moment is Beck niets meer dan zijn lichaam: "hij was alleen nog een lichaam dat duwde en geduwd werd. Vlees. Verrot vlees".¹⁹⁷ Zijn lichaam is grotesk; Beck is alleen uit op het bevredigen van zijn lust. Door de blik van zijn Sosha komt Beck tot dit besef. In deze groteske scène worden de donkere kant van betaalde seks en de absurditeit van onze verlangens bekritiseerd. Beck is alleen maar bezig met seks en leidt daardoor een leeg bestaan. Seks levert namelijk slechts een tijdelijke voldoening op. Beck neemt vervolgens afstand van zijn lust en zijn emoties en vervreemdt zichzelf van zijn omgeving. Ook hier wordt kritiek op geleverd, zoals we hierboven hebben gezien.

Daarnaast is de situatie met betrekking tot de driehoeksverhouding van de asielzoeker, Beck en Vogel grotesk. Vogel trouwt in eerste instantie met de asielzoeker voor zijn verblijfsvergunning. Bij hem vindt ze echter ook lichamelijke liefde. Beck is het vijfde wiel aan de wagen in deze relatie. Hij blijft bij Vogel omdat hij haar gevangene is en zij die van hem. Tijdens de huwelijksnacht ligt Beck onder de kapstok op een stretcher, terwijl hij de asielzoeker en Vogel seks hoort hebben in de slaapkamer. Ook blijft hij Vogel zijn vrouw noemen. In deze vasthoudendheid en zijn zorgzaamheid ligt de tragiek besloten. Maar de manier waarop hij omgaat met deze situatie, door zich vrijwillig op de achtergrond te plaatsen en de asielzoeker in de watten te leggen (hij haalt ontbijt voor hem en leent hem zijn kleren), is ridicul en relativeert de tragiek. Beck vecht niet voor Vogel door haar huwelijk met de asielzoeker af te wijzen of te vertrekken, maar plaatst zichzelf op de achtergrond. Hij speelt immers de rol van de beleefde man, die zichzelf wegcijfert voor zijn vrouw. Dit wegcijferen hoort dus bij zijn rol en is niet het gevolg van liefde.

Net als in *Figuranten* wordt de relativistische houding in *De asielzoeker* bekritiseerd. Deze kritiek ligt opnieuw in het groteske lichaam van het hoofdpersonage besloten. Ook wordt Beck grotesk neergezet, als een anti-held met onwaarschijnlijke doelen. Bovendien is de distantie niet volledig, omdat hij betrokken is bij zijn vrouw. De distantie wordt tevens als negatief ervaren. In *Figuranten* is er sprake van een zelfde beweging tussen distantie en betrokkenheid. In *De asielzoeker* wordt er kritiek geleverd op de sociale realiteit door de mens en zijn groteske lichaam eerst neer te zetten als hoerenloper, die alleen bezig is met zijn eigen lusten te bevredigen en illusies te ontmaskeren, en vervolgens als gedistantieerde anti-held zonder emoties. Bij beide fases is er sprake van een leeg bestaan en daar lijdt Beck onder. In tegenstelling tot *Figuranten* heeft het groteske lichaam voornamelijk betrekking op de lust. Beck is bovendien een martelaar van zijn eigen mislukte reddingspoging. Waar Ewald zelf gered wil worden door Elvira, is Beck bezig met het redden van de mensheid. Hieruit blijkt de betrokkenheid van Beck. Opnieuw biedt Grunberg met *De asielzoeker* een lachspiegel, waarin de mens zijn eigen groteske nietigheid herkent. Het groteske is deze keer minder aanwezig in vergelijking met *Figuranten*, waardoor de tragiek en de wanhoop van Beck minder gerelativeerd worden. De kritiek op de mens en de maatschappij wordt ernstiger. Ook wekt Beck empathie bij de lezer op in zijn zorg voor Vogel, maar na haar dood zijn er opnieuw enkele groteske momenten die de tragiek en ernst van de situatie relativeren. *De asielzoeker* is een lachspiegel, maar de lezer herkent hierin vooral de leegte van zijn bestaan en in het verlengde hiervan de tragiek, in plaats van de humor.

¹⁹⁶ Grunberg, A. (2005), p. 143.

¹⁹⁷ Grunberg, A. (2005), p. 147.

Huid en haar

Roland Oberstein – het hoofdpersonage van *Huid en haar* – is één van de veertig vooraanstaande Adam Smith-deskundigen. Hij is econoom, doet onderzoek naar de bubbel van de economie en geeft les op een Amerikaanse universiteit. Samen met Sylvie – zijn ex-vrouw – heeft hij een zontje Jonathan. Oberstein heeft een relatie met zijn vriendin Violet. Ook heeft hij een minnares: Lea. Hieronder bespreek ik de verschillende thema's, de sociale kritiek en het effect van de groteske elementen uit de roman.

Identiteit, spel en bedrog

Roland Oberstein is een wetenschapper en wil de werkelijkheid daarom objectief beschouwen. Hiervoor moet hij zich distantiëren van zijn omgeving. Hij neemt een relativistische houding aan. Op deze houding kom ik later terug. Hij schakelt zijn emoties uit: "Hij is kennelijk een man met een gebrek aan grote gevoelens".¹⁹⁸ Oberstein neemt een bepaalde rol aan ten opzichte van zijn omgeving, namelijk de beleefde doch afstandelijke man. Net zoals Beck. De daarbij behorende houding luidt: "Ja is prima, nee is ook goed".¹⁹⁹ Bovendien speelt hij de rol van een goede vader: "Zij had in hem een vader gezien en hij had die rol met verve vervuld, tot het hem te veel was geworden".²⁰⁰ Ten opzichte van zijn Amerikaanse collega's neemt hij ook een rol aan: "[M]aar in deze omgeving van milde excentriciteit voelt hij zich een buitenstaander gedwongen in de rol van aimabele Europeaan te spelen en in de loop van de tijd is hij in zijn rol gegroeid. Behulpzaam, voor zover terughoudendheid dat toelaat, vriendelijk, altijd geïnteresseerd".²⁰¹ Deze rol heeft Oberstein dus niet vrijwillig aangenomen, maar opnieuw speelt hij deze met verve. Hij beschouwt zichzelf door zijn rollenspel als een beschaafde man: "Maar hij is geciviliseerd. Een geciviliseerde man met geciviliseerde ambities".²⁰²

Oberstein laat een bepaalde indruk achter op andere personages die niet in overeenstemming zijn met zijn ware identiteit. Zijn rollen speelt hij met verve en zijn omgeving lijkt dit spel te geloven. De eerste impressie van Oberstein op Lea luidt als volgt: "Dat was de indruk die hij bij haar had achtergelaten, een geïnteresseerde man met veel empathie".²⁰³ Oberstein probeert de schijn voor zijn omgeving op te houden maar wanneer men te dicht in zijn buurt komt, wordt het duidelijk dat hij een rol speelt: "Hij is graag degene die mensen in hem willen zien. Tot het hem te veel wordt. [...] Toen hij eenmaal uit zijn rol was gevallen kon hij niet meer terug. Wat eenmaal herkend is als masker blijft altijd een masker".²⁰⁴ Daarom wil hij mensen op afstand houden. Wanneer Lea, Sylvie en Violet erachter zijn gekomen dat hij een rol speelt, willen ze zijn ware identiteit leren kennen. Maar Oberstein laat hen niet toe. Lea: "Door het masker heen prikken. Ze wil de onverstoortbaarheid van hem afpellen. [...] Dat lachen om zijn eigen grappen, daarin zit zijn kwetsbaarheid. Daaruit blijkt dat hij meer wil zijn dan ongenaakbaar".²⁰⁵ En:

of hij naakt zijn vriendelijke distantie zou behouden, waarachter ze een misprijzende levenshouding vermoedt die haar doet denken aan de kilte van een poolvlakte. En toch, hoe onlogisch dat misschien ook klinkt, waar ijs is moet ook vuur zijn.²⁰⁶

Dit vuur merkt Lea op wanneer Oberstein over zijn onderzoek praat. Hier kom ik later op terug. Pas aan het eind van de roman leren ze zijn ware aard kennen.

¹⁹⁸ Grunberg, A., *Huid en haar*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar (2010), p. 159.

¹⁹⁹ Grunberg, A. (2010), p. 159.

²⁰⁰ Grunberg, A. (2010), p. 158.

²⁰¹ Grunberg, A. (2010), p. 189.

²⁰² Grunberg, A. (2010), p. 148.

²⁰³ Grunberg, A. (2010), p. 18-19.

²⁰⁴ Grunberg, A. (2010), p. 158.

