

‘De betekenissen van een klodder spuug’

Lichaamsthematiek in zes romans van Arnon Grunberg

Masterscriptie Literatuur & cultuurkritiek

Anna-Sandrijn van Brouwershaven

studentnummer: 3946940

begeleider: Geert Buelens

augustus 2014

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: <i>Blauwe maandagen</i>	8
Hoofdstuk 2: <i>Gstaad 95 – 98</i>	18
Hoofdstuk 3: <i>De joodse messias</i>	32
Hoofdstuk 4: Tussenconclusie	46
4.1 <i>De Asielzoeker</i>	47
4.2 <i>Tirza</i>	51
4.3 <i>De man zonder ziekte</i>	54
Hoofdstuk 5: Interpretatie, Bataille & Kristeva	57
5.1 Bataille	58
5.2 Kristeva	65
5.3 Ten slotte	71
Bibliografie	73

Inleiding

‘Spuug kan wel degelijk iets betekenen, al zullen de betekenissen van een klodder spuug nogal beperkt zijn.’¹

– *Marek van der Jagt*

Wie een roman van Arnon Grunberg wil lezen, moet een sterke maag hebben. De Nederlandse bestsellerauteur lijkt geen roman te kunnen schrijven zonder schaamtevolle smerigheden te vermelden, zoals ontlasting of lichamelijke deformaties. Grunberg richt onze aandacht herhaaldelijk op de fysieke ervaring van zijn personages. Vaak bevinden die zich in situaties waarin lichaamsvocht of lichaamsdelen de hoofdrol spelen. Dat kunnen seksuele scenario’s zijn, maar ook gewelddadige handelingen. Ook vraagt Grunberg graag aandacht voor misvormde lichamen en ziektes. In zijn stijl is een zelfde fixatie op de materiële mens te bespeuren.

Mijn vraag is dan ook waar deze terugkerende lichaamsthematiek op duidt en geldt vooral voor de romans *Blauwe maandagen* (1994), *Gstaad 95 – 98* (2002) en *De joodse messias* (2004), omdat de personages in deze romans een extreem fysiek leven lijden waarin er grote aandacht is voor ontlasting, seks en geweld. *De Asielzoeker* (2003), *Tirza* (2006) en *De man zonder ziekte* (2012) sluiten hierbij aan, hoewel het lichamelijke daar subtieler in het plot verwerkt is. In deze romans staan namelijk kwantitatief minder plastische beschrijvingen dan in de eerste drie.

Deze scriptie zal in kaart proberen te brengen hoe het mensbeeld in deze zes romans eruit ziet. Mijn hypothese is dat de nadruk op het lichamelijke een mensbeeld verradert waarin dat lichamelijke een beslissende factor is. De hoofdvraag luidt hier dan ook:

Op welk mensbeeld duidt de terugkerende lichaamsthematiek in zes romans van Arnon Grunberg?

¹ ‘Spuug’. In: *Ik ging van hand tot hand. Verzameld werk*. Red.: Reinjan Mulder. Amsterdam: De Geus, 2008. 639.

Deze zes romans worden niet allemaal even uitgebreid behandeld. De nadruk ligt op grondige analyses van *Blauwe maandagen*, *Gstaat 95 – 98* en *De joodse messias*. Uit *De Asielzoeker*, *Tirza* en *De man zonder ziekte* zullen alleen belangrijke scènes worden besproken, omdat het lichamelijke in deze romans iets minder expliciet gethematiseerd wordt dan in de andere drie. De drie belangrijkste romans zullen kort narratologisch worden geanalyseerd, met aandacht voor de verteller en vertelsituatie. Daarop volgt een uitgebreide hermeneutische en thematische analyse, waarin wordt gefocust op expliciet lichamelijke handelingen in de romans en de lichamelijke beleving zoals die wordt gefocaliseerd door de verteller(s). Ook de vertelstijl verdient daarbij aandacht, omdat Grunberg in deze selectie romans consequent dezelfde soort metaforen gebruikt. Zoals we zullen zien bestaat zijn metaforiek voornamelijk uit materiële zaken zoals het lichaam, etenswaren, voorwerpen of dieren.

De boekanalyses dienen dus om de vraag te beantwoorden waar de nadruk op het lichamelijke in Grunbergs romans precies op duidt. Het antwoord daarop volgt twee stappen, in respectievelijk hoofdstuk 4 en 5. De eerste stap is een conclusie van de lichaamsthematiek binnen de romans en tussen de romans onderling: op welk mensbeeld wijzen de romans individueel en in samenhang? De tweede stap is een interpretatie van deze conclusie, een kort theoretisch uitstapje in hoofdstuk 5 naar een zowel een psychoanalytische als een filosofische theorie over het gespleten Subject. Na grondige romananalyse wijst Grunbergs mensbeeld wat mij betreft namelijk onverbiddelijk in de richting van Georges Bataille en Julia Kristeva, en zorgt een kleine uitleg van hun identiteitstheorieën voor beter begrip van de romans. Deze theorieën vormen dus een associatief kader dat helpt bij het begrijpen van een thematische constante in Grunbergs romans. Bataille en Kristeva bieden namelijk concepten en definities die het makkelijker maken over de enigszins complexe werken te praten. Kristeva's notie van de tegengestelde *semiotische* en *symbolische sfeer* en Batailles idee van de *soevereine* en *sociale mens* zullen hier worden beschreven. Dit theoretische hoofdstuk hoort dus niet bij de introductie van dit onderzoek, maar bij de conclusie en functioneert zodoende als aanbeveling.

Ik heb gekozen voor deze argumentatiestructuur, omdat ik niet alle termen en vakspecifieke nuances uit de filosofische en psychoanalytische theorieën van Bataille en Kristeva kan en wil meenemen. In dit onderzoek geldt namelijk dat sommige aspecten, niet alle, uit de besproken boeken doen denken aan concepten uit het werk van Kristeva of Bataille. Volgens mijn argumentatie dienen de filosofische ideeën dus als voedingsbodem voor het literaire werk, maar het werk staat nog altijd op zichzelf. Daarnaast zijn Kristeva en Bataille niet de enigen van wie invloeden te bespeuren zijn. Grunberg refereert in de besproken romans indirect aan een heleboel denkers uit de twintigste eeuw zoals Markies De Sade, Friedrich Nietzsche en Jean-Paul Sartre. Ook ligt een diepgaande uiteenzetting van Kristeva en Bataille niet binnen mijn vermogens – het zijn andere wetenschappelijke territoria dan die van de literatuurwetenschap, ook al zijn Kristeva en Bataille met literatuur verwant. Daarnaast is zo'n diepgaande theoretische uiteenzetting hier volgens mij niet noodzakelijk. Het volstaat grotendeels secundaire bronnen te gebruiken, omdat de selectieve, associatieve overeenkomst tussen de romans en de denkers niet om een allesoverkoepelende uitleg vraagt. Hierboven genoemde kanttekeningen zijn de reden dat ik de romans niet als casus bij de theorieën gebruik, maar theorieën als aanvulling bied op een grondige en vooral sluitende romananalyse. Het eerste deel van hoofdstuk 4 is daarom een uitgebreid antwoord op de hoofdvraag. Hoofdstuk 5 biedt een aanvullende interpretatie, bedoeld om de soms diffuse lichaamsthematiek wat conceptuele duidelijkheid te geven. We gaan in deze scriptie dus uit van de zeggingskracht van de romans – hoe daarin filosofische thema's vormgegeven en verbeeld zijn – en beschouwen ze dus niet als exemplarisch voor de besproken theorieën.

Rest mij alleen nog dit onderzoek in te bedden in het wetenschappelijke discours rondom het werk en auteurschap van Arnon Grunberg. Er is in Nederland een aantal academici die regelmatig publiceren over het oeuvre van Grunberg, zoals Thomas Vaessens en Yra van Dijk. Gezamenlijk schreven zij *Reconsidering the Postmodern: European Literature beyond Relativism* (2011). Grunbergs oeuvre wordt hierin besproken in het licht van hedendaagse, Europese post-postmoderne literatuur. Hij is volgens Vaessens en Van Dijk namelijk onderdeel van een generatie auteurs die opnieuw

engagement in hun romans verwerken. Vaessens beschrijft dit ook al eerder in zijn boek *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement* (2009).

In dit onderzoek wordt niet expliciet ingegaan op de literatuuropvatting van Grunberg, hoewel deze uitgebreide thematische romananalyse wel voorwerk zou kunnen zijn voor een poëticaal onderzoek. Een poëticaal opvatting gaat over de functie van literatuur, en meestal zijn ideeën over het leven en de mens daarin nauw verweven. Het mensbeeld dat volgens mij uit deze selectie Grunbergromans spreekt, zou dan ook in combinatie met meer boekanalyses en non-fictionele bronnen zoals interviews, recensies en bovengenoemde overzichtswerken, kunnen leiden tot een breed begrip van Grunbergs romanfilosofie.

Yra van Dijk heeft ook een aantal artikelen gepubliceerd over Grunberg, waarin zij vooral vanuit ethische literatuurbeschouwing naar zijn oeuvre kijkt.² Soms brengt ze deze ethiek in verband met Grunbergs joodse identiteit.³ Dit jaar zal van haar hand een monografie over Grunberg verschijnen. Voor deze scriptie is vooral haar artikel *Oneindig verantwoordelijk. Zorg en alteriteit in de romans van Arnon Grunberg* interessant.⁴ Hierin schrijft Van Dijk over de verhouding Ik en de Ander in een aantal romans van Grunberg, door zorgrelaties tussen personages te analyseren. Hiervoor gebruikt ze theoretici als Freud, Lacan en Levinas. Van Dijk concludeert dat Grunberg in zijn romans laat zien dat de Ander een bedreiging is, want fundamenteel onbegrijpelijk voor het Ik. Ook stelt ze dat vooral de vrouw en de illegaal/vreemdeling in Grunbergs romans vaak als Ander of zelfs als het Abjecte functioneren. Mijn onderzoek naar lichamelijke in de romans van Grunberg komt op hetzelfde spoor van filosofische en psychoanalytische ideeën over de Ander en het Abjecte, maar dus via een andere vraagstelling

² Dijk, Yra van. 'Afscheid van de dirigent: Arnon Grunberg en de ethische literatuurbeschouwing', *Voors*, 27:1, 2009 (themadossier: 'Engagement'). 6–11.

³ Dijk, Yra van. 'Uitblinken in overleven. De erfenis van de Shoah bij Arnon Grunberg', in: Johan Goud, ed. *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen/Kapellen: Klement/Pelckmans, 2010. 74–104.

⁴ Dijk, Yra van. 'Oneindig verantwoordelijk. Zorg en alteriteit in de romans van Arnon Grunberg'. *Filter. Tijdschrift over vertalen*. Volume 20, 2013.

en thematische focus.

Filosoof en theoloog Johan Goud schrijft over hetzelfde onderwerp van Ik en de Ander in zijn oratie *Ons verhaal is uit: over religie en literatuur, Dostojewski en Grunberg* (2010). Dit is het enige artikel over Grunbergs oeuvre waarin een opmerking wordt gemaakt over de lichamelijke van de mens. Volgens Goud heeft Grunberg 'aandacht voor de lichamelijke van de mens en voor wat daarmee verbonden is: zijn sensibiliteit en kwetsbaarheid. [...] Vrijende, zieke, stervende lichamelijke – geen enkel detail daarvan, hoe afstotelijk ook, gaat hij uit de weg.' (9) Dit onderzoek schaaft zich volledig achter deze uitspraak. Goud spreekt in zijn oratie verder echter over zingeving in en via literatuur en dus over romans als levensbeschouwelijke werken. In deze masterscriptie wordt wel zijlings gevraagd naar de levensbeschouwing van de (impliciete) auteur Grunberg, maar niet naar de functie van literatuur als een zingevend medium. Ook is er, zoals in de conclusie blijkt, geen duidelijkheid over de lichaamsthematiek: omdat Grunberg vaak markante personages kiest, blijft de vraag hangen of hij hun (lichamelijke) handelen als typisch menselijk beschouwt, of vooral als overdreven uitvergroting van menselijke kenmerken. Wat de auteur Grunberg voor moraal erop nahoudt, is hier dus irrelevant.

Hoofdstuk 1

Blauwe maandagen

Arnon Grunberg debuteert in 1994 met *Blauwe maandagen*, een roman over de jonge, joodse Arnon, een schoolverlater/drankverslaafde/hoerenloper die vertelt over zijn mislukte eerste liefde en het overlijden van zijn vader. In *Blauwe maandagen* wordt deze tragische thematiek echter in licht absurdistische vorm gegoten. De nadruk ligt er namelijk niet op emotie. In plaats daarvan lezen we een droogkomische opsomming van lichamelikheden. Er wordt door hoofdpersoon Arnon excessief gegeten, gedronken, maar ook gekotst, gepoept, gepist en eindeloos gemasturbeerd. Dat alles op de meest uiteenlopende plaatsen: ziekenhuis- en cafétoiletten, plantenbakken en portieken. Hoofdpersoon Arnon is gefixeerd op zijn eigen lichaam en dat van anderen. *Blauwe maandagen* is dan ook gevuld met plastische beschrijvingen: geen levendig detail blijft de lezer bespaard. De excreties liggen er in *Blauwe maandagen* dik bovenop, maar zijn geen simpele scatologische grappen. In een roman die vernietiging en verlies beschrijft, is de materialiteit van het leven een onoverkomelijk en daardoor tragisch gegeven.

In *Blauwe maandagen* vertelt de 22-jarige Arnon vanuit ik-perspectief over zijn leven tot dan toe. Vooral de voorgaande zes à zeven jaar worden uitgelicht, vanaf het moment dat zijn eerste verkering met klasgenoot Rosie uitgaat en hij van het gymnasium gestuurd wordt. Niet kort daarna wordt zijn vader terminaal ziek en raakt Arnon aan de drank. De vader overlijdt na een tragische aftakeling. Arnon bezoekt inmiddels ook regelmatig prostituees. Hij heeft tussendoor telkens verschillende baantjes waar hij 'blauwe maandagen' werkt. Aan het einde van de roman, wanneer we in het heden van de verteller zijn beland, gaat Arnon zelf bij een escortservice 'Blue Moon werken.

In deze chronologisch geordende memoires zijn af en toe ook flashbacks geweven, waarin Arnon vertelt over zijn vroege jeugd en zijn roerige thuissituatie. Arnons ouders hebben namelijk de oorlog overleefd en zijn daar klaarblijkelijk hevig door getraumatiseerd. Zijn moeder heeft in Auschwitz gezeten en roept te pas en te onpas dat haar leven een hel is en haar familie

ongedierte. Arnons vader is daarentegen een zwijgzame man, maar een zware alcoholicus. Hij weigert met zijn vrouw in therapie te gaan. Er zijn volgens mij twee belangrijke gebeurtenissen in het boek die Arnons gedachten over het leven vormen: Arnons verbroken verkering met Rosie en de ziekte en uiteindelijke dood van zijn vader. In de roman wordt herhaaldelijk naar beide gebeurtenissen verwezen, zowel expliciet als impliciet. Daarom kunnen we spreken van twee thema's, zonet *de* thema's van literatuur: liefde en dood. Grunberg kiest er in *Blauwe maandagen* voor om deze concepten te beschrijven met zintuiglijke metaforen of via situaties waarin het lichaam de hoofdrol speelt. Zoals zal blijken, ziet hoofdpersoon Arnon het lichaam als indicatie van de dood en als de enige mogelijkheid tot contact met een ander mens – bij gebrek aan beter.

Vader

Arnons vader is een alcoholist die aftakelt door zijn drankgebruik. In het derde deel van de roman, 'Walk like an Egyptian', wordt zijn ziektebed beschreven. Arnon vertelt hier over een typische zondagmiddag met zijn zieke vader, waarop ze zichzelf bezatten in een café en vader daarna thuis door een verpleegster gewassen wordt. Het wassen loopt echter uit op een drama: zijn vader beledigt de zuster door haar herhaaldelijk 'geil varkentje' te noemen en omdat zij uiteindelijk weigert hem te nog helpen, poept hij op het tapijt. Deze pijnlijke toestand wordt door verteller Arnon heel zintuiglijk beschreven. Hij laat er geen twijfel over bestaan dat zijn vader in een haast vegetatieve staat verkeert: kwijl en poep worden ongecensureerd benoemd. Arnon vertelt dat zijn vader in openbare gelegenheden regelmatig in zijn broek poepte 'totdat het begon te stinken'. (99) Ook heeft hij een ontstoken huid: 'De doorligwonden op de rug van mijn vader waren ontelbaar en op sommige plaatsen was het vlees gaan ontsteken en daar hadden zich gele blaasjes gevormd.' (109)

Ook benaderen Arnon en zijn moeder de zieke vader als een hulpeloos kind, dat 'aan zijn wagentje' moet worden vastgebonden zodat hij er niet uitvalt. Ook krijgt vader een 'papje' uit hetzelfde bakje waarin moeder geraspte appel bewaarde, toen Arnon als kind 'maanden achter elkaar' diarree had. (109)

Vervolgens voert Arnon zijn vader met de woorden: 'we gaan een lekker papje eten' (110) en 'even slikken, dan ben je ervan af.' (100). Zijn incontinentieluiers worden door Arnon kinderlijk omschreven als 'van die broekjes die ook wc waren'. (114).

Naast deze kinderlijke omschrijvingen, zijn er ook een aantal dierlijke. 'Mijn vader lag achter een hek, zodat hij niet uit bed zou vallen' (98), schrijft Arnon, alsof zijn vader in een kooi ligt. De meest opzienbarende dierenmetafoor is wanneer Arnon zijn vader met een paard vergelijkt, als die zich op het tapijt ontlast: 'Toen poepte mijn vader, als een paard. Op zijn Perzisch tapijt en op mijn schoenen en een beetje op mijn broek. Het duurde natuurlijk maar een paar minuten of nog minder, maar in mijn herinnering poepte hij wel drie uur lang.' (116) Ook Arnon verliest dan de controle: 'Wel twintig minuten heb ik boven de wc gehangen. Op het laatst kwamen er alleen maar gele zure druppeltjes uit.' (117)

De nadruk ligt in dit hoofdstuk op het lichamelijke en dan niet alleen bij de zieke vader: Arnon heeft het ook continu over zijn eigen sensaties. Dat komt voornamelijk omdat hij het grootste gedeelte van de tijd aangeschoten is. In dat geval, vertelt hij, 'kun je echt van helemaal niets opgewonden raken. Van te grote billen in een blauwe spijkerbroek. Van een beha onder een witte blouse, of van een rare stem, van slecht geverfde nagels, van meeëters, van uitgelopen mascara, en misschien zelfs van spataderen.' (101)

In de wc van het café dat hij met zijn vader bezoekt, masturbeert hij regelmatig. Hij overweegt zelfs de traditie voort te zetten als zijn vader overlijdt, '[t]er nagedachtenis aan zijn leven'. (102) Arnon probeert uit de troosteloze situatie met zijn vader te vluchten door naar de wc te gaan en daar te masturbieren. Net zoals de hoeveelheden drank die hij achteroverslaat, is dat een manier om zichzelf te verdoven of vergeten. Maar daardoor wordt zijn lichaam ook een stoorzender, omdat hij het niet meer onder controle heeft: 'Ik wist zeker dat als ik nu een flinke hoestbui zou krijgen, dat dat zo'n hoestbui zou worden die over zou gaan in spugen en misschien nog wel erger, en dat was het allerlaatste dat ik op dit moment kon gebruiken.' (113) Terwijl hij in gesprek is met de verpleegster, spuugt hij ook ongezien 'overtollig speeksel in een leeg glas'. (114)

Maar er zijn pijnlijkere momenten, namelijk wanneer hij zijn inmiddels

stervende vader in het ziekenhuis bezoekt en hij opgewonden raakt van de dienstdoende zuster: 'Ik liep achter haar aan. Je kon haar onderbroekje zien onder al dat wit.' (194) En: 'Ze glimlachte heel bedroefd, en ik vond het echt behoorlijk vervelend dat ik opgewonden raakte.' (194) Hij schaamt zich, want later verzekert hij ons ervan dat hij zich daar nooit op de wc heeft afgetrokken, alleen 'tegen de muur geleund en gezegd: 'God laat dit alstublieft ophouden, ik smeeek het u, laat dit allemaal ophouden.'" (194)

Wat Grunberg in dit hoofdstuk laat zien, is dat het lichaam de mens regeert. Tegen ziekte en verval hebben we niets in te brengen: het maakt ons, zoals bij de vader, kinds en reduceert ons tot onze meest basale impulsen. Ook als het jezelf niet betreft, valt er maar moeilijk met deze harde waarheid te leven. Arnon richt zich op drankgebruik en (betaalde) seks, omdat 'het enige zinvolle dat je op deze wereld kunt doen vluchten is'. (66) Het goede is volgens hem dat je daardoor 's ochtends bent 'vergeten wat je gisteravond allemaal hebt meegemaakt'. (264) Maar het zelfverlies en vergeten worden steeds moeilijker: 'Het is steeds harder werken om ergens niet aan te denken, omdat er steeds meer bijkomt waaraan niet gedacht kan worden.' (263)

Waaraan niet gedacht kan worden, is in Arnons woorden de vraag 'waarom altijd alles kapot moet en ondergekotst' (65). Dat is minder puberaal dan het klinkt. In een ander citaat spreekt Arnon namelijk over zijn vader, die op de radio 'beurskoersen bestudeerde alsof het mystieke getallen waren die zouden kunnen onthullen waarom we al dat servies hadden kapotgegooid, waarvan de vernietiging al net zo zinloos was geweest als van al dat andere'. (94) De ruzies tussen zijn ouders verbindt hij hier met hun oorlogsverleden: hun levens en huwelijk zijn getekend door destructie, en wel zinloze. Moeder roept herhaaldelijk tegen vader dat hij haar kapot heeft gemaakt.

Ook noemt ze haar familie regelmatig 'ongedierte' en vertelt ze Arnon dat hij 'er met een tang was uitgetrokken door een nazi' (50) – alsof het een kalf betreft. Maar ook haar eigen leven beschouwt ze als iets dierlijks. Alles wat ze zegt over haar tijd in Birkenau is dat de SS'ers haar de mooiste van het kamp vonden, 'het koninginnetje'. De mooiste van de zwerm joden beloonden ze vervolgens door stukken worst naar haar toe te gooien, als naar een hond. Verder benadrukt Arnons moeder dat haar gebit goed door de oorlog heen is gekomen en dat ze in het kamp nooit ongesteld is geweest. (77, 93, 256)

In *Blauwe maandagen* zijn dit de herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog: de lichamelijke toestand. En niet alleen de moeder legt die nadruk. Het hoofdstuk 'Walk like an Egyptian' wordt toepasselijk besloten met een verhaal over Nicola, een vriend van Arnons vader. Nicola kookte in de oorlog soep voor de stervenden, vertelt hij Arnon. Uit zijn verhaal komt dezelfde dierlijke, lichamelijke mens naar voren, een mens die weinig in te brengen heeft tegen ziekte en dood: 'alle menselijke varkens houden op varken te zijn, zodra ze op sterven liggen. Niet omdat ze berouw hebben, maar omdat ze niets anders meer kunnen.' (121) En het enige wat je dan voor een ander mens kunt doen volgens Nicola is hem soep geven ook al is hij stervende, want '[m]et liefde is het net als met soep.' (119) Het enige dat je een ander te geven hebt is lichamenlijk comfort.

Arnon wordt vooral bang van deze verhalen over oorlog en dood. Hij maakt van de soep zijn eigen angstmetafoor: 'Het gebeurt wel eens dat, als ik iemand lief vind, ik me opeens herinner dat je met een soeplepel zo de ogen uit het gezicht kunt lepelen.' (243) Lees: alles kan kapot, en alles gaat kapot. Want '[d]e soep van de eeuw is gaskamersoep'. (129)

Rosie

Het tweede deel van *Blauwe maandagen* heet 'Rosie' en gaat over Arnons eerste, gelijknamige liefde. Op schoolreis valt hij een gat in zijn knie en Rosie verzorgt zijn wond: 'Mijn knie was een bloederige wond waar allemaal kiezelsteentjes in staken. De leiding wilde ze er niet uithalen en ikzelf durfde het niet. Toen heeft Rosie ze eruit getrokken, één voor één.' (17) De romantiek tussen Rosie en Arnon bestaat vervolgens uit meer gedeeld ongemak. Wanneer Rosie op een ander uitje overgeeft op het perron, houdt Arnon haar hoofd vast: 'Ik wilde eigenlijk niet kijken, omdat ik dacht dat ze zich misschien schaamde. Maar ze zei: 'Houd mijn hoofd vast.'" (37) Arnon voelt in eerste instantie alleen maar schaamte. Hij vraagt haar bijvoorbeeld van hem af te gaan, wanneer ze hem tot seks wil verleiden. Toch blijft ze bij hem, en ze maken een afspraak om te 'neuken'. Ook die afspraak verloopt nogal ongemakkelijk. Eerst moeten ze zichzelf moed indrinken, waarna Rosie

in haar broek plast op de trap naar boven. Ze gebiedt Arnon hetzelfde te doen, en hij stemt in. De schaamte heeft nu plaatsgemaakt voor vertrouwen, want Arnon kan zelfs lachen: 'Gelukkig moest ze lachen, en ik ook. Verschrikkelijk zelfs. Ik geloof dat ik nooit meer zo erg heb gelachen.' (83) Even later blijkt dat Arnon geen condooms heeft gekocht. Rosie scheldt hem uit voor lapzwans, waarmee ze bedoelt dat hij een lafaard is. Dat raakt een zenuw bij Arnon: 'Van alle afspraken die ik in mijn leven heb gemaakt, ben ik er maar een paar nagekomen. Ik heb altijd van alles moeten verzinnen, omdat ik bang was wat de mensen tegen me zouden zeggen als ik hun de waarheid zou vertellen.' (84) Rosie ziet door hem heen, waardoor hij ook voor het eerst doorheeft dat zij geen rol speelt. Die intimiteit wordt met een lichamelijke metafoer beschreven: 'Op haar kin zat een moedervlek waarvan ik altijd had gedacht dat ze die met een potlood maakte. Sinds die avond wist ik dat het een echte was.' (85) En: 'ik keek naar haar naakte lichaam, dat nog nooit zo weinig naakt voor me was geweest als nu.' (85) De scène wordt besloten met een haastige ontmaagding en Arnon en Rosie die samen in een plastic doos plassen: zoals hun liefde begon, met het delen van een lichamelijk ongemak, eindigt hij ook.