²⁰⁵ Grunberg, A. (2010), p. 77.

²⁰⁶ Grunberg, A. (2010), p. 131.

In tegenstelling tot *Figuranten* en *De asielzoeker* kent *Huid en haar* weinig platte personages. Er is namelijk sprake van een auctoriale verteller met verschillende focalisators. De personages moeten zichzelf continu overtuigen dat ze degene zijn die ze willen zijn: Lea wil een goede moeder en echtgenote zijn; Jason – de man van Lea – een familieman; Oberstein de beleefde doch afstandelijke econoom met een passie voor zijn onderzoek. Deze zelfdefinities van de personages worden door hun ware identiteit ondermijnd. Net als Oberstein past Jason zich aan de verwachtingen van zijn omgeving:

Jason heeft zijn carrière en zijn kinderen altijd op de eerste plaats gezet. Samen op de eerste plaats. [...] En hij wist hoe het systeem werkte, hij begreep dat als je in het systeem wenste te overleven aanpassing een voorwaarde was. Veranderingen aanbrengen doe je van binnenuit.²⁰⁷

Zowel Oberstein als Jason past zich aan om tot het systeem te behoren. Een tweede overeenkomst tussen Jason en Oberstein is het feit dat hun prioriteiten veranderen naarmate het verhaal vordert. Beide personages laten zich overmannen door emoties en zetten een geliefde op nummer één. Hier kom ik later op terug. De personages proberen allemaal de schijn op te houden voor de buitenwereld en voor zichzelf, maar uiteindelijk worden ze geconfronteerd met hun ware aard: Lea, Jason en Oberstein gaan vreemd en zijn uit op het bevredigen van hun lust. Lea gaat vreemd met Oberstein, Sven Durano en een Pakistaanse taxichauffeur; Jason met Enrique; Oberstein met Lea en Gwenny – een van zijn studenten. Daardoor zijn ze respectievelijk geen goede echtgenote en moeder, geen familieman en geen afstandelijke doch beleefde wetenschapper. Lea ziet zichzelf als een sloerie²⁰⁸ en Oberstein ziet zichzelf als een “levende dildo”²⁰⁹. Hieruit blijkt dat Oberstein gebruikt wordt in plaats van dat hij anderen gebruikt en bedriegt. Zijn identiteit staat dus in het teken van het voldoen aan andermans verwachtingen en verlangens.

De personages willen hun ware identiteit niet accepteren. Wanneer Oberstein seks heeft met Gwenny moet hij zichzelf overtuigen van het feit dat hij een econoom is: “Hij moet zichzelf herinneren wie hij is [...]: wetenschapper, econoom. Economen liggen niet in het stro”.²¹⁰ Deze zelfdefinitie wordt ondermijnd door zijn ware identiteit: iemand die genot en lust op de eerste plek zet. Op lust kom ik later terug. De lezer leert de personages van binnenuit kennen, omdat ze focalisators zijn, en tegelijkertijd door de ogen van andere personages. Alle personages worden in beslag genomen door hun eigen gebreken en in het verlengde daarvan hun identiteit. De gebreken proberen ze te maskeren om zo de schijn op te houden. Oberstein merkt op: “Ik had dat ook, dat als ik een vlek ergens had dat ik dacht dat mensen niets anders konden zien dan die vlek. Tot ik erachter kwam dat mensen het te druk hebben met hun eigen vlekken”²¹¹. De ander is dus altijd bezig met zijn eigen gebreken en let daardoor niet op de gebreken van de ander. De personages in *Huid en haar* zijn voornamelijk met zichzelf bezig, maar met het oog op de ander om de schijn op te houden.

Oberstein doet onderzoek naar de geschiedenis van economische bubbels. Deze geschiedenis noemt hij ook wel de geschiedenis van het bedrog: “hoe mensen er alles voor overhebben en er alles aan doen om bedrogen te worden”.²¹² Dit is hun grootste verlangen, aldus Oberstein: “Zodra het over hoop, geloof en liefde gaat, weten ze: ha, we kunnen weer bedrogen worden, heerlijk, dat lucht op”.²¹³ In *Huid en haar* bedriegen de personages elkaar voortdurend door vreemd te gaan. Gwenny sluit bovendien een weddenschap af om Oberstein te verleiden. In zijn bedrog wordt Oberstein dus bedrogen: “Dus ze hebben gewed. Over hem. Hij was het object van een weddenschap”.²¹⁴ Uiteindelijk blijkt Gwenny wel echte gevoelens voor hem te hebben, maar dan

²⁰⁷ Grunberg, A. (2010), p. 236.

²⁰⁸ Grunberg, A. (2010), p. 343.

²⁰⁹ Grunberg, A. (2010), p. 325.

²¹⁰ Grunberg, A. (2010), p. 420.

²¹¹ Grunberg, A. (2010), p. 172.

²¹² Grunberg, A. (2010), p. 96.

²¹³ Grunberg, A. (2010), p. 415.

²¹⁴ Grunberg, A. (2010), p. 487.

bedriegt Oberstein haar door seks te hebben met haar vriendin Lieke. De roman is dus een bubbel op het gebied van liefde en seks. Op liefde en seks kom ik later terug. Oberstein beschouwt overspel slechts als een vorm van diversificatie.²¹⁵ Hij voelt zich niet schuldig als hij vreemdgaat ten opzichte van zijn vriendin Violet en hij is niet gekwetst als zij vreemdgaat. Hieruit blijkt zijn gebrek aan emoties. Zoals gezegd neemt Oberstein een rol aan in de werkelijkheid. Daarbij is er ook sprake van bedrog. Oberstein wil een illusie zijn in de werkelijkheid. Hij bedriegt zijn omgeving en is daarmee onderdeel van de bubbel waarover hij zelf schrijft. Op die manier kan hij zich niet volledig distantiëren en deze op een objectieve manier beschouwen. Oberstein noemt zijn onderzoek dan ook een illusie.²¹⁶

In het verlengde van bedrog spelen de personages een spel met elkaar. Oberstein merkt met betrekking tot hun relatie tegen Violet op: “Het is een spel. Dat is wat wij hebben, het is ons enige bezit, dat spel”.²¹⁷ Een spel impliceert dat iets niet echt is, er wordt gedaan alsof. Hieruit blijkt dat Oberstein geen gevoelens heeft voor Violet. Later merkt de verteller op: “Een spel wordt pas echt interessant als je het meent, of als het er niet meer toe doet of je het meent of niet”.²¹⁸ Uiteindelijk beseft Oberstein dat er niets bestaat buiten het spel:

Dit is hun rollenspel en er is niets dan rollenspel. Vrijheid is de mogelijkheid om te wisselen van rollenspel, van het ene spel in het andere te glippen. Iedere andere definitie komt hem als onhoudbaar voor. Steeds maar weer, van het ene spel in het andere, tot de dood erop volgt.²¹⁹

Het leven is een rollenspel waarbij er steeds een andere rol wordt aangenomen. Later merkt de verteller op: “In dit rollenspel kan hij zich verliezen, zoals hij zich kan verliezen in zijn onderzoek”.²²⁰ Op dat moment neemt Oberstein deel aan het leven. Hij ervaart zijn deelname niet als positief: “aan zijn eigen leven, dat niet meer van hem lijkt. Er is bezit van genomen, zoals de staat bezit neemt van het leven van hen die tot gevangenisstraf zijn veroordeeld”.²²¹ Hij voelt zich een gevangene van zijn eigen leven en van de verwachtingen en verlangens van anderen waaraan hij wil voldoen. Zij zorgen ervoor dat hij niet meer kan doen wat hij zelf wil. Ook Gwenny beseft dat er niets buiten het spel bestaat: “Het komt Gwenny voor alsof het leven zelf niets dan een weddenschap is. De gedachte lucht op. Het enige wat je moet doen is de weddenschap winnen”.²²² Bij deze weddenschap, bij het spel staat bedrog centraal. Uiteindelijk was het spelelement hetgeen wat Oberstein zo interesseerde aan Gwenny: “Ze was vreemd. Alles gleed van haar af. Ze was ongenaakbaar. Ze was een speler”.²²³ Hij herkende zichzelf in Gwenny, net zoals Oberstein was zij een speler. Wanneer Gwenny in het ziekenhuis ligt na een zelfmoordpoging bezoekt Oberstein haar. Dan blijkt dat hij echt om haar geeft, ook al heeft hij seks gehad met Lieke: “Hij moet sterk zijn. Hij moet niets laten merken. Geen emotie”.²²⁴ En later: “Hij is stil. Zijn gezicht is nat van de tranen”.²²⁵ De enige persoon voor wie hij echt iets voelt, heeft hem bedrogen. Oberstein bedriegt op zijn beurt Gwenny, waardoor zij gekwetst is. Het spel is aan het eind van de roman voor Oberstein een kwelling geworden: “Het spel is een kwelling geworden en hij kan zich niet voorstellen dat die kwelling ooit nog weg zal gaan”.²²⁶

²¹⁵ Grunberg, A. (2010), p. 115.