Niet veel later verlaat Rosie Arnon voor een andere jongen waar ze vaker mee naar bed kan, omdat zijn ouders regelmatig van huis zijn. Haar verzoeken aan Arnon komen dan in een ander licht te staan: of hij haar hoofd vast wil houden en of hij ook in zijn broek wil plassen, zijn allemaal manieren om het haar comfortabel te maken. Er is één citaat in de roman dat explicieter vooruitwijst naar deze afloop, namelijk Rosie die Arnon gebiedt op haar te komen liggen: 'Kom alsjeblieft op me liggen, want het tocht hier verschrikkelijk.' (67) Een ander citaat van Arnon, vlak na de ontmaagding, sluit hierop aan: 'Misschien was het wel goed de haren van iedere vrouw te strelen die maar naast je wilde komen liggen, omdat het er toch niet toe deed wat ze tegen je zeiden en wat jij tegen hen zei, en misschien deed het er ook niet toe waarom ze naast je waren komen liggen.' (88) De echte reden dat mensen elkaars lichamelijke gezelschap opzoeken, doet er niet toe. Als je daarop in wil gaan, word je steevast teleurgesteld: soms ben je niet meer dan een tochtstrip voor degene waar je bovenop ligt.

In het vierde deel van *Blauwe maandagen*, 'De meisjes', zien we hoe deze ervaringen met liefde en seks doorwerken. Arnon beschrijft hier zijn prostitutiebezoek. Het beeld van Rosie blijft hem najagen als hij bij andere vrouwen is, vooral bij de eerste, Tina: '[I]k probeerde me te herinneren hoe Rosie eruitzag toen ik haar voor het eerst naakt had gezien, maar het lukte niet.' (134) Alleen als hij Tina's hoofd vastpakt, kan hij klaarkomen, omdat hij dan aan Rosie denkt en hoe hij haar hoofd ooit vasthield. Zijn herinnering aan Rosie is dan ook voor eeuwig bezoedeld met het beeld van Tina in haar blauwe badjas: 'Waar we ook zouden afspreken, ik zou [Rosie] alleen maar in een blauwe ochtendjas zien.' (144)

Het citaat wordt vervolgd met iets anders dat Arnon van zijn eerste bezoek meeneemt, namelijk: '[W]at [Rosie] ook tegen me zou zeggen, ik zou haar alleen maar horen zeggen: 'Zal ik de spulletjes dan maar pakken?'' (144) Arnon komt er snel genoeg achter dat de prostituees hun vak methodisch en routineus uitvoeren. De handelingen van de dames worden dan ook beschreven alsof het om schoonmaken gaat. De ene trekt volgens Arnon het 'condoom eraf alsof ze de was van de lijn haalde'. (178) Bij de ander voelt het 'alsof [je] een emmer zeepsop binnenging'. (205) En alle dames trekken uiteindelijk 'af alsof ze glazen aan het spoelen waren'. (219) De seks is klinisch en geroutineerd, en de dames voeren het uit met een noodzakelijke afwezigheid. Of met een gezonde tegenzin, zoals in dit citaat over fellatio, waarin Arnon meent dat het meisje in kwestie 'een te warme kroket van de Febo probeerde weg te werken'. (177)

Arnon gaat ook heel methodisch om met zijn meisjes. Hij verzamelt namelijk de gebruikte condooms aan een waslijn in zijn kamer: 'Met een Edding-stift had ik de namen erop geschreven, zodat ik ze uit elkaar zou kunnen houden. Sommige waren lichtrood, andere doorzichtig, aan een enkele kleefde nog een wc-papiertje, een paar waren nog niet helemaal droog.' (260-1) Arnon herinnert zijn lichamelijke escapades aan de verschillende soorten condooms. Voor de dames zelf koestert hij geen genegenheid, ze zijn immers koopwaar. Dat komt tot uitdrukking in dit citaat, waarin Tina bovenop Arnon zit en hij ziet dat haar buik aan zijn 'buik grensde als vlees blij de slager'. (138)

Toch overvalt hem soms een gevoel van intimiteit, omdat hij de warmte van

een ander lichaam waarneemt: 'Ik rook de geur van haar lichaam, en ik voelde hoe warm ze was, want levende mensen zijn nou eenmaal warm als je hen tegen je aan drukt.' (152) Tegen het einde van de reeks beschreven vrouwen, vlak voordat Arnon zelf als gigolo gaat werken, is die warmte van de ander het enige waar hij nog in gelooft. Van de hoeren krijgt hij 'wat een mens maar van een ander mens kan krijgen', namelijk lichamelijke nabijheid. (253) In geestelijke verbondenheid of romantische liefde gelooft hij dan namelijk niet meer: '[M]isschien moesten we maar ophouden liefde proberen uit te drukken in woorden [...] en gewoon warmte geven, op de enige manier waarop dat mogelijk is, met ons lichaam.' (216) In dit citaat weerklinkt de eerder geciteerde uitspraak over Rosie: 'Misschien was het wel goed de haren van iedere vrouw te strelen die maar naast je wilde komen liggen, omdat het er toch niet toe deed wat ze tegen je zeiden en wat jij tegen hen zei, en misschien deed het er ook niet toe waarom ze naast je waren komen liggen.' (88) Het doet er niet toe wat mensen tegen elkaar zeggen, want op woorden kun je volgens Arnon niet vertrouwen: 'Het gaat er uiteindelijk om wat mensen met elkaar doen, wat ze met elkaar willen doen, alleen kunnen ze maar niet genoeg krijgen van al die leugens die ze elkaar vertellen.' (243)

De prostituees die hij bezoekt liegen ook, alleen daar winden ze geen doekjes om. In de peeskamers word je voor de gek gehouden, maar daar betaal je voor. Arnon gaat de wereld van de prostitutie dan ook beschouwen als model voor de realiteit: hoeren zijn nog altijd minder leugenachtig dan zogenaamd fatsoenlijke mensen, degenen die pretenderen echt om een ander te geven. Een voorbeeld daarvan zijn de joodse vrienden van zijn moeder die hem willen bekeren. Over hen schrijft Arnon: '[D]e troost en de warmte die ze je beloofden als je maar deel uit wilde maken van het uitverkoren volk, was een paar duizend keer valser dan de warmte die je kon krijgen van de eerste de beste straathoer zonder gebit.' (259)

De warmte die mensen elkaar geven is dus vals. In andere citaten legt Arnon uit waarom, hij schrijft: 'Mensen zijn zo vervangbaar als een plastic tas.' (254) Alle mensen zijn dus een gebruiksvoorwerp van meest waardeloze soort, namelijk een wegwerpartikel. Erger is dat mensen elkaar ook nog eens gebruiken om hun eigen vuile klusjes op te knappen: 'Een ouwe krant zijn ze voor elkaar, waarmee ze hun billen afvegen als er toevallig geen wc-papier

is.’ (255) Arnon beaamt dat ook hij voornamelijk ‘de boel onder schijft’ en daarom even waardeloos is als de rest van de mensheid: ‘Van mezelf weet ik dat ik gemist kan worden als de spreeuwen op het Centraal Station, die alleen maar de boel onder schijften’. (254)

Liefde is dus een vorm van zelfverrijking, een situatie waarin twee mensen elkaar gebruiken om hun eigen leed te verzachten. Als ze krijgen wat ze zoeken, doen ze klakkeloos afstand van de ander. De betaalde liefde is dus volgens Arnon minder vals, omdat deze een openlijke relatie van transactie is. De conclusie van *Blauwe maandagen* is dan ook de volgende:

[I]k zag de hele wereld als een verzameling van hoerenlopers en hoeren, en vrouwen die van iedere vrouw een temeie wilden maken behalve van zichzelf. Ik zag alle mensen die ik kende, dag in dag uit bedelen om een kruimeltje liefde dat ze elkaar vervolgens toewierpen als een stuk brood aan een schurftige hond. (181)

Mensen zijn, zoals hier beschreven, allemaal prostituees. Ze doen niets onvoorwaardelijk, maar ontkennen dat van zichzelf. Tijdens die relaties van transactie kijken mensen daarentegen op de ander neer, als naar ‘een schurftige hond’ die je geeft wat hij wil om hem zo snel mogelijk weg te kunnen jagen.

Mensbeeld in *Blauwe maandagen*

Uit al het voorgaande volgt één duidelijke opvatting: het leven is lichamelijk en mensen ontstijgen hun lichamelijke status niet. In verdrietige of rampzalige tijden, zoals ziekte en oorlog, wordt dat pijnlijk duidelijk.

Het enige wat mensen in deze wereld te bieden hebben is dan ook hun lichaam, ofwel ‘[w]at een mens maar van een ander mens kan krijgen.’ (253) Ook is het eigen lichaam het enige bezit of de enige troost: wanneer moeilijke tijden aanbreken, kun je vluchten in lichamelijke verslavingen om jezelf te verdoven.

Aan wat fatsoenlijke mensen liefde en moraal noemen, heb je dan niet veel. Liefde en moraal zijn namelijk niets meer dan woorden en woorden zijn leugens. Want ‘[h]et gaat er uiteindelijk om wat mensen met elkaar doen, wat

ze met elkaar willen doen, alleen kunnen ze maar niet genoeg krijgen van al die leugens die ze elkaar vertellen' (243) Wat mensen dus echt drijft is behoeftebevrediging. De Ander is uiteindelijk niets meer dan een gebruiksvoorwerp waarmee de eigen verlangens vervuld kunnen worden. Als dat doel bereikt is, doen mensen afstand van diegene als van een wegwerpartikel.

Stijl en decorum

De thematiek is ook in de schrijfstijl en het decorum van *Blauwe maandagen* overduidelijk aanwezig. Het is belangrijk hier kort op in te gaan, omdat in de hierop volgende romans overeenkomsten in stijl te vinden zijn. Allereerst valt de metaforiek op. Grunbergs metaforen in *Blauwe maandagen* bestaan voornamelijk uit voorwerpen, waaronder dieren en etenswaren. Denk aan de zieke vader die poept als een paard, aan Tina met haar buik 'als vlees bij de slager', of aan de mensen als plastic tas. Deze metaforen drukken mensen dus uit als objecten.

Ook ligt er een nadruk op objecten *an sich*. Het decorum van de roman wemelt van de dieren en etenswaren zoals bedorven haringen, poreuze zakjes mayonaise die openklappen in de zon, puisten die lijken op frambozen of paaseitjes, kakkerlakken, ratten die jonge eendjes opeten en dode katten. Daar komt nog bovenop dat de wereld volgens Arnon 'een cloaca' is: de dierlijke opening waar zowel ontlasting als nageslacht uitkomt. (71) Om de sfeer van materieel afval extra kracht bij te zetten, worden er ook nog eens een heleboel fysieke problemen in de roman benoemd zoals bloeditstoringen, protheses, incontinentieluiers, mee-eters, spataderen en gezichten waarvan het lijkt alsof ze 'een paar jaar in zoutzuur hadden gelegen'. (75)

Wat opvalt aan de encenering van het verhaal, is dat de personages in *Blauwe maandagen* vrijwel continu aan het eten, drinken, uitscheiden of copuleren zijn. Anders gesteld, de roman bevat weinig settings waarin deze fysieke handelingen niet voorkomen. Sterker nog, ze zijn op één hand te tellen, namelijk een middelbare school, een synagoge en een kantoor of twee.

Hoofdstuk 2

Gstaad 95 – 98

In *Gstaad 95 – 98* lezen we de autobiografie van het personage François Lepeltier. François schrijft zijn memoires vanuit de gevangenis, waar hij wacht op zijn vonnis voor het verkrachten en vermoorden van de achtjarige Olga. François vertelt in chronologische volgorde over zijn hele leven, van zijn ongeplande verwekking tot aan de beslissende misdaad. Zijn leven loopt ongeveer als volgt: François wordt geboren in Heidelberg bij een tienermoeder en een velen malen oudere vader, die kort na François' geboorte overlijdt. Zijn moeder Mathilde biedt hem ter adoptie aan, maar dat loopt op niets uit. Ze gaat verder met haar werk als kamermeisje en sleept de kleine François mee. Na haar ontslag in Heidelberg gaat ze in pension Sonnenhügel werken bij een oudere dame, mevrouw Schatz. Mathilde raakt betrokken in de sadistische seksspelletjes van mevrouw Schatz' vaste gasten, het oudere echtpaar Ceccherelli. De kleine François kijkt toe en mag zelfs 'meespelen'. Meneer Ceccherelli interesseert zich hierbij bovenmatig voor François. Wanneer mevrouw Ceccherelli overlijdt, verhuizen Mathilde en François met meneer Ceccherelli naar Straatsburg. François gaat hier door het leven als Rodolpho Ceccherelli. Mathilde neemt de seksuele taken van wijlen vrouw Ceccherelli over, terwijl meneer zich vergrijpt aan François. Mathilde betrapt hen en vermoordt meneer Ceccherelli in blinde woede. Moeder en zoon verhuizen vervolgens naar Stuttgart waar ze als mevrouw Müller en haar zoon Richard door het leven gaan. Ze besluiten tandartsen te worden. Een tijd lang runnen ze een eigen praktijk en behandelen daar zeer onprofessioneel en tegen een hoge prijs de monden van illegalen. Als daar geen schot meer in zit, verhuizen ze via Basel naar Château-d'Oex, waar François onder de naam Bruno Ritter als skileraar gaat werken. Nadat François betrapt wordt met een veel jongere leerlinge, vertrekken hij en Mathilde naar het rijke oord Gstaad waar hij sommelier wordt in het Palace Hotel. François heeft daar seksuele omgang met een aantal weduwen op leeftijd. Ook ontmoet hij daar de achtjarige Olga en haar familie. François ontvoert Olga naar zijn schuur en houdt haar daar een paar dagen vast, totdat

hij zich aan haar vergrijpt.

De vertelsituatie in *Gstaad 95 – 98* is autobiografisch. François noemt zijn levensverhaal een 'catalogus van noodzakelijke zonden' (294) waarin hij zal vertellen over zijn leven dat in het teken heeft gestaan van de 'dierlijke aantrekkingskracht': 'Ik was, en ben, een propagandist van de dierlijke aantrekkingskracht [...]. Mijn tempel is een tempel van het beest.' (299) François beseft dat hij door zijn levenswijze zelf ook als een beest of onmens wordt gezien, als iemand 'die in staat bleek tot het onvoorstelbare', als '[h]et kwaad dat vlees werd en dat dus voor het oog van de wereld bestreden en uitgeroeid dient te worden'. (293) Hij wil dat zogenoemde kwaad of onvoorstelbare uitleggen, juist omdat de mensen daar geen behoefte aan hebben: 'het onvoorstelbare wordt ook alleen maar zo genoemd om het op afstand te kunnen houden'. (293) Het onvoorstelbare moet volgens François dus 'voorstelbaar worden'. (293)

Gstaad 95 – 98 heeft dus een ik-verteller die zichzelf moet legitimeren, iets dat vrijwel inherent is een aan autobiografische vertelvorm. François loopt ook nog eens extra veel risico onbetrouwbaar of onsympathiek over te komen, vanwege de inhoud van zijn levensverhaal.

In het begin van de roman is François vooral onbegrijpelijk: hij spreekt in abstracte termen over de misdaad die hij heeft begaan en vertelt met megalomane toon over zijn verleden. Het megalomane zit hem in François' hyperrationele houding, de mate van zelfcontrole die hij zichzelf toedicht. Hij lijkt van mening te zijn dat hij een allesbepalende rol speelt in zijn eigen leven en dat van anderen. François gelooft namelijk niet in toeval. Zo vertelt hij dat hij als foetus zijn moeders baarmoeder kapot heeft getrokken, omdat hij haar naar eigen zeggen voor zichzelf wilde hebben. Zijn 'eerste noodzakelijke zonde' heeft hij dus al begaan voor zijn geboorte.

François geeft zichzelf ook verschillende namen in de opeenvolgende fasen van zijn leven, zoals 'het kind van Sonnenhügel', 'Rodolpho Ceccherelli', 'Richard Müller' en 'Bruno Ritter'. Hiermee benadrukt hij dat hij verschillende levens heeft geleefd, waardoor hij afstand creëert tot zijn levensverhaal. Die afstand maakt het lastig de betrouwbaarheid van de verteller in te schatten: heeft François weloverwogen rollen gespeeld in zijn leven of is precies dit een teken van gekte?

Naarmate het plot richting de climax stuwt, het misbruiken en vermoorden van de achtjarige Olga, neemt zijn megalomane toon af. Het noodlot, door François steevast 'de koorts' genoemd, slaat toe. De toon wordt daarom geleidelijk warriger en de verteller kwetsbaarder. De autobiografie eindigt pro forma met een levensfilosofie, alleen dan wel één als een mokerslag: 'Als mensen me vragen wat leven is, dan kan ik kort zijn: koorts.' (508) Volgens François stak die koorts de kop op '[t]oen leven ophield een vluchtige herinnering te zijn, toen leven weer werd wat het vanaf begin af aan had moeten zijn, leven'. (505) Dit koortsleven is echter 'gruwelijk', een ziekelijk leven 'waaraan je maar beter kunt sterven'. (505) Om te begrijpen hoe de roman naar zijn zwaartepunt, deze koorts, toewerkt, moet een aantal thema's in de levensloop van de hoofdpersoon worden uitgelicht. Deze thema's hebben allemaal te maken met zijn gezinssituatie en de ontwikkeling van een perverse (seksuele) moraal.

Problematische gezinssituatie

Elke levensloop begint uiteraard met een gezinssituatie en die wordt uitgebreid beschreven door François. Hij is naar eigen zeggen per ongeluk verwekt in hotelkamer 17, waar zijn 57-jarige vader verbleef en negentienjarige moeder als kamermeisje werkte. Door een kort moment van 'dierlijke aantrekkingskracht' is zijn leven begonnen, vertelt hij. Tijdens de zwangerschap heeft hij 'uit pure jaloezie' met zijn grote handen zijn moeders baarmoeder kapot getrokken: 'Ik wilde niet dat anderen daar zouden wonen. Die baarmoeder wilde ik voor mij en voor mij alleen.' (292) Zijn moeder Mathilde overweegt abortus. Wanneer ze erachter komt dat ze dan een tijd geen seks met François senior kan hebben, besluit ze het kind te houden. Wanneer François junior geboren is, zoekt ze ook nog naar adoptieouders. Dit omdat vader François inmiddels overleden is. De pogingen mislukken, omdat niemand de baby wil hebben. François junior is dus allesbehalve gewenst. Hij bekijkt het zelf echter anders, want 'zolang je niet vermoord wordt, ben je gewenst'. (302) Toch beseft hij dat hij een bijproduct is van de levens van zijn ouders. Hij noemt zichzelf 'het

overblijfsel van een man die ik nooit heb gekend, het resultaat van een affaire' en dus '[h]et restant van de liefde. Dat wat je overhoudt als het noodlot toeslaat'. (296) Over de afgewentelde abortus en de mislukte adoptie zegt hij:

Zo ben ik, François Lepeltier [...] aan adoptie en abortus ontsnapt. In het eerste geval waren het mijn handen en de ruwe sporen van de bevalling op mijn huid, in het tweede geval was het Mathildes lust die mij het leven redde. Ze noemde het verliefdheid, maar het was lust. (301)

Vooraf de opmerking over lust is cruciaal. In zijn leven leert François dat lust een krachtiger instrument is dan liefde. Door in te spelen op andermans lustgevoelens kun je meer gedaan krijgen dan wanneer je afhankelijk bent van liefdadigheid. Hij gaat zelfs zo ver dat hij lust 'mededogen' of 'compassie' noemt. Dat komt duidelijk tot uitdrukking in een scène aan het begin van de roman, waarin Mathilde door haar baas, de hotelier, tot de orde wordt geroepen omdat ze een radio gestolen heeft voor haar zoon. De hotelier dwingt haar tot een fysieke spijtbetuiging en 'neemt' Mathilde hardhandig op zijn bureau. Peuter François ziet alles door een kier in de deuropening. Wat hij zich het sterkst herinnert is de penis van de hotelier, schrijft hij: 'Het geval leek op een kalfsworst die niet lang genoeg in het vet had gelegen.' (305) Deze kalfsworst, aldus François, strafte zijn moeder voor iets dat ze voor hem had gedaan. Maar nu werd Mathilde op haar beurt gered door de lust van een ander: 'Niet alleen ik, ook mijn Mathilde had nu haar vrijheid, en dus haar leven, te danken aan de lust van anderen.' (306) En, benadrukt François, '[z]aken waaraan je je leven hebt te danken moet je met respect behandelen'. (306)

In de relatie tussen Mathilde en François speelt lichamelijke 'compassie' ook een grote rol. Er is geen sprake van veel moederlijke affectie of überhaupt een moeder-kindverhouding. Mathilde behandelt François niet als haar zoon, maar als een gelijke. De weinige aandacht die ze hem geeft is ook niet geestelijk, maar lichamenlijk. Dat op een manier die nogal ongepast lijkt en als François wat ouder is, zelfs seksueel geladen.

Als kind slaapt hij elke nacht tussen haar benen: 'Voor ik in slaap viel, duwde ik mijn hoofd tegen die haren. Ik bouwde een huis tussen haar benen.' (340).

François beschouwt de genitaliën als thuis, als vertrouwde plaats. Later zal hij ook over de billen hetzelfde zeggen: 'Als mensen heb over 'huis' hebben of 'thuis, dan denk ik aan billen.' (416) Vaak is het lichamelijke contact gericht op de behoefte van Mathilde en niet op die van François: zo laat ze hem wel eens een tampon uit haar verwijderen, omdat hij zulke kleine handjes heeft. Belangrijk is wat ze de kleine François dan gebiedt, namelijk om haar open te maken. (368) De kreet 'maak mij open' echoot door de hele roman heen en symboliseert een fundamenteel verlangen van François. Hij vertelt over de tamponscène namelijk het volgende: 'ik hoor de woorden nu nog. Maak mij open, Mathilde, maak mij eindelijk open.' (369) Hierover later meer. De seksuele lading van deze moeder-zoonrelatie komt als François volwassen is. Hij schrijft dan: 'Als haar tong mijn oor zocht, en vond, wist ik dat ik haar een plezier moest doen.' (432) Ook staat Mathilde het toe dat hij haar schoonlikt als ze naar de wc is geweest. Niet vreemd, want de moeder heeft François ook in zijn jeugd betrokken bij haar eigen carnale activiteiten. Niet alleen heeft François de hotelier met de kalfsworst gezien, ook nodigt Mathilde mannen in hun kamer uit terwijl haar zoon erbij ligt en laat hem vervolgens 'op het vocht van andere mannen' slapen. (326) Ook is François steevast getuige van de sadomasochistische seksspelletjes die Mathilde speelt met het echtpaar Ceccherelli. Sterker nog, hij neemt eraan deel. Het enige dat Mathilde niet toestaat is dat meneer Ceccherelli zich vergrijpt aan haar zoon. François klaagt niet over zijn moeders gedrag, want hij weet niet beter. Hij ziet het zelfs als geluk dat hij zo vroeg in zijn leven de lust heeft leren kennen: 'Ik heb in mijn jeugd geregeld op het vocht van andere mannen gelegen, daarom weet ik zoveel over deze wereld.' (326) Hij noemt zichzelf dan ook 'een bevoorrecht kind' dat al wist van 'de bron van alle fecaliën' toen 'anderen nog met lego speelden'. (348) Hij schrijft dat wie in deze bron 'heeft gekeken en uit die bron heeft gedronken, weet waar het leven ophoudt en waar het weer begint'. (348) François schrijft dat hij dan ook geen behoefte voelt om een zelfstandig volwassen leven te leiden, want alles wat hij over de wereld wil weten bevindt zich 'tussen de benen van Mathilde en tussen de billen van mevrouw Ceccherelli'. (403) Hij vraagt: 'hoe kon je zulke nesten verlaten? Ik wilde juist dieper het nest in, steeds dieper, opdat het daglicht nooit meer tot

me door zou dringen.’ (403) Het onderlichaam wordt dus het enige toevluchtsoord voor ‘het kind van Sonnenhügel’.

Perverse moraal

De ‘bron van de fecaliën’ – het onderlichaam en dan met name de anus – wordt door François ‘het zwaartepunt van de moraal’ genoemd. (376) Hij baseert deze levensbeschouwing op zijn ervaringen met de eerder genoemde ‘nesten’ waar hij in opgegroeid is.

In eerste instantie wordt de anus voor François het ‘ethische en esthetische centrum’ omdat hij niets anders heeft om een levensvisie aan op te hangen. Hij schrijft dat de anus zijn ‘speelplaats’ was als kind, maar noemt deze veelzeggend ‘de anus van de wereld’: François ‘speelt’ in de afvoer van de maatschappij, omdat hem geen educatie of andere kansen geboden worden. (327)

De volgende scène illustreert dit. Hierin krijgt de kleine François van zijn moeder nieuw speelgoed. Het is een ‘kleine speelgoedspade’, een hulpstukje om zetpillen in te brengen dat Mathilde kort daarvoor nog gebruikt heeft. François vindt het instrumentje fantastisch. Mathilde heeft hem namelijk verteld dat de pilletjes in haar lichaam rondzwemmen en alles ‘opeten’ wat hen niet bevalt. François fantaseert dat hij zo’n pilletje is:

Toen de kuur was afgelopen, had ik de speelgoedspade gekregen en ik speelde ermee in mijn teil water. Ik stelde me voor dat ik zo’n langwerpige glanzende tabletje was, en dat ik rondzwom en ook alles opat wat me niet beviel. (334)

De symboliek van deze scène is belangrijk. Uiteraard illustreert deze via de ‘speelgoedspade’ een vroege kennismaking met de anus als ‘speelplaats’. De scène expliciteert ook dat François met afdankertjes van anderen moet spelen. De ‘speelgoedspade’ is overigens nét iets erger dan een afdankertje: het is niet per se onbruikbaar, maar eerder onhygiënisch of beschamend. Bovendien zien we hier ook meteen een begin van zijn perverse moraal. Het kind leert hier, zoals gemetaforiseerd wordt door het ‘langwerpige glanzende tabletje’, dat je anderen maar beter fysiek uit de weg kunt ruimen. Zeker als je

zelf niet veel hebt om op terug te vallen. Zijn lichaam is dus maatschappelijk gezien het enige bezit dat François heeft, het enige waar hij macht mee uit kan oefenen. Ook de volwassenen waar hij mee omgaat onderkennen dat. Mathilde vertelt hem: 'Altijd is er wel iemand zwakker dan jij. Je moet alleen zoeken.' (144)

Ook de scène waarin François moedwillig op een nagelschaartje gaat zitten, toont de ontwikkeling van zijn levensvisie. Hij wil zichzelf verwonden in zijn anus, omdat hij bij 'de onsmakelijken' wil horen, wetende dat hij niet anders kan: 'Ik wist dat de wereld mij niet meer te bieden had dan de billen van mevrouw Ceccherelli, en mijn Mathilde. Door mijn daad zou ik voor altijd bij de onsmakelijken horen.' (375) Zijn daad is een soort *rite de passage* waarmee hij toe wil treden tot de wereld van de onsmakelijken. Hij spreekt dan ook in profetische termen over zijn daad: '[I] zag dat straks de rivieren gevuld zouden zijn met stront, uit de kranen zou stront komen, de bakkers zouden broden van stront bakken en in de klerenwinkels zouden etalagepoppen staan gemaakt van gedroogde stront.' (376)

François wil 'de wereld openen als een anus' en daarvoor moet hij eerst zichzelf 'open maken'. (379) Hij wil opgaan in iets of iemand anders en niet langer alleen zijn. Eerder werd genoemd dat François geopend wil worden door zijn moeder: hij wil bij haar horen, in haar opgaan, maar dat staat zij niet toe. Het open maken staat hier dus voor ontvankelijk zijn, voor begrenzingen die wegvallen. Blijkbaar is er, zoals bij een klassieke *rite de passage*, geweld voor nodig om in ergens in op te gaan. Wanneer François zichzelf vervolgens openscheurt met het nagelschaartje schrijft hij: 'Ik scheurde open als een vuilniszak.' (377) Blijkbaar komt er een hoop narigheid of beschamends naar boven als je jezelf ergens aan overgeeft.