²¹⁶ Grunberg, A. (2010), p. 181.

²¹⁷ Grunberg, A. (2010), p. 148.

²¹⁸ Grunberg, A. (2010), p. 149.

²¹⁹ Grunberg, A. (2010), p. 345.

²²⁰ Grunberg, A. (2010), p. 346.

²²¹ Grunberg, A. (2010), p. 411.

²²² Grunberg, A. (2010), p. 433.

²²³ Grunberg, A. (2010), p. 506.

²²⁴ Grunberg, A. (2010), p. 514.

²²⁵ Grunberg, A. (2010), p. 516.

²²⁶ Grunberg, A. (2010), p. 517.

Distantie versus betrokkenheid

Net als Beck voert Oberstein zijn idealen en doelen te ver door. Hij werkt als wetenschapper aan een onderzoek. Om daar ongestoord aan te kunnen werken probeert hij zich te distantiëren van zijn omgeving. Deze distantie blijkt uit de manier waarop Oberstein naar het leven kijkt. Als wetenschapper wil hij de werkelijkheid objectief beschouwen en daarbij hanteert hij een economische invalshoek. Volgens Oberstein maken economen modellen van de werkelijkheid: “Jullie, jullie zijn consumenten. En wij economen ontwerpen een model van jullie, om jullie beter te begrijpen, om jullie gedragingen beter te voorspellen”.²²⁷ Deze modellen maakt hij niet alleen van de economie, maar ook van bijvoorbeeld de liefde. Alles wordt onderworpen aan zijn economische blik. Om zo’n model te ontwerpen moet Oberstein er voor zorgen “dat die werkelijkheid zelf, sommige delen ervan althans, niet te dichtbij komt”.²²⁸ Hieruit blijkt dat hij zich wel distantieert, maar niet volledig. Deze distantie is geen vlucht, zoals dat het geval is bij Ewald en Beck:

Economie was geen vlucht, economie was een confrontatie met de werkelijkheid, iets wat van het meeste gezinsleven niet kon worden gezegd.²²⁹

Aan de ene kant wil Oberstein zich dus distantiëren van de werkelijkheid maar aan de andere kant wil hij de confrontatie aangaan. Als wetenschapper kan hij deze confrontatie aangaan. De werkelijkheid wordt objectief beschouwd, zonder emotie. De delen van de werkelijkheid waarbij emoties komen kijken, probeert hij te vermijden. Oberstein distantieert zich dan ook van de mensen om hem heen. Zij eisen te veel aandacht op en proberen emoties bij hem los te krijgen. Terwijl hij zich alleen bezig wil houden met zijn onderzoek.

De economische blik van Oberstein komt onder andere tot uiting wanneer zijn vriendin hem vertelt dat ze is vreemdgegaan. In plaats van jaloers of gekwetst te zijn lijkt Oberstein niks te voelen. Hij wil alleen alle details weten: “Hij is een klant die nu discreet bezig is informatieachterstand in te lopen”.²³⁰ Als geïnformeerde klant kan men een weloverwogen beslissing nemen:

In de ideale wereld neemt de klant een geïnformeerde beslissing. Hoe beter hij geïnformeerd is, hoe beter die beslissing zal uitvallen. Maar hij weet nooit alles. Een klant is iemand die verleid dient te worden en het is moeilijk aan te geven waar verleiding ophoudt en misleiding begint.²³¹

Dit is een vooruitwijzing naar het einde van de roman. Oberstein wordt verleid door Gwenny maar deze verleiding blijkt uiteindelijk een weddenschap, een misleiding te zijn. In deze situatie met Gwenny is Oberstein de klant en maakt hij deel uit van het leven. Hij is betrokken. Bij Violet daarentegen behoudt hij zijn distantie. Haar vreemdgaan doet hem niks. Terwijl de situatie met Gwenny hem wel raakt.

Hoewel Oberstein zich distantieert, maakt hij een onderscheid tussen hemzelf en andere mensen die zich distantiëren:

Hij kent het soort mensen, veelal mannelijke collega’s, mannen die veinzen boven hun eigen leven te staan. Ironie is hun wapen, het vermijden van pijn hun doel.²³²

Hij beschouwt zichzelf daarentegen als oprecht en toch afstandelijk:

²²⁷ Grunberg, A. (2010), p. 111.

²²⁸ Grunberg, A. (2010), p. 113.

²²⁹ Grunberg, A. (2010), p. 113.

²³⁰ Grunberg, A. (2010), p. 44.

²³¹ Grunberg, A. (2010), p. 79.

²³² Grunberg, A. (2010), p. 54.

Zijn studenten geeft hij wat ze vermoedelijk van hem verwachten. Een zekere afstandelijkheid, een zekere droogheid, een zeker sarcasme, gespeeld en toch volstrekt oprecht, onvermijdelijk als je lesstof voor de tiende keer behandelt, maar ook hartstocht. Ambitie. Zijn colleges zijn geleidelijk aan steeds theateraler geworden, tot hij inzag dat hij te ver was gegaan.²³³

Oberstein lijkt een balans te zoeken tussen afstandelijkheid en hartstocht. Deze hartstocht moet aan banden worden gelegd om de controle over zichzelf te houden. Bij de drang tot distantie hoort een relativistische houding. Oberstein speelt de rol van beleefde man waarbij hij deze houding inzet. Hij streeft ernaar om een prettig mens te zijn, zonder zichzelf geweld aan te doen.²³⁴ Hij is van mening dat hij anders is dan zijn collega's zoals hierboven is gebleken. Oberstein gaat echter ook pijn uit de weg door zich te distantiëren. Hij denkt namelijk dat hij pijn veroorzaakt bij de mensen waarbij hij te veel betrokken is en dat levert een schuldgevoel op. Hij neemt dus afstand om andermans leed te voorkomen. Net als Beck wil Oberstein mensen gelukkig maken, of in ieder geval niet ongelukkig maken: "Als hij een man is die mensen ongelukkig maakt, dan moet hij de mensen nog meer op afstand houden. Niet alle mensen natuurlijk, alleen de mensen die te dichtbij komen".²³⁵ Ook hieruit blijkt zijn betrokkenheid. Het welzijn van andere mensen houdt Oberstein bezig en om dit welzijn te beschermen moet hij afstand nemen.

Oberstein heeft het idee dat hij tekortschiet met betrekking tot de opvoeding van zijn zoon:

Hoezeer hij zich ook voorhield dat een mens voor zijn eigen leven en zijn eigen ambities moet kiezen en dat van niemand mag worden verwacht dat hij die ambities opoffert voor zijn ouders of zijn kinderen, hij had de sensatie van het tekortschieten gevoeld.²³⁶

Doordat hij aan zijn onderzoek werkt, kan hij minder tijd met zijn zoon doorbrengen: "Dit is vermoedelijk de prijs van alle ambitie, de prijs van gerechtvaardigde prioriteiten. Wie zich in het een specialiseert, zal het ander verwaarlozen".²³⁷ Zijn gevoel van tekortschieten, resulteert in een schuldgevoel. Ook hieruit blijkt dat Oberstein zich niet volledig kan distantiëren. Hij heeft bepaalde verantwoordelijkheden tegenover zijn zoon, maar daarvoor moet hij eerst afstand nemen:

'Op afstand zal ik pas goed kunnen zien waarvoor ik verantwoordelijk ben en mijn taken, doordat ik eindelijk heb kunnen zien waarvoor ik verantwoordelijkheid draag, naar behoren verrichten.'²³⁸

Deze afstand neemt hij door naar Amerika te verhuizen. Hij leeft daar als een buitenstaander: "hij leefde als iemand die permanent rekening hield met uitzetting. Fairfax was zijn vrijwillig gekozen exil".²³⁹ Ook Ewald en Beck zijn de eeuwige buitenstaanders. Oberstein wil geen buitenstaander zijn, daarom doet hij zijn best om zich aan te passen en socialer te zijn.²⁴⁰ Dit besluit om socialer te worden heeft geen emotionele maar een economische oorzaak. Oberstein wil namelijk zijn ideeën met betrekking tot zijn onderzoek verkopen en daarvoor moet hij zich op sociaal gebied ontwikkelen.²⁴¹ Doordat Oberstein zich wil aanpassen aan zijn omgeving met het oog op zijn onderzoek gaat hij zich steeds meer interesseren voor mensen.²⁴² Hij heeft vanuit een wetenschappelijke interesse immers belangstelling voor de werkelijkheid.