De kleine François leert de mens te beschouwen als een lichamelijk dier, waarvan de anus het belangrijkste onderdeel is: 'Omdat de Schepper een anus nodig had, heeft hij de mens gemaakt.' (p 376) In die zin zijn alle mensen hetzelfde, want 'alle anussen zijn gelijk, van de illegaal, van de legaal, van de politie, van de crimineel; ze zijn allemaal even mooi'. (460) Ook wat er uit de anus komt beschouwt François als waardevol onderdeel van deze wereld. Uitwerpselen doen als levensvorm niet die onder voor de mens. Ze zijn 'onbeduidende vormen van leven, maar wie ben ik om voor de engel

te spelen die onderscheid maakt tussen het hogere en het lagere? Leven is leven'. (351)

Waarom de anus nu precies een pregnante metafoor voor het leven is, blijkt aan het einde van het boek. François schrijft dan: '[z]oals voedsel door de darmen werd geperst, zo werd de mens door het leven geperst, al had voedsel misschien iets minder te lijden.' (496) Wat er volgens hem van ons overblijft in dit leven zijn 'restanten mens': 'Je kunt ze opwarmen. En met veel peper en zout zijn ze nog best eetbaar.' (531)

De mens is volgens François dus een willoos stuk materie, dat niets in te brengen heeft tegen zijn eigen beschadiging en vernietiging. Het enige wat hij kan doen is 'opeten wat hem niet bevalt', zoals François doet met zijn speelgoedspade. In de wereld van *Gstaad* is het letterlijk *eat or be eaten*. Het is dan ook niet verrassend dat zijn ideeën over goed en kwaad gemetaforiseerd worden door etenswaren, in dit geval de appel uit het scheppingsverhaal. In *Gstaad* wordt de Bijbelse metafoor van de appels van het kwaad namelijk omgekeerd tot appeltjes van het goede. In deze omkering wordt de honger van de mens niet als zondig gezien, maar juist als voorwaarde om de appels van het goede te verkrijgen: 'Wie honger heeft, moet aan de boom van het goede schudden, dan vallen de appeltjes vanzelf naar beneden.' (307) De behoeftige mens is dus goed. De hotelier met de kalfsworst heeft zoals gezegd 'mededogen' met Mathilde en de pedofiele avances van meneer Ceccherelli begrijpt François later als uitingen van compassie.

Er wordt in *Gstaad* dus een perverse moraal geformuleerd, die omkeert wat in de christelijke ethiek voor goed en kwaad doorgaat, namelijk respectievelijk het geestelijke en het carnale. Lust is in *Gstaad* daarentegen goed en lust wordt gedreven door behoefte. Het goede is dus niet hetgeen intrinsiek en altijd goed is, maar eerder dat wat je persoonlijke behoefte het beste tegemoet komt. Het welzijn van anderen is in deze moraal dus geen uitgangspunt, want behoeftes zijn veranderlijk en het goede dus ook: 'Het goede geeft en het goede neemt, wat vandaag onrechtvaardig was, zal morgen rechtvaardig zijn.' (307)

Perverse seksualiteit

Het thema van de hongerige mens weerklinkt in de seksuele avonturen van François. Seksuele handelingen worden beschreven in metaforen die te maken hebben met eten: mensen zijn dan 'onsmakelijk', 'proeven' elkaar en 'likken' elkaar 'schoon', terwijl ze verlangen te worden 'opgepeuzeld' door de ander. Om dit te begrijpen moeten we eerst formuleren hoe François genot precies begrijpt.

Genot heeft volgens François te maken met een machtsverhouding tussen Zelf en Ander. François schrijft: 'Het is de begeerte van de ander die ons tot mens maakt.' (324) Daarmee bedoelt hij dat je door andermans begeerte wordt 'gesignaleerd' en daarom besta je. Die begeerte brandt namelijk op je lichaam 'als hete soep'. (329)

Mensen zijn in wezen alleen en ongelukkig, schrijft François. Ze willen 'hun leven in jouw handen leggen, als 'een voorwerp [...] waar ze vanaf wilden, iets wat ze te veel was.' (436) Mensen moeten volgens François 'ernaar streven bezit van elkaar te nemen, om aan die eenzaamheid een eind te maken'. (307) Bezit nemen gebeurt in seks, omdat het genot ervoor zorgt dat mensen hun eenzame leven kunnen vergeten: 'Genot is niet voelen dat je leeft, maar vergeten dat je bestaat.' (318)

Elk mens heeft het seksuele verlangen van de ander nodig om in zichzelf te geloven, want genot geeft ons namelijk 'de illusie dat kansen niet per definitie gemist hoeven te worden, dat je de verwachtingen die anderen van je hebben, die je zelf hebt, kunt waarmaken'. (318) Er wordt het gevoel gewekt dat de 'eigen onsmakelijkheden nog niet bestaan of er domweg niet toe doen'. (336) Seksueel plezier zorgt er dus voor dat de betrokkenen zichzelf en hun verleden tijdelijk kunnen vergeten en daardoor voelen dat alles nog mogelijk is.

Het gewekte gevoel van openheid en onschuldigheid is echter een illusie, want het is een 'leugen dat degene naast je, onder je, op je, dwars door alle onsmakelijkheden heen zal kijken en de onbedorven kern zal zien en proeven'. (336) De ander is er namelijk niet op uit om jou het leven aangener te maken, maar probeert zichzelf net zo goed in het genot te

verliezen. In die zin blijft seks een machtsstrijd tussen ego's, waarvoor wederom geldt *eat or be eaten*. Genot geeft ons individueel het gevoel door de ander begrepen en daardoor verhefd te zijn, maar niets is dus minder waar. We zijn niet in harmonie, maar als 'beest' in strijd met de ander die ons 'degradeert': 'Het is de begeerte van de ander die ons tot mens maakt. En het is diezelfde begeerte die ons vervolgens weer degradeert tot beest tussen de beesten. Zij tilt ons op, zij verheft ons, om ons vervolgens dieper het ravijn in te kunnen storten.' (324)

In *Gstaad* zijn begeerte en genot dus vooral een kwestie van honger, van proeven en geproefd willen worden. Het menselijk lichaam wordt dan ook beschreven als een stuk voedsel. Dat begon al bij de 'kalfsworst' van de hotelier, maar wordt voornamelijk doorgezet in de scènes met mevrouw Ceccherelli. Zij introduceert François namelijk in het 'bewaken', een soort sadomasochistisch spel van toezicht dat dient om haar niet te laten 'ontsnappen': mevrouw Ceccherelli wil namelijk dood. In eerste instantie laat zij zich seksueel bewaken door Mathilde, maar daarna ook door het kind François. François is voor de eerste keer dicht bij de billen die hij zo fascinerend vindt. Uiteraard wordt de anus dan beschreven als iets eetbaars, namelijk als 'beslag als het al hard en oud was geworden' en 'aardappelschillen, sappige aardappelschillen met nog dikke stukken aardappel eraan'. (387)

Mevrouw Ceccherelli smeekt ondertussen om opgegeten te worden: 'Eet me op', zei ze. 'Eet me op, kleine bewaker, voor de dood al het lekkere aan mij heeft opgepeuzeld.' (387) Niet veel later pleegt ze zelfmoord door zichzelf in bad te elektrocuteren met een dompelaar. François schrijft: 'Ze lag vredig in het water. Ze dreef alsof ze kamille was die nog even moest trekken.' (393) Volgens François wil de dode mevrouw Ceccherelli nog steeds opgegeten worden: 'Zelfs de doden bedelen nog. De doden willen worden geopend en opgegeten.' (393) Seks heeft dus te maken met openen of eten en geopend of opgegeten worden met een doodswens.

Niet alleen François wil dus 'geopend' worden. Mevrouw Ceccherelli verlangt er ook naar en later in de roman komt het nog een keer voor, als François als Bruno Ritter in *Gstaad* werkt. Hij is dan naast zijn werk als sommelier een professionele 'bewaker', in dit geval van een oude vrouw. Hij vergelijkt haar

met een dure wijn – weer een consumptiegoed – waarna zij hem gebiedt om haar te ‘ontkurken’. Hij schrijft dat ze hem aankeek ‘met grote ogen’ terwijl haar mond openviel ‘als van een lijk’. (492) Het verlangen van de vrouw om geopend, in dit geval ‘ontkurkt’ te worden, laat dus de dood in haar ogen verschijnen.

Voordat mevrouw Ceccherelli daadwerkelijk doodgaat, wordt haar seksuele verlangen ook beschreven als een vorm van sterven. Volgens François spreidde zij bijvoorbeeld haar benen ‘[a]lsof ze het genadeschot verwachtte.’ (350) Tijdens de daad leek het voor François dan ook alsof ‘ze aan het sterven was’. (351) Hij concludeert: ‘[Z]o zag het lichaam eruit van iemand die wilde ontsnappen.’ (351)

In *Gstaad* heeft echte passie te maken met de wil te ontsnappen. Eigenlijk wordt seksueel verlangen zo beschouwd gedreven door een doodswens, want dood is in principe het ultieme zelfverlies. Door François wordt de ware passie dan ook opgevat als ‘die met een zwart randje’. (483)

In de roman is het zwarte randje een intrinsiek onderdeel van sadomasochistische seks, of anders gesteld: het zelfverlies waar de ongelukkige mensen naar streven wordt het best bereikt in sm-praktijken. De bewaking waaraan de personages zich overgeven is namelijk een spel van ongelijkheid met een dader en een slachtoffer. De spelregels draaien om onderwerping en het toebrengen van pijn. Alleen pijn zorgt namelijk voor langgerekt genot, volgens François: ‘Om de liefde te rekken moet je haar een metamorfose laten ondergaan, een van de opties is pijn.’ (482) Dit kunnen we vergelijken met de eerder genoemde verminking met het nagelschaartje: pijn is voor de personages in *Gstaad* een voorwaarde om ergens in op te gaan. De metaforiek van het proeven verwijst niet alleen naar de wens ‘opgegeten’ te willen worden. Het heeft ook te maken met de individuele ‘onsmakelijkheid’, die onsmakelijkheid waaronder misschien een ‘onbedorven kern’ schuilt. De jonge François ziet het daarom als zijn taak om anderen ‘schoon te likken’, als blijk van geperverteerd mededogen: ‘De Schepper heeft mij een tong gegeven om de wereld mee schoon te likken.’ (423) Met wereld bedoelt hij voornamelijk het onderlichaam, want zijn tong zou ‘alle billen van de wereld’ kunnen reinigen. (387)

Door de referentie aan de Schepper wordt seks hier geassocieerd met

religieuze of rituele reiniging. Wanneer Mathilde bijvoorbeeld de voeten van mevrouw Ceccherelli likt, roept meneer Ceccherelli: 'Haal dat onsmakelijke van haar voeten.' (349) Het eelt van Mevrouw Ceccherelli wordt vervolgens beschreven als 'genadebrood' voor Mathilde, een religieuze term voor een gunst die je ontvangt mits je je, dit geval lichamelijk, laat vernederen. (349) Ook wanneer meneer Ceccherelli, in zijn vrije tijd bijbelvertaler, zich overgeeft aan zijn pedofiele verlangens en François betast, wordt een reinigingsmetafoor gebruikt. '[H]et was alsof hij zijn mond probeerde te spoelen met mijn zakjes', schrijft François. (428) Meneer Ceccherelli spoelt zichzelf schoon met het kind, want overgave aan de lust is volgens hem immers overgave aan het goede.

Aan het einde van de roman, wanneer François Olga misbruikt en vermoordt, komen de thema's van de rituele reiniging, het seksuele 'mededogen' en de passie 'met een zwart randje' samen. Door de aanwezigheid van het kind Olga komen de traumatische ervaringen uit François' jeugd aan de oppervlakte. Hij ervaart dit als 'koorts'. Al eerder lazen we op welk moment die koorts volgens François opstak, namelijk '[t]oen leven ophield een vluchtige herinnering te zijn'. (505)

De 'vluchtige herinnering' verandert dus in 'leven'. Dit kun je, zoals eerder opgemerkt, zien aan de vertelstijl. Wanneer François wordt overvallen door zijn koorts, verandert zijn vertelstijl. De bijdehante, observerende verteller schakelt ineens over op een soort *stream of consciousness*-vertelling die chaotisch en koortsachtig aandoet. Voor het eerst is François emotioneel onderdeel van hetgeen hij vertelt: zijn afstandelijke, bijna onderkoelde toon valt weg. Dat komt omdat hij zichzelf herkent in het kind Olga. Hij wordt voor het eerst echt geraakt – iets dat hij altijd af heeft gehouden en zelfs heeft gesterkt door zijn (seksuele) moraal. Volgens hem was elke relatie er immers één van macht, omdat mensen nu eenmaal alleen het beste voor zichzelf in acht nemen.