²³³ Grunberg, A. (2010), p. 54.

²³⁴ Grunberg, A. (2010), p. 143.

²³⁵ Grunberg, A. (2010), p. 192.

²³⁶ Grunberg, A. (2010), p. 113.

²³⁷ Grunberg, A. (2010), p. 165.

²³⁸ Grunberg, A. (2010), p. 114.

²³⁹ Grunberg, A. (2010), p. 143.

²⁴⁰ Grunberg, A. (2010), p. 168.

²⁴¹ Grunberg, A. (2010), p. 190.

²⁴² Grunberg, A. (2010), p. 190.

Zijn poging om afstand te nemen werkt niet bevrijdend. Ook in Amerika blijft het schuldgevoel ten opzichte van zijn zoon aan Oberstein knagen. Net als de andere twee hoofdpersonages wordt Oberstein verscheurd tussen de drang tot distantie en de drang tot verbondenheid:

De behoefte om de mensen van zich af te duwen, hen als overbodige ballast overboord te gooien, en de behoefte hen voor altijd aan zich te binden, hen nooit meer los te laten.²⁴³

De distantie wordt tegelijkertijd als een bevrijding en als een verlies beschouwd: “Hij stond op het punt zich te bevrijden, maar hij kon zich, stand voor de deur van de hoogleraar, niet aan de indruk onttrekken dat die bevrijding ook een verlies was”.²⁴⁴ Deze verscheurdheid tussen distantie en betrokkenheid komt het duidelijkst naar voren in zijn relatie met Gwenny. Hij lijkt een afstandelijke verhouding met haar te hebben, net zoals zijn eerdere relaties, maar aan het eind van de roman wordt hij voor het eerst in zijn leven overvallen door jaloezie. Hij ziet voor zich hoe Gwenny seks heeft met een ander. Hij gaat vervolgens op zoek naar haar om haar te kunnen betrappen. In plaats van Gwenny komt hij Lieke tegen. Eerder in de roman zegt Oberstein het volgende:

‘Mijn jaloezie zou kunnen worden opgevat als een interventie, een poging tot regulering die voor alle betrokkenen op lange termijn desastreuze effecten hebben’.²⁴⁵

Dit is een vooruitwijzing. Zijn jaloezie heeft namelijk werkelijk desastreuze gevolgen. Wanneer hij er door Lieke achter komt dat Gwenny een weddenschap heeft afgesloten neemt hij opnieuw afstand van Gwenny door seks te hebben met Lieke. Deze afstand neemt hij omdat hij gekwetst is. Op het moment dat Gwenny daarachter komt, doet ze een zelfmoordpoging. Zij is ook gekwetst omdat ze echte gevoelens voor hem had gekregen.

Aan het eind van de roman kondigt Gwenny door middel van een filmpje haar zelfmoordpoging aan. Ook maakt ze bekend dat ze een affaire had met Oberstein. Obersteins omgeving distantieert zich vervolgens van hem, omdat ze zijn gedrag onacceptabel vindt. Dit keer distantieert hij zich dus niet van zijn omgeving, maar gebeurt het omgekeerde. Daarom wil Oberstein verdwijnen: “Zoals Jonas in de walvis is verdwenen, zo zou hij willen verdwijnen. Alsof hij er nooit is geweest”.²⁴⁶ Oberstein trekt zich vervolgens terug in zijn bubbel – een hotelkamer in Amerika – om aan zijn onderzoek te gaan werken. De distantie in *Huid en haar* is aan het begin van de roman niet volledig, omdat Oberstein zich betrokken voelt bij zijn zoon, zijn ex-vrouw, vriendin en minnaressen Lea en Gwenny. Deze betrokkenheid wordt echter niet als positief ervaren. Oberstein wil zich juist distantiëren in tegenstelling tot Ewald uit *Figuranten*. Aan het eind van de roman is de distantie wel volledig, omdat zijn omgeving zich van hem distantieert. Net zoals dat het geval was bij Beck. Oberstein trekt zich terug, maar ervaart dit als een afgang.

Een opvallend fragment uit *Huid en haar* is het moment waarop Oberstein een stuk uit de roman *Is dit een mens* van Primo Levi voorleest aan Lea. Deze roman gaat over de ervaringen van een Italiaanse jood in een vernietigingskamp tijdens de Tweede Wereldoorlog. Oberstein leest het volgende over het personage Henri voor:

‘Met Henri praten is nuttig en aangenaam; en een enkele keer gebeurt het ook dat je hem warm naast je voelt, en lijkt er een uitwisseling, misschien zelfs een band met hem mogelijk; lijkt het of je de mens in hem, de lijdende, nadenkende kern van zijn niet-alledaagse persoonlijkheid voelt. Maar een ogenblik later verstart zijn treurige glimlach tot een kille grimas die voor die spiegel ingestudeerd lijkt; Henri verontschuldigt zich beleefd [...] en gaat weer op in zijn jacht en zijn strijd; hard en afstandelijk, opgesloten in zijn pantser, de vijand van alle mensen, onmenselijk

²⁴³ Grunberg, A. (2010), p. 157.

²⁴⁴ Grunberg, A. (2010), p. 117-118.

²⁴⁵ Grunberg, A. (2010), p. 319.

²⁴⁶ Grunberg, A. (2010), p. 508.

sluw en ondoorgrondelijk als de slang van Genesis. [...] niet als mens tegenover hem had gestaan, maar een werktuig in zijn handen was geweest'.²⁴⁷

De vergelijking met Oberstein valt onmiddellijk op. Ook hij is afstandelijk, maar lijkt af en toe betrokken te zijn en zijn pantser te laten zakken. Dit fragment vat de kern van Oberstein samen. Oberstein vraagt zich vervolgens af waarom Henri de vijand van alle mensen wordt genoemd. Hij vindt dat onbegrijpelijk. Waarschijnlijk omdat hij zichzelf onbewust herkent in het personage en zichzelf niet beschouwt als de vijand van alle mensen. Henri heeft het kamp met een economische blik bekeken.²⁴⁸ Voor de meeste mensen is dat onbegrijpelijk, omdat het onmenselijk is om leed op zo'n afstandelijke manier te benaderen. Net zoals het niet geaccepteerd is om de werkelijkheid op de afstandelijke manier van Oberstein te benaderen.

Lijden

Er zijn verschillende overeenkomsten aan te wijzen tussen de hoofdpersonages uit *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar*, zoals we hierboven hebben gezien. Er is echter ook een verschil. Waar Ewald en Beck lijden, is Oberstein aan het begin van de roman gelukkig:

Roland Oberstein is gelukkig, zou hijzelf verklaren, omdat hij niets wil wat hij niet kan krijgen. [...] Zo eenvoudig is het recept voor geluk. En dat geluk uiteindelijk wellicht weinig meer is dan welbehagen, tevredenheid, de afwezigheid van lijden, stoort hem allerminst.²⁴⁹

Volgens Oberstein is geluk de afwezigheid van lijden. Toch is hij niet werkelijk gelukkig. Hij is simpelweg niet ongelukkig. Oberstein is een onverstoorbare man: "Zijn geluk is onverstoorbaar, zijn geluk is gelegen in zijn eigen onverstoorbaarheid".²⁵⁰ Hij laat zich aan het begin van de roman niet van zijn stuk brengen door zijn emoties of zijn omgeving. Oberstein blijft onbewogen en daar haalt hij zijn geluk uit. Zijn omgeving ziet dat en verwijt hem dat hij gevoelloos is: "Het verwijt dat hij gevoelloos is kent hij, maar er bestaat een verschil tussen het uitdragen van gevoel en het hebben van gevoel, het bezitten ervan, het voelen zelf".²⁵¹ In zijn eigen ogen bezit hij dus gevoelens, maar draagt hij ze niet uit. Aan het eind van de roman wordt hij geconfronteerd met zijn emoties en de uiting ervan.

Zoals hierboven is gebleken probeert Oberstein contact met zijn omgeving zo veel mogelijk uit de weg te gaan om pijn te vermijden. Het verlangen om pijn te vermijden komt tot uiting in het verband dat Oberstein legt tussen liefde en lijden. Er moet een bepaalde distantie worden gecreëerd om niet volledig op te gaan in liefde, want anders leidt liefde tot lijden:

Als geluk de afwezigheid van lijden is dan is liefde die tot lijden voert een vorm van ongeluk die hij niet begrijpt en de verheerlijking ervan in de kunst maakt hem onbehaaglijk, soms zelfs opstandig.²⁵²

Obersteins doel in het leven is het voorkomen van pijn, daarom wil hij zich niet overgeven aan de liefde. Ook andermans lijden wil hij niet zien: "Andermans verdriet, blijf erbij weg, trap er niet in. Het is de muizenval van het menselijk contact. Het is rattengif voor alle ambitie".²⁵³ Zijn relatie met Violet is eigenlijk tijdverspilling, maar hij wil die relatie niet beëindigen omdat hij haar dan kwetst: "Bovendien is de er de pijn van anderen, in dit geval de pijn van Violet. Eigen pijn gaat prima, die van

²⁴⁷ Grunberg, A. (2010), p. 329 en 330.

²⁴⁸ Grunberg, A. (2010), p. 330.

²⁴⁹ Grunberg, A. (2010), p. 41.

²⁵⁰ Grunberg, A. (2010), p. 46.

²⁵¹ Grunberg, A. (2010), p. 337.

²⁵² Grunberg, A. (2010), p. 55.

²⁵³ Grunberg, A. (2010), p. 59.

een ander is ondraaglijk".²⁵⁴ Oberstein stelt de waarheid boven het lijden: "Waarheid gaat boven pijn".²⁵⁵ Door de werkelijkheid als wetenschapper objectief te beschouwen kom je tot de waarheid en ga je pijn uit de weg. Paradoxaal genoeg houdt Oberstein zich bezig met genocide als hobby. Genocide is een gebeurtenis waar bij uitstek geleden wordt. Hij wil dit lijden echter objectief beschouwen, zodat het niet te dichtbij komt. Het lijden van de mensen uit zijn omgeving kan hij niet objectief bekijken omdat hij zich daar verantwoordelijk voor voelt.

Toch lijkt Oberstein ook te lijden en daarvan is hij zich bewust: "Het gebrek aan controle over de beelden die hij produceert, zou je misschien kunnen beschouwen als een milde vorm van lijden".²⁵⁶ Aan het eind van de roman breekt dit gebrek aan controle hem op. Hij blijft voor zich zien hoe Gwenny seks heeft met een ander. Op dat moment lijdt Oberstein. Hij heeft geen controle meer over zichzelf, terwijl hij normaliter altijd beheerst is. Dit gebrek aan controle uit zich in lichamelijke reacties: zweten en duizeligheid. Oberstein weet dat lijden wordt veroorzaakt door betrokkenheid: "Pijn is intimiteit".²⁵⁷ Pas wanneer je lijdt voor de ander, ben je betrokken bij iemand. Zo lijdt Oberstein onder zijn jaloeerse gevoelens en de verwachtingen van zijn zoon.²⁵⁸ Hij schiet tekort met betrekking tot de opvoeding van Jonathan en dat levert een schuldgevoel op. Oberstein ziet zichzelf zelf als een gevangene van zijn eigen zoon.²⁵⁹ Gwenny en zijn zoon zorgen ervoor dat Oberstein lijdt en dat betekent dat hij bij hen betrokken is.

Liefde

Als het op Obersteins onderzoek aankomt, lijkt hij bevlogen te zijn. Lea ziet op dat moment emoties op zijn gezicht:

Voor het eerst sinds ze hem heeft leren kennen, verschijnt er een eigenaardig glinstering in zijn ogen, er lijkt een vuur over hem heen te komen, een bezieling maakt zich van hem meester. Een razernij die geluk en walging met elkaar lijkt te verenigen.²⁶⁰

Alleen voor zijn onderzoek voelt hij hartstocht. Oberstein beseft dat hij naast het leven staat en daarbij vraagt hij zich het volgende af:

Hij stond misschien niet boven de partijen, hij stond ernaast, en even kwam het hem voor dat alles wat hij als ambitie in zich voelde branden niets anders was dan een maskering van het simpele feit dat hij naast de partijen stond. [...] begreep hij dat het vuur dat in hem brandde geen pleister was voor een gebrek, geen slordig aangebracht noodverband, maar een autonoom vuur. Voor de geschiedenis van de bubbel en in mindere mate, want dat was nu eenmaal slechts zijn hobby, voor genocide. Voor een economische kijk op genocide.²⁶¹

Wat hij eerst als ambitie ervaart, was misschien een maskering voor zijn relativistische houding. Voor een gebrek. Hij weet echter zeker dat hij een passie heeft voor zijn onderzoek en zijn hobby. Zijn afstandelijke houding uit zich in het feit dat hij alleen passie kan voelen voor een onderzoek en niet voor mensen. Gwenny is de enige persoon waar hij echte emoties voor voelt. Tegen haar bekent hij dat hij mensen nodig heeft.²⁶² Hij laat zelfs zijn carrière – hij verzaakt zijn lezing in Lyon – in de steek om bij haar te zijn. Bij Gwenny krijgt de economische invalshoek een negatieve connotatie, terwijl deze invalshoek eerst altijd op een positieve manier werd ingezet door Oberstein: "Het verbaast hem

²⁵⁴ Grunberg, A. (2010), p. 148.

²⁵⁵ Grunberg, A. (2010), p. 94.

²⁵⁶ Grunberg, A. (2010), p. 56.

²⁵⁷ Grunberg, A. (2010), p. 377.

²⁵⁸ Grunberg, A. (2010), p. 74.

²⁵⁹ Grunberg, A. (2010), p. 307.

²⁶⁰ Grunberg, A. (2010), p. 96.

²⁶¹ Grunberg, A. (2010), p. 118.

²⁶² Grunberg, A. (2010), p. 424.

dat ze meent dat hij haar heeft uitgezocht. Het woord 'uitgezocht' verontrust hem ook, het herinnert hem aan een product dat je uit de schappen pakt en naar de kassa brengt".²⁶³

Het groteske lichaam, lust en seks

Lichamelijkheid is net als in *Figuranten* en *De asielzoeker* een belangrijk aspect in *Huid en haar*. Deze nadruk op het lichamelijke komt tot uiting in de titel van de roman. Deze titel heeft betrekking op de lust van de personages. Ze willen elkaar door deze lust verslinden met huid en haar: "En zij zoent hem alsof er na hem niets meer komt. Zo voelt het. Alsof ze hem wil opeten, alsof ze hem wil verslinden met huid en haar".²⁶⁴ Bij de verlangens van de personages komt de notie van het groteske lichaam terug. Lea, Jason en Oberstein laten zich uiteindelijk leiden door de lust en gaan vreemd. Obersteins ware identiteit is die van een levende dildo en van Lea die van een sloerie. De mens is er daarbij altijd op uit om zijn genot te maximaliseren.²⁶⁵ Volgens Jason is lust de waarheid: "Zijn eigen woorden wonden hem op. Ook dat was de kracht van de retoriek, het effect was de waarheid. Lust was de waarheid".²⁶⁶

In eerste instantie lijkt Oberstein niet veel van seks te willen weten: "Hij spreekt bij tijd en wijle graag over seks. Erover spreken is soms aangener dan de daad zelf, die altijd confronterend blijft, vaak onvolmaakt, iets wat eigenlijk alleen kan bestaan, dankzij de kracht van de fantasie".²⁶⁷ Hij ervaart seks als confronterend omdat zijn ironische identiteit tijdelijk wordt opgeheven. Tijdens de seks is hij niet de afstandelijke man, maar de levende dildo. Hij wordt ingezet voor andermans genot. Voor zowel Lea als Gwenny voelt hij tijdens de seks genegenheid. Op dat moment is hij betrokken bij hen. Oberstein ervaart seks niet als bevrijdend, omdat hij zelfs tijdens de seks de afstandelijke man wil zijn die de controle over zichzelf heeft. Zijn rol als wetenschapper – waarbij observeren centraal staat – valt van hem af. Tijdens de seks is hij namelijk gericht op het lichamelijke en hij raakt zijn sekspartner aan: "Betast haar geslachtsdeel, maar durft het om de een of andere reden niet te kijken. Terwijl hij normaliter graag dingen bekijkt, hij is nu eenmaal een wetenschapper, hij wil alles zien".²⁶⁸

Oberstein beschouwt lust als een kwestie van beleefdheid: "Verlanging kan een kwestie van beleefdheid zijn. Hij is nieuwsgierig".²⁶⁹ Lust is dus een logisch gevolg van zijn relativistische houding en zijn rol als wetenschapper. De wetenschapper is immers geïnteresseerd en nieuwsgierig naar de werkelijkheid: "De lust, de machine die als ze eenmaal op gang is gekomen alle andere machines overbodig maakt, komt dan toch nog. Eerst in de vorm van nieuwsgierigheid, vervolgens als lust zelf, voor zover deze lust van nieuwsgierigheid te scheiden is".²⁷⁰ Beleefdheid en lust lijken elkaar juist tegen te spreken, maar Oberstein hoopt op deze manier zijn eigen gedrag te kunnen verklaren. Uiteindelijk hoort de lust bij zijn ware identiteit en niet bij zijn relativistische houding.