Bij de aanblik van het kind Olga verzwakt François' zelfbeheersing. Hij voelt een soort verwantschap met het kind, omdat ze zo treurig kijkt: 'Het waren haar ogen. De treurigste ogen die ik ooit heb gezien, zo treurig, zo groot ook, dat er geen verdriet meer bij leek te kunnen.' (505) Voor het eerst voelt hij dan ook verdriet, wanneer hij het kind ziet huilen: 'Ze begon te huilen, zo

verschrikkelijk te huilen dat ook mijn ogen vochtig werden. [...] Jaren had ik niet gehuild, dertig jaar misschien wel niet. Wie in stilte moet opereren kan zich geen gehuil permitteren.’ (515) Met de laatste zin geeft François aan dat huilen gelijkstaat aan zwakte tonen en wie zwak is, wordt te grazen genomen. Dit keer is hij echter verslagen. Hij heeft zichzelf niet meer onder controle en vergrijpt zich aan het kind. Niet omdat hij vermoedt dat zij dat wil, maar omdat hij daar zelf behoefte aan heeft. Dit is een wezenlijk verschil met de sadomasochistische seks waar hij als ‘bewaker’ aan deelnam. In die rol was François gefocust op het verlangen van de ander, probeerde hij die te faciliteren zonder daar zelf iets bij te voelen. Zijn seksuele leven was tot dan toe een streng geregisseerde aangelegenheid, waarin hij alles methodisch uitvoerde. Nu wordt hij overvallen door het verlangen Olga te laten ‘ontsnappen’ om zijn eigen verdriet te bezweren. In het kind ziet François namelijk zijn eigen verloren leven terug. Met ‘mensen zoals jij’ bedoelt hij dan ook zichzelf:

De wereld verdient jou niet, Olga, had ik willen zeggen, ga weg. Verdwijen van deze wereld waar je nooit geweest had willen zijn. Verlaat haar zoals je een onheilsplek verlaat, ren naar het niets waar je vandaan bent gekomen. Mensen zoals jij kunnen hier alleen maar verliezen, deze wereld kan je alleen besmetten. Hier had je nooit moeten komen, Olga. (531)

François wil Olga dus ontsmetten, haar reinigen van de wereld waaraan hij zelf zo geleden heeft. Hij likt daarom haar onderlichaam schoon zoals hij dat al zo vaak heeft gedaan. Hij schrijft dat hij de smaak van Olga nooit zal vergeten, want ‘zo smaakt de wereld als ze niet overbodig is’. (533) Alle volwassenen die François kent zijn dat namelijk wel geworden. Ze zijn doorleefd en daardoor, zoals we eerder lazen, veranderd in ‘restanten mens’. François wil het onschuldige kind hiervoor behoeden:

Deze wereld is geen plek voor jou om te blijven, dit is een doorgangskamp waar mensen doorheen worden geperst zoals voedsel door de darmen. Tot er niets van ze overblijft dan restanten mens. Je kunt ze opwarmen. En met veel peper en zout zijn ze nog best eetbaar. Maar jij mag geen restant worden, Olga, jij mag niet door onze fabriek worden verwerkt. (531)

François uit zijn mededogen op de enige manier die hem bekend is: via seksueel contact. Maar eigenlijk is het ultieme mededogen het vermoorden van de ongelukkige ander. Dan is hij of zij pas echt ontsnapt aan 'het doorgangskamp' dat deze wereld is. Dus zo geschiedde.

Mensbeeld in *Gstaad* 95 – 98

Hoe bizar de jeugd van François ook is en hoe 'gek' hij verklaard zou kunnen worden, in *Gstaad* wordt het onvoorstelbare inderdaad voorstelbaar gemaakt, zoals de verteller in het begin belooft. (293) En er is veel onvoorstelbaars aan de gang. Net zoals in *Blauwe maandagen* beschrijft Grunberg marginale personages aan de zelfkant van de maatschappij. Dit keer zijn het geen prostituees maar is het armzalig en chantabel hotelpersoneel – wederom de dienstbaren in de samenleving die het niet voor het zeggen hebben. Naast François en Mathilde zijn er nog legio andere figuren met idem hopeloze toekomst, zoals illegalen of eenzame, rijke weduwnaren waar niemand naar omkijkt. De wereld van de rijken in *Gstaad* lijkt volgens François namelijk precies op die van de armen: iedereen voelt zich overbodig. François beschouwt hen als 'restanten mens', maar weet dat dit onoverkomelijk is in het leven waarin de mens verwerkt wordt zoals voedsel in het darmkanaal. De overbodige, of onsmakelijke mensen hebben niets anders dan hun lichaam. Seks is in hun geval een manier om tijdelijk aan het tragische bestaan te ontvluchten. De frase 'maak mij open' is hiervan de uitdrukking: opengescheurd worden, of opgegeten worden is een manier om zelfverlies te bereiken. Ook geldt voor deze mensen wederom het motto *eat or be eaten*: wie geen fysieke macht uitoefent over de ander, wordt zelf te grazen genomen.

Het hoofdpersonage verheft deze realiteit tot moraal. Hij gaat zelf de machtsverhoudingen cultiveren waarvan hij oorspronkelijk het slachtoffer was: volgens hem wordt de mens geregeerd door lust en is dat goed. Deze omgekeerde moraal faalt echter, want op het lichaam valt geen orde te forceren: 'koorts' overvalt François aan het einde van de roman. Het lichaam handelt blijkbaar naar instincten of traumas die de rationaliteit te buiten gaan.

Hoofdstuk 3

De joodse messias of Grote Jiddische Roman

De vertelsituatie in *De joodse messias* wijkt af van de vorige twee romans. *De joodse messias* is namelijk een mozaïekvertelling waarin we inkijk krijgen in de gedachten van meerdere personages. Er zijn dus meerdere focalisatoren, belicht door een alwetende verteller. In die zin verschilt *De joodse messias* niet alleen van de boeken die tot nu toe besproken zijn, maar ook van de romans hierna. *Blauwe maandagen* en *Gstaad 95 – 98* waren namelijk ik-vertellingen en *de Asielzoeker*, *Tirza* en *De man zonder ziekte* zijn ik-vertellingen die auctoriaal verteld worden.

Hoewel het vertelperspectief in *De joodse messias* anders is, zijn dezelfde themas van kracht als in de vorige twee romans. Het enige verschil is dat de thema's nu toegeschreven zijn aan verschillende personages. Ieder personage in *De joodse messias* heeft een eigen levensvisie en daardoor een eigen 'probleem'. Grunberg heeft hier zijn thematische stokpaardjes bij verschillende karakters ondergebracht, maar allen verwijzen ze naar hetzelfde onderliggende mensbeeld. *De joodse messias* komt, net als *Blauwe maandagen* en *Gstaad 95 – 98* tot de conclusie dat het menselijk leven vooral lichamenlijk is, alle idealen moraliteit ten spijt.

Dit hoofdstuk is dus anders opgebouwd dan de twee voorgaande: we zullen via korte karakterisering van de personages het overkoepelende thema inkleuren en niet via een thematische analyse zoals in *Blauwe maandagen* of een plotanalyse, zoals in *Gstaad*. Het plot heeft in *Vanwege* de mozaïekvertelling en is het namelijk lastig alle verhaallijnen in één pointe samen te nemen. De afloop van de verschillende plotlijnen is vaak ook minder exemplarisch voor het onderwerp van onderzoek, de lichamenlijkheid, dan de karakterisering van de personages zelf. Het zijn over het algemeen hun levensbeschouwing en aforismen die tellen, niet per se wat er gedurende het verhaal met hen gebeurt.

Xavier

Allereerst zullen we Xavier Radek, de hoofdpersoon van de roman, behandelen. Xavier is de hoofdpersoon omdat alle personages direct of indirect met hem verbonden zijn. Net als in *Blauwe maandagen* en *Gstaad* komt het hoofdpersonage uit een opmerkelijk gezin. Xaviers opa was SS'er en zijn moeder draagt op haar beurt het oorlogsverleden van haar antisemitische vader met zich mee, dat wil zeggen: ze sympathiseert nog altijd met zijn gedachtegoed en heeft een flinke emotionele beschadiging opgelopen door haar oorlogservaringen. Xaviers ouders zijn vermoedelijk om die laatste reden gescheiden. Zijn vader overlijdt ook nog eens als hij tiener is. Marc, de nieuwe vriend van zijn moeder, maakt homoseksuele avances naar Xavier. De vraag is of die pedofiel genoemd kunnen worden, maar in ieder geval zijn ze niet gepast.

Xaviers verhaallijn gaat van start op het moment dat hij zich voorneemt 'trooster van de joden' te worden, waarvoor hij meent eerst te moeten begrijpen wat lijden nu precies is. Hij laat zichzelf onvakkundig besnijden met hulp van zijn nieuwe joodse vriend Awromele en verliest daarbij zijn teelbal. Deze bewaart hij vervolgens in een potje en noemt hem 'Koning David'. Xavier wordt vervolgens verliefd op Awromele en maakt met hem plannen om *Mein Kampf* in het Jiddisch te vertalen. Ook schildert hij ondertussen portretten van zijn moeder. Xavier besluit zijn kunstcarrière na te jagen en verhuist met Awromele van Basel naar Amsterdam. Hier studeert Xavier aan de Rietveld Academie, terwijl Awromele bij de Albert Heijn werkt. Als blijkt dat Xavier niet genoeg talent voor het schilderen heeft, vat hij zijn oude ideaal van het joden-troosten weer op en verhuist met Awromele naar Israël. Hij komt aan de macht met een populistische politiek en initieert een atoomoorlog tegen het Westen, waarbij Awromele om het leven komt. Het boek eindigt in een atoombunker, waar Xavier het gelyachte lijk van Awromele in zijn armen houdt.

In Xaviers zoektocht naar het lijden van de joden, komt hij tot het inzicht dat het leven uit twee dynamieken bestaat, lust en lijden: 'Lust en lijden, dat waren de hoofdbestanddelen van het leven, de rest was onderafdeling, subgroep, bedrog.' (90) Pijn en genot zijn volgens Xavier de meest intense

sensaties van leven.

Wanneer hij besneden wordt, ervaart hij voor het eerst pijn. Hierover wordt geschreven: 'Lijden kon je het nog niet noemen, maar hij voelde iets. Iets waarop je eigenlijk alleen kon reageren met dierlijk gebrul of een mes. Xavier ontdekte dat je nog het beste voelde dat je leefde wanneer je pijn had.' (56) De pijnprikkel roept dus iets in hem op dat vraagt om 'dierlijk gebrul of een mes': een primitieve noodkreet of gewelddadige zelfverdediging. Deze twee instincten geven hem het gevoel dat hij leeft.

Wanneer Xavier met Awromele vrijt, worden dezelfde instincten in hem aangeboord. Ook de daad wordt omschreven als een intense ervaring, iets dat het midden houdt tussen pijn en genot, tussen geweld en overgave: 'Xavier 'zoog en likte. [...] Bezeten, alsof het een wedstrijd was, alsof tederheid en agressie van dezelfde substantie waren gemaakt'. (209) In de seksuele ervaring liggen 'tederheid en agressie' dicht tegen elkaar aan, lijken ze te zijn gemaakt van 'dezelfde substantie'.

De agressie heeft te maken met de dierlijke drang om bezit te nemen van de ander, iets dat ook in deze roman wordt beschreven in termen van 'eten' en 'proeven' en met de nodige diermetaforen. Xavier likt bijvoorbeeld Awromeles gezicht 'als een kat die haar jong schoonlikt', want: 'Proeven, dat was misschien meemaken.' (207) Ook wordt Xavier beschreven als een hond die in Awromeles kruis 'snuffelt'. Niet veel later 'propt' hij Awromeles geslacht in zijn mond 'als een gehaktballetje'. (208) De sensaties die hij dan ervaart worden uitgebreid beschreven. Het sperma van Awromele krijgt zelfs een culinaire recensie: 'Hij merkte hoe eigenaardig het zaad van de jood smaakte als je het liet smelten op je tong. Smelten was misschien niet het woord, zaad smolt niet. Het was geen ijs, eerder een kleine bonbon.' (214)

Het proeven van de ander gaat tegelijkertijd gepaard met blinde paniek.

Wanneer Xavier Awromele kust voelt hij zich gevangen in diens mond: '[Z]ijn tong rende rondjes door die mond, als een muis in een broodzak.' (206) De overgave aan het seksuele plezier wordt in deze scène geassocieerd met een soort beangstigende kwetsbaarheid. Voor Xavier geldt dat hij zichzelf vergeet wanneer hij Awromele kust: '[E]én seconde, misschien maar een fractie van een seconde, leek het hem te zijn gelukt te vergeten wie hij was. [...] Alleen de mond van Awromele bestond nog.' (208)

Vanuit het perspectief van Awromele wordt belicht hoe bedreigend dit seksuele zelfverlies kan zijn. In één pregnante passage wordt dit duidelijk gemaakt, volledig aan de hand van metaforen die de menselijke identiteit omschrijven als iets materieels, als een 'verflaag' die loslaat bij intiem contact. Wanneer de materie wordt afgebroken, komt een dieper liggende kern tevoorschijn. Die kern is duister, is 'een gat dat beter niet geopend had kunnen worden' volgens Awromele. (201)

Er gebeurt dus iets in het genot, er wordt iets blootgelegd bij de betrokkenen. In deze scène wordt geschreven dat Awromele van zichzelf losraakt 'zoals behang losscheurt, hij liet los als verf'. (201) Het voelt voor Awromele 'alsof hij lek was geraakt'. (201). Alle metaforen hebben hier dus te maken met materie, met voorwerpen die kapot gaan en hun vorm verliezen. Wat voor de verloren sensatie van heelheid in de plaats komt is de ervaring van 'een gat dat beter niet geopend had kunnen worden'. (201) Dat gat bestaat volgens Awromele uit zijn naakte zelf, zijn Zelf die onder al zijn levenservaring aanwezig is gebleven: '[E]ven had hij een glimp van zichzelf gezien, van top tot teen, naakt, geen verhalen meer.' (201) Hij ziet zichzelf hier dus zonder ervaringen en herinneringen.