In de lust staat het lichamelijke boven het geestelijke:

Dit is lust. Hier komt geen denken aan te pas, de automaat moet het overnemen, een instinct dat niets te maken heeft met het vermogen om te redeneren. Een automaat die losstaat van begrip en onderzoek.²⁷¹

Bij de lust staat het denken niet centraal. Je kan het niet rationeel beleven, zoals Oberstein graag zou willen. Toch wil hij er zich bij tijd en wijle aan overgeven:

²⁶³ Grunberg, A. (2010), p. 466.

²⁶⁴ Grunberg, A. (2010), p. 416.

²⁶⁵ Grunberg, A. (2010), p. 168.

²⁶⁶ Grunberg, A. (2010), p. 276.

²⁶⁷ Grunberg, A. (2010), p. 41-42.

²⁶⁸ Grunberg, A. (2010), p. 256.

²⁶⁹ Grunberg, A. (2010), p. 183.

²⁷⁰ Grunberg, A. (2010), p. 256.

²⁷¹ Grunberg, A. (2010), p. 242.

De ontembare lust waarover hij heeft horen spreken, vooral door mannen, kan hij zich nauwelijks herinneren. Misschien dat hij twee of drie keer in zijn leven door een dergelijk gevoel besprongen is. En dan nog een paar keer in zijn fantasie, zonder mensen erbij, in de eenzaamheid van de studeerkamer. Hij zou de lust die sommige mensen schaamteloos liefde noemen best willen leren kennen, maar niet als het ten koste gaat van zijn onderzoek.²⁷²

Seks is echter tijdverspilling als het ten koste gaat van zijn onderzoek.²⁷³ Lust speelt bij Beck ook een grote rol en hij stelt daarbij het lichamelijke boven het denken. Ook Oberstein doet dat uiteindelijk, terwijl hij eerst het denken boven het lichamelijke stelt. Hij wil zich aan het begin van de roman namelijk alleen maar met zijn onderzoek bezighouden: “Als ik zou moeten kiezen tussen seks en mijn onderzoek, zou ik kiezen voor mijn onderzoek. Al zou het nooit meer seks betekenen. Ik ben namelijk een econoom geen levende dildo”.²⁷⁴ Later is hij vooral bezig met lust en seks en laat hij zijn onderzoek steeds vaker in de steek: “Hij ziet zichzelf als een levende dildo. Hij kan het niet helpen. Dat is waar zijn leven op uit is gelopen, dat is hoe hij zal eindigen, als levende dildo”.²⁷⁵ De vrouwen in zijn leven verwachten seks van hem. Oberstein wil niet onbeleefd zijn en slaat hun verzoeken niet af: “Als je eenmaal als levende dildo bent ingezet, kun je het vaker doen. De een zou het een ‘weldaad’ noemen, maar hij ziet het als niet meer dan een daad van beleefdheid”.²⁷⁶ Alleen voor Gwenny wil hij vrijwillig tijd vrij maken, hoewel hij het gevoel blijft houden dat hij zijn onderzoek in de steek laat.

Kritiek en het groteske

In *Huid en haar* wordt er kritiek geleverd op de kapitalisering van ons gevoelsleven, seksleven en de liefde. Deze kritiek krijgt net als in *Figuranten* en *De asielzoeker* vorm in de aforismen die de personages en verteller uitspreken. Oberstein ziet liefde en seks als tijdverspilling en als ruilhandel:

‘Maar het is een vrije markt, de liefde, godzijdank. Laten we ons voorstellen dat ik een supermarkt ben. Als de spulletjes die jij zoekt niet in mijn supermarkt te krijgen zijn, dan ga je toch naar een andere supermarkt. Je mag me ruilen’.²⁷⁷

Maar ook in Oberstein zelf, zijn groteske lichaam, ligt kritiek besloten. Op zijn relativistische houding wordt tevens kritiek geleverd. Hij voert zijn idealen te ver door en raakt daardoor vervreemd van zijn omgeving. Hij is afstandelijk en gaat op een onpersoonlijke manier met mensen om. Aan het eind van de roman is hij echter alleen nog bezig met lust en seks. Wanneer zijn affaire met Gwenny naar buiten komt, wordt hij een paria. Zowel de distantie als de betrokkenheid, waarbij de lust centraal staat, wordt bekritiseerd. Deze leiden bij Oberstein namelijk tot vervreemding. Hij leeft als gevolg een leeg bestaan. Ook in de personages Lea, Jason en Gwenny komt deze kritiek tot uiting, waarbij het groteske lichaam centraal staat. Al deze personages zijn namelijk alleen uit op lust en seks: Lea gebruikt mannen voor seks; Jason wil seks van Enrique, daarbij chanteert hij Enrique omdat hij illegaal in Amerika verblijft; Gwenny heeft een weddenschap afgesloten met een vriendin om Oberstein te verleiden tot seks.

Er is een duidelijk verschil aan te wijzen tussen *Huid en haar* enerzijds en *De asielzoeker* en *Figuranten* anderzijds. *Huid en haar* heeft namelijk geen groteske elementen en scènes. Het komische ontbreekt, terwijl de tragiek wel aanwezig is. Dit leidt echter niet tot meer empathie bij de lezer, zoals Goedegebuure beweert. Er is naar mijn mening sprake van distantie. Deze distantie is niet het resultaat van groteske elementen, maar van de relativistische en egoïstische houding van de personages. Net als Oberstein nemen de andere personages ook rollen aan, bedriegen hun omgeving

²⁷² Grunberg, A. (2010), p. 241.

²⁷³ Grunberg, A. (2010), p. 322.

²⁷⁴ Grunberg, A. (2010), p. 324.

²⁷⁵ Grunberg, A. (2010), p. 325.

²⁷⁶ Grunberg, A. (2010), p. 405.

²⁷⁷ Grunberg, A. (2010), p. 370.

en spelen een spel met elkaar. De personages zijn door hun spel en bedrog vervreemd van zichzelf en van hun omgeving. Ze laten zich in eerste instantie niet leiden door emoties, maar door andere belangen. Ze trekken zich daarbij weinig aan van de gevolgen voor andere mensen en handelen voornamelijk uit eigenbelang. Toch zijn de personages op zoek naar toenadering. Ze hebben goede bedoelingen. Zo is Lea op zoek naar intimiteit, maar zoekt dit in seks met verschillende mannen. Jason wil dat Enrique van hem houdt, maar chanteert hem. De zoektocht van de personages veroorzaakt meer leed dan geluk. Ook Oberstein is op zoek naar toenadering en lijkt dat te vinden bij Gwenny, maar beide personages handelden in eerste instantie uit andere motieven. Deze motieven zorgen er uiteindelijk voor dat ze allebei gekwetst worden. De personages worden dus slachtoffer van hun eigen zoektocht naar toenadering en kwetsen daarbij de mensen uit hun omgeving. Doordat er geen groteske elementen voorkomen in de roman wordt de kritiek op de vervreemde mens, die uit is op het bevredigen van zijn lust, ernstiger. De personages en hun omgeving lijden hieronder, maar de tragiek van de personages wordt niet gerelativeerd door de humor.

Net zoals met *Figuranten* en *De asielzoeker* levert Grunberg met *Huid en haar* opnieuw kritiek op het groteske lichaam. Oberstein wordt afgeschilderd als een levende dildo die lijdt en daardoor uiteindelijk onvrijwillig een paria wordt. De kritiek heeft ook betrekking op de vervreemding van de mens en de maatschappij waarbij de kapitalisering van ons gevoelsleven, seksleven en liefdesleven centraal staat. Dit keer biedt Grunberg echter geen lachspiegel waarin de mens zijn eigen vervreemding kan herkennen zoals dat wel het geval was bij *Figuranten* en *De asielzoeker*. *Huid en haar* is daarentegen een gewone spiegel, waardoor de kritiek op de sociale realiteit ernstiger wordt. Door het ontbreken van groteske elementen wordt de tragiek van de mens niet gerelativeerd en directer neergezet. Dit leidt niet tot empathie. De relativistische houding van de personages resulteert in distantie bij de lezer. De lezer wordt op een directe manier, zonder tussenkomst van de humor, geconfronteerd met zijn onfraaie spiegelbeeld, waarin hij zijn eigen afstandelijke houding en vervreemding herkent. Hij herkent de tragiek van het personage wel en in het verlengde hiervan zijn eigen tragiek, maar hij kan zich er niet mee vereenzelvigen.