Awromele vindt deze blik op zijn innerlijke zelf afschuwelijk, het voelt voor hem alsof hij een 'vermist persoon' ziet: '[W]at hij had gezien was een vermist persoon. *Missing in action*, dat was hij.' (201) Dus concludeert hij: '[z]o wilde hij zichzelf nooit meer zien. Als een vreemdeling.' (202). Die eerste ervaring van de innerlijke zelf gaat voor Awromele namelijk gepaard met een onbekend soort pijn: '[het was] alsof hij nu eindelijk, voor het eerst, samenviel met de pijn die hij niet had gevoeld, zoals een dove de lippen ziet bewegen maar het geluid niet hoort'. (201) Het zelfverlies dat de seksuele daad veroorzaakt is dus eigenlijk geen echt zelfverlies, maar een hereniging met een verloren zelf, een kwetsbare kern in de mens waar je normaliter geen toegang tot hebt. Deze confrontatie doet pijn en daarom schreeuwt Awromele 'als een dier in nood' terwijl hij zijn hoogtepunt bereikt. (209)

Xavier vindt de gil lijken op een beest dat geslacht wordt, hij 'vermoedde dat dit nabijheid was, deze gil die hem deed denken aan een slachthuis'. (210) Met nabijheid wordt hier intimiteit bedoeld. Deze intimiteit kan dus zowel 'tederheid' als 'agressie' inhouden: vaak lopen ze zelfs door elkaar. In *De*

joodse messias moeten zowel pijn als genot worden begrepen als een toestand waarin façades wegvallen en mensen zich laten kennen – met ‘dierlijk gebrul of een mes’. Awromele en Xavier spreken daarom af dat ze niet meer zullen voelen. Daarmee wordt bedoeld dat ze zich nooit meer zo kwetsbaar op zullen stellen als in die eerste intieme liefdesdaad. Voelen is namelijk ‘vallen’ en ‘falen’ volgens Xavier. (447) Wie voelt is kwetsbaar, of negatiever gesteld: zwak. Ook dit hoofdpersonage houdt er een louter rationele levensvisie op na. Zó rationeel dat het misschien wel pervers kan worden genoemd, zoals bij François in *Gstaad*.

Dat Xavier het menselijk leven als een lichamelijke aangelegenheid beschouwt, wordt versterkt door zijn opvattingen over taal, betekenis en communicatie. Om de joden te troosten wil Xavier hun lijden namelijk betekenis geven en zijn troost overbrengen. Hij komt er daarentegen achter dat zoiets onmogelijk is, althans niet voor eeuwig: ‘Xavier wist dat betekenis niet bestond. Er was alleen pijn zonder betekenis. Als politicus moest hij die pijn aankleden. Dat was de tijdelijke troost die hij zijn kiezers kon bieden.’ (447)

Alle geaccepteerde communicatie – en dus ook troost – verloopt via woorden, maar taal is volgens Xavier leeg en betekenisloos. Woorden zijn volgens hem onderdeel van de ‘oude, vervloekte en machteloze taal die alleen naar de dood verwees, elke alinea, elk woord, elke komma, dood.’ (408) Op woorden kun je volgens Xavier niet vertrouwen: ze verwijzen niet naar een onbetwistbare werkelijkheid, ‘omdat alle betekenis fictie was, een product van overijverige fantasie.’ (440) Awromele verwoordt deze opvatting duidelijker: ‘Over elk woord kan onderhandeld worden, want elk woord kan iets anders betekenen.’ (330)

Op lichamelijke ervaring, en dat met name pijn, kun je volgens Xavier wel een realiteit bouwen. Pijn is namelijk echt en zodoende in staat om ‘werkelijke communicatie’ tussen mensen te bewerkstelligen. (417) Deze werkelijke communicatie komt alleen tot stand als beide partijen echt voor elkaar openstaan, dat wil zeggen bereid zijn te ‘ontsnappen’ uit hun ‘eenzaamheid’: ‘[W]erkelijke communicatie vereist een offer, want werkelijke communicatie is ontsnappen uit eenzaamheid.’ (418) De eenzaamheid kan dus alleen opgeheven worden via een gewelddadige handeling, een offer. Daarom

neemt Xavier zich voor om een wereld te scheppen waarin alleen via geweld gecommuniceerd kan worden. Zijn ideaal is 'de taal van de toekomst' en die wordt niet gesproken door de mond, maar door de ledematen: 'De taal van de toekomst is die van de voeten' en die 'van de schoen, van de knie, van de hand, van de zweep'. (233, 329)

Onvoorwaardelijke liefde is onmogelijk in deze realiteit van fysieke pijn waarin voelen 'vallen' is en woorden machteloos zijn. Als mensen zich al kwetsbaar op zouden durven stellen en van elkaar zouden kunnen houden, hoe zou je dat dan weten? Ze kunnen het je vertellen, maar daar valt volgens Xavier dus niet op te vertrouwen. Alleen daden spreken de waarheid en van alle daden geweld nog het meest. Xavier: 'Eigenlijk kon je zonder moord nooit zeker zijn dat er liefde had bestaan.' (199) Hieruit blijkt dat alleen degene die bereid is je met blote handen te vermoorden, ooit iets om je gegeven heeft. Want wie een moord pleegt, gooit zichzelf in de strijd. Geweld is immers even intiem als genot.

Xavier ontwikkelt deze opvatting, omdat zijn moeder aan het begin van de roman bekent dat ze hem als baby heeft geprobeerd te vermoorden. Hij reageert hier nogal verrassend op en zegt: 'Je houdt nu eenmaal van de mensen die je het leven hebben gespaard.' (190) Het is volgens hem 'makkelijker te houden van mensen die je haten [...] dan van mensen die ook van jou houden. Niets is onuitstaanbaarder dan liefde'. (190) Liefde wordt zelfs 'het kwaad' genoemd.

Hier zien we dat, net als bij François Lepeltier uit *Gstaad*, de moederfiguur haar kind kwijt wil en de zoon hierdoor een levenshouding ontwikkelt waarin emotie onderdrukt wordt. In *De joodse messias* wordt echter sterkere moederhaat geuit, want, zo stelt Xavier, '[h]et kwaad komt uit de kut' en (424) 'als we de mensen willen helpen, moeten we de kut afsluiten' (425). Deze moraal wordt geformuleerd in een hoofdstuk waarin Xavier zijn verstand enigszins verliest: hij gaat vreemd met een vrouw en wil haar vagina dichtmetselen met kaarsvet. Aan het einde van dit hoofdstuk staat: 'Hij wist niet waar de koorts ophield en de werkelijkheid begon.' (440) Hier is dus, zoals in *Gstaad*, weer een 'koorts' aan het werk. Deze koorts kunnen we nu 'emotie' noemen, want haat is uiteraard allesbehalve rationeel.

Xavier is nogal agressief in zijn moraal van onderlichaam, want door voor de

'kut' te kiezen, kiezen mensen volgens hem 'steeds weer voor de foute kant'. Ze zouden eigenlijk voor de anus moeten kiezen. Ook in *De joodse messias* wordt de anus namelijk als 'het goede' gezien: 'het goede komt uit de billen' (425), ook wel 'de anus van de wereld' genoemd. (492) Er wordt een bijna identieke frase uit *Gstaad* herhaald, namelijk dat je door het onderlichaam te onderzoeken, kunt begrijpen wat het leven inhoudt. Het onderlichaam laat je namelijk zien waar het leven 'begint en waar het eindigt':

Je moest het vinden, het kwaad, je moest eraan geroken hebben om te weten waar het vandaan komt, je moest het zoeken, anders wist je nooit wat leven was, anders bleef het altijd een belofte, een vage belofte. Waar het begint en waar het eindigt, dat moest je onderzoeken. Wat het leven eigenlijk was. (425)

Het geboortekanaal is dus het kwaad en de anus, als afvoer van al het levende, is het goede. De anus staat hier wederom symbool voor het einde van het leven, de vernietiging. De troost die Xavier de joden uiteindelijk wil bieden, is dan ook een uiting van deze hele specifieke goedheid. Hij komt tot het besef dat je mensen niet helpt door ze in leven te houden, maar eerder door ze fysiek te vernietigen. Xavier komt tot deze conclusie wanneer hij in zijn bunker zit met het uit elkaar gevallen lijk van Awromele in zijn armen: 'Ik ben gekomen om te troosten. Maar jullie enige troost is vernietiging.' (493) Hij betreft het niet alleen op de joden, maar ook op zichzelf, want even later zegt hij: 'Onze enige troost is de vernietiging.' (493)

Moeder

De moeder van Xavier heeft op zijn zachtst gezegd een getroubleerd leven. Haar SS-vader overleed in de oorlog en haar moeder ook. Zelf is ze verkracht door de Russen. Na de geboorte van Xavier wil haar man niet meer met haar naar bed. Na haar scheiding krijgt ze een nieuwe vriend Marc, een latente homoseksueel die verliefd is op haar zoon. Xavier sympathiseert ook nog eens met de joden, terwijl zij van haar vader het antisemitisme meegekregen heeft. De moeder gaat met dit alles om door zichzelf herhaaldelijk 's nachts in de keuken met een broodmes in haar dijbeen te steken. Over het algemeen wil ze graag dood, want ze reageert op het overlijden van haar ex-man met de

woorden: 'Hij wel.' (186) Als ze in de gevangenis zit voor de moord op haar vriend Marc, pleegt ze alsnog zelfmoord.

Moeder beschouwt zichzelf en anderen als beesten die alleen primaire levensbehoeften kennen. Ze haalt haar zelfwaardering en bevestiging dan ook uit haar begerenswaardigheid. Ze noemt deze begeerte haar 'levensverzekering', iets waar ze altijd op terug kan vallen: 'Begeerte als hoge nood, dat was de levensverzekering voor een vrouw als zij.' (123) De begeerte is dus een andermans 'hoge nood', iets dat hij bij haar kwijt moet – de woordkeuze associeert begeerte hier met ontlasting.

Haar eigen lichaam beschrijft de moeder niet minder plastisch. In plaats van haar lijf als iets beziels te zien, beschouwt ze het eerder als een voorwerp waar ze niet goed mee overweg kan. Daarom moet een ander dat voor haar doen, lees: haar begeren. Dit wordt duidelijk wanneer ze haar vagina nogal agressief beschrijft als '[h]et verrukkelijke gat dat De Lieve Heer in haar lichaam had geboord' (127), een gat dat volgens haar bedoeld is om 'vol te spuiten'. (138, 155)

Haar vriend, ook wel 'het mannetjesbeest' genoemd, moet dus bezit van haar nemen. (117) Marc gebiedt ze haar 'open te scheuren'. (118) Haar eigen seksuele fantasie vergelijkt ze met een dier dat uit zijn winterslaap ontwaakt. (118) Ook haar eigen kind beschouwt ze als een dier. Niet alleen had baby Xavier haar 'uitgescheurd', ze vond hem ook te 'gretig' en 'zo onbeheerst' omdat hij haar tepel kapot zoog. (188) Ze vertelt Xavier dat het in de natuur heel normaal is dat de moeder 'zieke jonkies' doodbijt. (188) De moeder in *De joodse messias* is net als de moeder in *Blauwe maandagen* en *Gstaad* niet al te gelukkig met haar kind. Zoals Arnons moeder praat ze nogal bot over haar baby. In dit geval vooral omdat haar man haar niet meer begeerde na de bevalling, waarvan ze het kind de schuld geeft. Ze doet dan ook alsof ze een stuk ongedierte gebaard heeft: 'Na de bevalling had de architect zich beperkt tot haar kont, alsof hij vies was van het gat waaruit zijn zoon was komen kruipen.' (123) Haar zoon is ongedierte dat zij heel toepasselijk wil vermoorden met rattengif. De moeder bedenkt zich echter en laat zich voortaan maar 'van achteren' nemen door haar man. (173)

In alle ellende zoekt de moeder haar toevlucht in zelfverminking. Ze steekt zichzelf 's nachts in de keuken met een broodmes in haar dijbeen. Ze

omschrijft het alsof 'een vlaag van leven door haar heen trok', een gevoel van vitaliteit dat haar bevrijdt uit 'het dodenrijk waar zij al jaren bivakkeerde'. (179) De pijn zorgt ervoor dat ze iets voelt. Zelf noemt ze het een 'opluchting', want '[p]ijn is altijd een opluchting'. (178) Ook is het een manier om regie te krijgen over haar leven waarin ze constant aan de lust van anderen was overgeleverd: 'Nooit meer zal iemand mij volspuiten, dacht ze, niemand zal mij meer volspuiten.' (178) Op de momenten waarop ze zichzelf steekt, vergeet ze haar lijdensweg. Ze noemt haar nachtelijke gebruik van het broodmes 'een verrukkelijk vacuüm': '[G]een herinneringen, alleen het broodmes en het dijbeen, een verrukkelijk vacuüm.' (205) Het mes zorgt er volgens haar voor dat ze zichzelf vergeet. Ze noemt het mes haar minnaar, want 'liefde was het, tussen haar en het mes'. (183) Echt leven is dus pijn voelen, maar lijden is – nogmaals – intiem. Daarom steekt de moeder zich stiekem.