Vergelijking

Identiteit, (rollen)spel en (zelf)bedrog

De hoofdpersonages uit *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar* spelen allemaal een rol om hun ware identiteit te verbergen. Ewald speelt verschillende rollen, zo is hij onder andere de geldwolf. Beck speelt net als Oberstein de beleefde doch afstandelijke man. Oberstein speelt ook de rol van goede vader en goede collega. De ware identiteit van Beck is die van een monster en van Oberstein die van een levende dildo. Alle drie de personages willen de schijn op houden voor hun omgeving en voor zichzelf. Daarbij is er sprake van bedrog. Ze houden niet alleen zichzelf voor de gek, maar bedriegen ook de mensen om hen heen. Uiteindelijk worden Beck en Oberstein ontmaskerd door hun eigen handelingen en de consequenties daarvan. Ze worden daarbij geconfronteerd met hun ware aard. Nu ze eenmaal ontmaskerd zijn kunnen ze de schijn niet langer op houden. Ze worden ongewild een paria. Ewald wordt niet ontmaskerd en neemt opnieuw een rol aan, die van de geldwolf. Hij blijft zichzelf en zijn omgeving bedriegen. Als lezer komen we zijn ware aard niet te weten.

Distantie en betrokkenheid

Er is sprake van een beweging tussen distantie en betrokkenheid in alle drie de romans. De hoofdpersonages trekken zich terug en distantiëren zich van hun omgeving. Ze nemen een relativistische houding aan. Maar ze willen tegelijkertijd betrokken zijn bij de ander. De distantie is in alle drie de romans in eerste instantie niet volledig en wordt niet als positief ervaren. Ewald wil graag betrokken zijn bij Elvira en Broccoli, maar zij nemen afstand van hem. Hij distantieert zich vervolgens door de rol van geldwolf aan te nemen. Beck is betrokken bij zijn vrouw; hij voelt zich zelfs een gevangene van haar. Oberstein lijkt in eerste instantie af te wijken van dit patroon, omdat hij vrijwillig voor distantie kiest. Niet uit angst voor de maatschappij, zoals bij Beck, of doordat hij onvrijwillig een buitenstaander is, zoals Ewald. Oberstein wil in alle rust aan zijn onderzoek werken en trekt zich daarom terug. Maar ook hij wordt naarmate het verhaal vordert betrokken bij zijn omgeving. Aan het eind van *De asielzoeker* en *Huid en haar* is de distantie wel volledig. Beck en Oberstein zijn een paria geworden als gevolg van hun ware identiteit. De relativistische houding heeft er bij Beck zelfs voor gezorgd dat hij een monster is geworden. De omgeving van Beck en Oberstein heeft zich van hen gedistantieerd, in plaats van dat zij zich van hun omgeving distantiëren. In *Figuranten* is de distantie niet volledig omdat Ewald blijft hopen op een hereniging met Broccoli en Elvira. Hij was al vanaf het begin een buitenstaander in zijn relatie met Elvira en Broccoli. De omgeving van Beck en Oberstein distantiëren zich pas op het eind van de roman, nadat zij ontmaskerd zijn. Alle drie de personages ervaren de distantie niet als positief en lijden hieronder.

Het groteske lichaam, lust, seks en liefde

In alle drie de romans is het lichamelijke een belangrijk aspect. Het lichamelijke wordt verbonden aan het groteske lichaam en daarin ligt de kritiek van Grunberg op de sociale realiteit besloten. In *Figuranten* heeft het groteske lichaam voornamelijk betrekking op eten, drinken en kwijlen. Het heeft, in tegenstelling tot *De asielzoeker* en *Huid en haar*, geen betrekking op lust en seks. De enige keer dat Ewald seks heeft, wordt beschreven in een groteske seksscène waarbij absurditeit en humor centraal staan. In *De asielzoeker* en *Huid en haar* zijn de personages constant bezig met het bevredigen van hun verlangens door middel van seks. Beck zweert de lust uiteindelijk af. Het geestelijke – de relatie van Beck met Vogel – wint het van het lichamelijke genot. In *Huid en haar* wint het lichamelijke genot het van het geestelijke. Oberstein laat zijn onderzoek namelijk in de steek. Beck erkent dat de lust een onderdeel is van het groteske lichaam. Terwijl Oberstein zichzelf probeert te overtuigen dat de lust een onderdeel is van zijn rol als beleefde man. De lust is echter onderdeel van zijn ware identiteit van de levende dildo. In *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar*

staan banale en pretentieloze verlangens van de mens centraal en deze worden verbonden aan het groteske lichaam.

In alle drie de romans is er sprake van een pessimistische visie op liefde. De liefde bestaat bij de gratie van afstand. Ewald wil dat Elvira zijn geliefde is, maar zij laat hem niet toe. In *De asielzoeker* zijn Beck en Vogel elkaars geliefden, zelfs elkaars gevangenen, maar dit is eerder een gedeelde eenzaamheid. Beck kan Vogel pas toenaderen wanneer zij stervende is. Hun relatie draait niet om lichamelijk genot. Ze zijn elkaar te dicht genaderd om elkaar aan te raken. Beck zoekt daarom lichamelijke genot in het bordeel. In de tweede fase van zijn leven is hij bezig met het bevredigen van zijn lust. Daarbij staat de donkere kant van en de betaalde seks centraal. Uiteindelijk ontmaskert hij de lust als een absurd en onbevredigbaar verlangen. Oberstein is in eerste instantie niet bezig met seks. Hij wil zich richten op zijn onderzoek, waarbij het denken en het observeren centraal staan. Later is hij alleen nog bezig met de lust en seks, omdat anderen dat van hem verlangen. Hierbij is hij bezig met aanraken in plaats van observeren. Zowel bij Beck als Oberstein valt de ironische identiteit tijdelijk van hen af tijdens de seks. Ze vallen uit hun rol en hun ware identiteit komt naar boven. Volgens Oberstein leidt liefde tot lijden als er geen afstand wordt genomen van de ander. Dit komt tot uiting in zijn relatie met Gwenny. Hij raakt te veel betrokken bij haar en heeft geen controle meer over zijn emoties, daardoor lijdt hij. Uiteindelijk bedriegt Gwenny hem, omdat ze een weddenschap heeft afgesloten. Op zijn beurt bedriegt hij haar. Hun relatie is een spel en bestaat bij de gratie van bedrog.

Kritiek en het groteske

Met de romans *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar* levert Grunberg kritiek op de mens en de maatschappij. Deze kritiek ligt besloten in het groteske lichaam en heeft betrekking op de relativistische houding van de hoofdpersonages. Bij de kritiek op het groteske lichaam staat de absurditeit van onze verlangens centraal. Grunberg toont aan dat deze verlangens voor een tijdelijke voldoening zorgen. Uiteindelijk leven deze personages een leeg bestaan, omdat ze alleen bezig zijn met hun eigen belangen. Ze lijden hieronder en daarin ligt de tragiek besloten. Oberstein wijkt af van dit patroon. Hij is voornamelijk bezig met het bevredigen van de verlangens van anderen, maar deze verlangens blijven absurd en zorgen ook voor een tijdelijke voldoening. De mens vervreemdt op deze manier van zichzelf en zijn omgeving. Ook de relativistische houding van de hoofdpersonages, die ze aannemen om hun ware identiteit te verhullen, wordt bekritiseerd. Dit leidt namelijk tevens tot vervreemding. De personages lijden onder deze distantie.

In *Figuranten* komen de meeste groteske elementen en scènes voor. De tragiek van Ewald en de andere personages wordt gerelativeerd door de humor. Ook de kritiek die Grunberg levert op de sociale realiteit wordt minder ernstig. De lezer kan zich niet volledig vereenzelvigen met de tragiek van de personages door het groteske en in het verlengde daarvan niet met zijn eigen tragiek. De roman is immers een lachspiegel waarin de lezer zichzelf herkent. In *De asielzoeker* komen enkele groteske elementen en scènes voor, maar deze voeren niet de boventoon. Wanneer de betrokkenheid van Beck toeneemt in de zorg van zijn vrouw is het groteske nauwelijks aanwezig. In Goedegebuure's optiek zou dit moeten leiden tot empathie bij de lezer, maar door Becks relativistische houding en het besef dat hij zich opoffert voor zijn vrouw is er eerder sprake van distantie bij de lezer. Ook zijn er nog enkele groteske momenten na de dood van Vogel waardoor de empathie die de lezer voor Beck voelt teniet wordt gedaan. Zijn tragiek wordt op deze momenten gerelativeerd. De kritiek die Grunberg door middel van *De asielzoeker* op de sociale realiteit levert, is ernstiger doordat het groteske minder aanwezig is. In *Huid en haar* zijn er geen groteske elementen en scènes te vinden. De tragiek van de personages wordt in alle ernst beschreven en bekritiseerd. Bij alle romans is er sprake van distantie bij de lezer. In de eerste twee romans wordt dat niet alleen veroorzaakt door het groteske, maar ook door de relativistische houding van de hoofdpersonages. Zij veroorzaken hun eigen lijden, betrekken hun omgeving hierbij, en in het verlengde daarvan de tragiek. In *Huid en haar* wordt deze distantie bij de lezer niet bewerkstelligd door het groteske maar volledig door de relativistische houding van Oberstein.

Conclusie

Grunberg levert met de personages Ewald, Beck en Oberstein kritiek op de sociale realiteit. Deze kritiek is in elke roman net iets anders, maar komt op hetzelfde neer. Het groteske lichaam en de bijbehorende verlangens van de personages staan daarbij centraal. Wanneer de mens zich alleen bezighoudt met oppervlakkige verlangens, zoals lust (Beck en Oberstein) of geld en het uiterlijk (Ewald), leidt hij een leeg bestaan en is hij vervreemd. De kritiek ligt dus besloten in het groteske lichaam. Dit is een constante in deze romans. De hoofdpersonages nemen een rol aan om dit groteske lichaam te verbergen: Ewald die van de geldwolf, Beck en Oberstein die van de beleefde doch afstandelijke man. Om de schijn op te houden distantiëren ze zich van de mensen om hen heen. De hoofdpersonages nemen een relativistische houding aan. Tegelijkertijd zijn ze op zoek naar betrokkenheid. Als lezer komen we de identiteit van Ewald niet te weten. Hij wordt namelijk niet ontmaskerd en kan de schijn voor zijn omgeving en zichzelf ophouden. Dit is een belangrijk verschil met de andere twee romans. Beck en Oberstein worden wel ontmaskerd en de lezer komt hun ware identiteit te weten.

De wijze waarop deze kritiek wordt geleverd en het groteske lichaam vorm krijgt, verschilt per roman. Dit heeft te maken met het groteske. *Figuranten* bevat veel groteske elementen en scènes waardoor de tragiek van Ewald en de andere personages gerelativeerd wordt. De kritiek op de sociale realiteit wordt daardoor minder ernstig. De groteske scènes en elementen en de relativistische houding van Ewald leiden tot distantie bij de lezer. De lezer kan zich niet vereenzelvigen met de tragiek. Er is sprake van een ontwikkeling in de romans van Grunberg. Het groteske neemt namelijk af in zijn latere romans. Zo komen er in *De asielzoeker* minder groteske elementen en scènes voor. Toch is er nog steeds sprake van distantie bij de lezer. Deze wordt namelijk bewerkstelligd door de relativistische houding van Beck. De lezer kan zich niet vereenzelvigen met zijn tragiek, omdat Beck zich distantieert en vervreemd raakt. In zijn zorg voor Vogel wekt hij wel empathie bij de lezer, maar opnieuw distantieert hij zich van haar door zijn rol van afstandelijke man aan te nemen. Hij ziet de zorg als onderdeel van zijn rol en niet als een daad van liefde. Wanneer Beck niet voor zijn vrouw zorgt, treden de groteske elementen meer op de voorgrond en wordt zijn tragiek opnieuw gerelativeerd. Met betrekking tot *De asielzoeker* kan er geconcludeerd worden dat wanneer de betrokkenheid toeneemt, het groteske afneemt. De kritiek op de sociale realiteit in deze roman wordt ernstiger nu het groteske minder aanwezig is. Deze ontwikkeling waarbij het groteske afneemt, zet zich door in het oeuvre van Grunberg. In *Huid en haar* komen namelijk geen groteske elementen en scènes voor. Alleen het groteske lichaam en de verlangens zijn nog aanwezig. De kritiek op de sociale realiteit wordt in alle ernst geleverd. Ook de tragiek van Oberstein wordt niet gerelativeerd. Opnieuw is er geen sprake van empathie bij de lezer, omdat de relativistische houding van Oberstein dit voorkomt. Bij *Huid en haar* wordt de lezer direct geconfronteerd met zijn vervreemding en de kritiek, zonder de tussenkomst van het groteske.

Het groteske lichaam en de bijbehorende banale en pretentieuze verlangens van de personages staan centraal in de romans van Grunberg. Als gevolg is er sprake van een donker humanisme. Dit is een constante in de romans *Figuranten*, *De asielzoeker* en *Huid en haar*. Ook de relativistische houding van de personages, die afgewisseld wordt met de drang naar betrokkenheid, komt elke keer terug. Zoals gezegd is er sprake van een ontwikkeling in het oeuvre van Grunberg: de groteske elementen en scènes die volop aanwezig zijn in *Figuranten* nemen af in *De asielzoeker* om uiteindelijk te verdwijnen in *Huid en haar*. Hierdoor wordt de kritiek op de sociale realiteit ernstiger en de tragiek van de personages minder gerelativeerd. Grunberg brengt dezelfde boodschap over, maar op een andere manier. De empathie van de lezer voor de hoofdpersonages en zijn tragiek neemt echter niet toe. Er is sprake van distantie bij de lezer. Deze wordt niet alleen bewerkstelligd door het groteske, maar ook door de relativistische houding die uit Grunberg romans spreekt. Grunberg bekritiseert de verlangens van het groteske lichaam. De lezer distantieert zich vervolgens

van het groteske lichaam van de personages. Maar hij herkent deze verlangens bij hemzelf. Grunberg biedt namelijk een (lach)spiegel met zijn romans. De lezer neemt, doordat hij zich distantieert van het groteske lichaam van de personages, ook afstand van zijn eigen groteske lichaam. De lezer wordt directer geconfronteerd met zijn eigen spiegelbeeld nu de kritiek en de tragiek ernstiger worden, omdat deze niet langer worden gerelativeerd door de humor. Voor Grunberg lijkt er door deze ontwikkeling met betrekking tot het groteske meer op het spel te staan. Door de afwezigheid van het groteske wil hij geen lachspiegel meer neer te zetten met zijn romans, maar een gewone spiegel waardoor de lezer directer met zichzelf wordt geconfronteerd.

Bibliografie

Primaire literatuur

Grunberg, A., *Figuranten*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar (1997).

Grunberg, A., *De asielzoeker*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar (2005).

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

Secundaire literatuur

Buelens, G., 'Aforismen na Auschwitz: Over de ironie, ernst en overtuigingskracht van Arnon Grunberg en Marek van der Jagt'. In: (red. Goud, J.) *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen: Uitgeverij Klement (2010), p. 13-38.

Van Dijk, Y., 'Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur'. In: (red. Van Dijk, Y., e.a.) *Jan Campert-stichting Jaarboek 2009*. Den Haag (Jan Campert-Stichting) 2010, p. 50-73.

Fagel, S., 'De asielzoeker'. In: *Lexicon van literaire werken* (2011).

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

Goedkoop, H., 'Het komische van de wanhoop: Arnon Grunberg, of hoe te leven met het nihilisme'. In: *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Augustus (2004), p. 234-251.

Goud, J., 'Ons verhaal is uit: Over religie en literatuur, Dostojevski en Grunberg'. In: (red. Goud, J.) *Het leven volgens Arnon Grunberg: De wereld als poppenkast*. Kampen: Uitgeverij Klement (2010), p. 148-183.

Hellemans, F., 'Realist én romanticus: De halfheid van Arnon Grunberg.' In: *Ons Erfdeel*: 40 (1997), p. 583-584.

Katkus, L., *Grotesque Revisited: Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing (2013).

Simons, A., *Het groteske van de taal: Over het werk van Michail Bachtin*. Amsterdam: Uitgeverij Sua (1990).

Thomson, P., *The Grotesque*. Londen: Methuen & Co (1972).

Vaessens, T., *De revanche van de roman: Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt (2009).

Vaessens, T. 'De romanschrijver als journalist: Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie'. In: (red. Goud, J.) *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen: Uitgeverij Klement (2010), p. 39-73.

Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt (2007).

Van Wesemael, S., 'Tegen de wereld in, tegen het leven: Over de verwantschap tussen Michel Houellebecq en Arnon Grunberg'. In: *Het Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*: 126 (2010) 3, p. 282-305.