Bettina

Bettina is het eerste vriendinnetje van Xavier. Zij laat hem steevast geld doneren aan ontwikkelingslanden als ze met elkaar naar bed gaan. Bettina zet zich in voor allerlei belangengroepen en ziet haar lichaam als middel om goed te doen. Ze wil bijvoorbeeld dat de Egyptische falafelzaak eigenaar Nino haar 'neemt', omdat ze medelijden met hem heeft. Haar zelfwaardering haalt ze uit de begeerte van een ander. Bettina voelt zich nuttig als mensen haar lichaam 'gebruiken', in haar term 'oppeuzelen'. Als Nino haar niet wil, verzucht ze: 'Niemand wilde haar ontdekken, niemand wilde haar oppeuzelen.' (261) De Egyptenaar raakt haar aan alsof hij voedsel op rijpheid keurt, vindt ze: 'Ze voelde hoe de handen van de Egyptenaar haar betastten, zoals haar eigen handen in de supermarkt het fruit betastten, op zoek naar het beste exemplaar.' (253)

Nino

Nino is van oorsprong Egyptenaar en eigenaar van een falafelzaak in Basel. Hij is verwickeld in illegale zaken in Palestina, want hij steunt Hamas in ruil

voor geld. Het enige waar hij namelijk van zijn moeder mee terug naar Egypte mocht komen, is geld. Nino zit onder de plak bij zijn moeder en bij Hamas. Ook zijn lage status in Basel, als illegaal, bezorgt hem schaamte. Alleen uit zijn twee honden haalt hij enigszins geluk. Zoals hierboven aangegeven wordt hij één keer verleid door Bettina, van wie hij denkt dat ze joods is.

Nino's verhaal krijgt een dramatische wending wanneer hij door een joodse groepering, vertegenwoordigd door een vrouw en een man, opgezocht wordt in zijn zaak. Ze chanteren hem tot medewerking: hij wordt middenin zijn falafelzaak verleid door de vrouw, terwijl de man hen filmt. Zijn bondgenoten van Hamas krijgen er lucht van en komen wrede vergelding zoeken: ze frituren Nino's voeten alsof het falafel is. Na deze gruwelijke gebeurtenis komen de joodse informanten weer terug. De gewonde en verslagen Nino smeekt hen om hem 'af te maken' en zo geschiedt. (381)

Nino's leven wordt dus gekenmerkt door schaamte. Zijn moeder kleineert hem door hem 'hond' te noemen, omdat hij niet genoeg geld in het laatje brengt. De zeldzame keer dat hij zich man voelt, is wanneer hij seks heeft met een mooie vrouw, bijvoorbeeld Bettina: '[H]ij was niet langer een hond. Hij hoefde zich ook niet meer te schamen als een hond. Hij was een man, en als een man stroopte hij het gele rokje van Bettina omhoog.' (255) Bettina zelf ervaart zijn hand op haar been als een 'groot en harig insect': terwijl Nino zich geen hond meer voelt maar mannelijk, gaat Bettina hem juist als een beest beschouwen. (254)

Dan gebeurt er iets waardoor hij zich wederom bekocht en beledigd voelt. Bettina heeft haar schaamhaar geschoren en is daarom geen 'echte vrouw', volgens Nino. Hij ervaart dit als een affront: 'Hij was al lang geleden van zijn trots beroofd, maar nu gebeurde het weer. Hij wilde geen babykut maar een vrouwenkut, een echte.' (259) Bettina's geslacht doet hem denken 'aan kipfilet uit de supermarkt, kipfilet in de aanbieding.' (258) Nino haalt naar eigen zeggen geen vlees in de supermarkt, maar bij de islamtische slagerij. Zo is de metafoor van de kipfilet dubbellaags: het verwijst naar het feit dat Nino zich zelfs bij 'goedkope' meisjes nog geen man kan voelen én dat hij het weer symbolisch 'verliest' van de westerse cultuur waar hij maar geen onderdeel van kan worden. Na dit incident gaat hij zichzelf zelfs als minder beschouwen dan zijn eigen honden. Hij meent dat honden in ieder geval nog loyaliteit

kennen, iets waar hij niet over beschikt, omdat hij koste wat kost geld wil verdienen en zich beter wil voelen: 'Een hond zou zich hiervoor schamen, die had een etensbak, die wist wat loyaliteit was. Zijn honden wisten dat, maar hij? Wat wist hij eigenlijk?' (255)

Het wordt hierna alleen maar erger voor Nino. Wanneer hij van bil gaat met de joodse informante krijgt hij inzicht in zijn eigen zwakte: hij luistert alleen naar zijn lustgevoelens, zodat hij zich man kan voelen. (316) Terwijl hij weet dat zijn doodvonnis getekend is zodra hij in zee gaat met zijn joodse vijand, kan hij de vrouw niet weerstaan. Niet alleen omdat hij zich man wil voelen, maar ook omdat lust blijkbaar angst overwint: 'Lust is een vreemd beest, het beest was sterker dan de angst.' (316) Lust is volgens Nino namelijk 'de laatste echo van het leven'. (320) Het geeft je een gevoel van vitaliteit, dat je er nog toe doet, of misschien dat alles wat je hebt gedaan niet meer bestaat. De joodse man die hen filmt zegt dan ook tegen hem: 'Tieten doen je alles vergeten. De linker zal je doen vergeten dat je een smerige Arabier bent, de rechtertiet zal zich ontfemen over de strontvlieg die je bent.' (314)

Wanneer de broeders van Hamas vergelding komen halen, begint Nino zich wederom een beest te voelen. Hij doet het in zijn broek van de angst en zegt hierover: 'Een bevuild mens is een onwaardig mens.' (372) Hij weet ook waarom hij moet 'sterven als een beest': 'Omdat hij nergens in geloofde, daarom was het. Daarom deed hij het in zijn broek, daarom moest hij sterven als een beest.' (372) Nino is een opportunist, iets dat je wel moet zijn als je zo weinig macht hebt als hij. Niet alleen zijn familie, maar ook de maatschappij spuugt hem uit. Zijn honden zijn volgens hem meer waard, want '[d]e toekomst is aan de honden'. (320) Hij zal alleen herinnerd worden aan de sekstape die de joodse informant van hem heeft gemaakt. Het enige dat van hem overblijft, zijn de lustgevoelens waarmee hij gechanteerd kon worden: 'Dat was zijn eeuwigheid, acteur in een erotische film gemaakt door amateurs. Misschien was dat hoe alle eeuwigheid eruit zag: erotiek voor en door amateurs.' (382) Mensen zijn volgens Nino altijd op zoek naar lust en lust kent geen verfijning of moraal: het wordt smoezelig en amateuristisch uitgevoerd.

De puberjongens

In *De joodse messias* is ook een terugkerende bijrol weggelegd voor een groep puberjongens. Niet alleen slaan zij Awromele in elkaar, ze verkrachten ook meerdere malen zijn jongere zusje Danica. Zij gaat op een gegeven moment zelfs vrijwillig meedoen, omdat ze denkt dat het normaal is. De jongens houden er een vreemd soort filosofie op na, waarin ze Kierkegaard gebruiken om hun gewelddadige handelingen te verantwoorden. Eén van de jongens zegt: “Kierkegaard zei: de zekerste manier om niets te zeggen is niet om te zwijgen maar om te spreken. Daarom spreken we met onze voeten. Wij zijn bang om niets te zeggen.” (218) Ze vernederen anderen dus om zichzelf beter te voelen en menen dat dit sadistische machtsspel normaal is. Wanneer Danica moet kokhalzen van de handelingen die ze haar laten verrichten, zeggen ze: ‘het kokhalzen maakt integraal deel uit van het genot. Waar het genot voor de een begint, begint het kokhalzen voor de ander.’ (295) De één moet dus lijden, zodat de ander geniet: deze twee dynamieken veroorzaken elkaar. Het geweld is namelijk opwindend, want grensoverschrijdend: ‘Een eigenaardige opwinding maakte zich van de jongens meester, de opwinding van het leven zelf, die gepaard gaat met het betreden van grensgebieden.’ (217) Het gevoel dat iets niet mag, of niet goed/schoon/verantwoord is, versterkt hier het verlangen het toch te doen. De seksuele fantasie wordt volgens de jongens ook door zulke verboden en beperkingen versterkt: ‘[D]e seksuele droom is de allerkleinste gevangenis. Een slechtverlichte cel waar het altijd naar menselijke uitwerpselen ruikt.’ (211)

Mensbeeld in *De joodse messias*

In *De joodse messias* is de enige realiteit die van fysieke pijn. Al het andere is fictie: taal of betekenis bestaat niet en liefde ook niet. Wederom regeert het materialisme de levensvisies van de personages en delft idealisme dus het onderspit.

In die materialistische wereld vol pijn is het lichaam je enige wapen. Het is

volgens Xavier en Awromele de enige manier om met een ander te communiceren, om een gedachte over te brengen. Voor moeder en Bettina is het lichaam ook het enige bezit en daarom noemt de moeder het haar 'levensverzekering'. Als je lichaam begeerte opwekt, leef je nog. Dit doet denken aan een passage uit *Gstaad*, waarin wordt gezegd dat 'de honger van de ander' op je lichaam brandt 'als hete soep'. Dit brandende verlangen is een soort hoop die de ander op je vestigt en 'die hoop is het die in je oor fluistert: je leeft nog, even'. (329) Voor Nino geldt ook dat seks vitaliteit is, maar in zijn geval wordt vooral geëxpliciteerd dat het een middel is tegen de onophoudelijke vernedering. De moeder neemt wat dat betreft het heft, of eerder lemmet, in eigen hand. Ze kiest ervoor zichzelf pijn te doen, zodat anderen de kans niet meer hebben. Moeder noemt het mes haar 'minnaar', want het mes is volgens haar warmer dan de mens. (351) De mens is namelijk een dier dat alleen zijn eigen genot najaagt. Ze verkiest daarom het veilige 'vacuüm' dat het mes haar biedt boven menselijke nabijheid. In de verhaallijn van Xavier en Awromele wordt hier een extra dimensie aan gegeven. Er wordt gezegd dat 'tederheid en agressie' van dezelfde substantie zijn gemaakt. Zowel geweld als genot zijn intiem en in seksuele handelingen lopen deze twee intimiteiten dan ook vaak door elkaar.

Seks is sowieso intiem, omdat het iets kwetsbaars aanboort in de betrokkenen, zoals beschreven in de vrijscène tussen Xavier en Awromele. De metaforen van 'open zijn' en 'lek raken' lijken op die van *Gstaad*, omdat ze de menselijke identiteit of subjectiviteit voorstellen als een voorwerp dat zijn vorm verliest wanneer het wezenlijk interacteert met anderen. Er komt dan een 'onbedorven kern' naar boven, zoals dat in *Gstaad* wordt genoemd. Deze wezenlijke zelf wordt beschreven als iets confronterends en bedreigends: het doet de menselijke subjectiviteit geweld aan. Ook in deze roman heeft het hoofdpersonage daarom besloten niet te voelen. De frase 'voelen is vallen' uit *Gstaad* gaat dus ook op voor *De joodse messias*.

De ultrarationele levensvisie van Xavier leidt uiteindelijk tot een heftige emotionele ontlading die lijkt op die van *Gstaad*, namelijk het inzicht dat de vernietiging van de mens onoverkomelijk is. De enige vorm van compassie die er in zo'n wereld bestaat, is het doden van de ander. Zoals François Olga

probeert te behoeden voor het 'doorgangskamp' van het leven, concludeert Xavier dat Awromele of de joden het meest getroost zijn met de dood.

Hoofdstuk 4

Tussenconclusie

De mens wordt door Grunberg in de afgelopen drie romans omschreven als een gespleten persoonlijkheid. Er is het geestelijke leven, waarin de moraal, de idealen en de redelijkheid zich bevinden. Tegelijkertijd is de mens een lichamelijk beest. Hij is alleen vatbaar voor 'dierlijke aantrekkingskracht' en behandelt de ander uit zelfbescherming als een 'schurftige hond'.

Onvoorwaardelijke liefde bestaat niet in deze romans. De Ander is er namelijk om voor eigen doelen te gebruiken. Liefde is hier dus transactie.

Hoofdpersonages Arnon, François en Xavier doen er daarom alles aan om zich niet mee te laten slepen door een ander mens. Seksuele omgang wordt dan ook gezien als een strijd. De ongelijkwaardigheid wordt een handje geholpen door geld, of sadisme. Pijn en geweld zijn voor de onsmakelijken in *Gstaad* en sommige personages in *De joodse messias* de beste middelen tot erotiek, want erotiek is gericht op zelfverlies – in *Blauwe maandagen* wordt ook alcohol daarvoor geopperd.

Zoals eerder genoemd willen de onsmakelijke personages in *Gstaad* opengemaakt en opgegeten worden. Ze willen aan het leven ontsnappen en seks biedt tijdelijke mogelijkheid daartoe. In *De joodse messias* komt dit thema terug bij de moeder van Xavier en bij Nino. De moeder van Xavier wil opengescheurd worden door het mannetjesbeest en Nino noemt seks een middel tegen vernedering. Maar seks blijft ook hier een strijd waarin het motto geldt *eat or be eaten*: wie geen fysieke macht uitoefent over de ander, wordt zelf te grazen genomen. De moeder kiest er daarom voor de liefde te bedrijven met een mes, zodat een ander haar geen pijn meer kan doen.

Ook zonder een expliciet ongelijkwaardige situatie, zoals betaalde liefde of een sadistisch machtsspel, is lichamelijke intimiteit iets gevaarlijks. Dat zien we in de vrijscène tussen Xavier en Awromele. Het 'open zijn' en 'opengemaakt' worden is hier, in tegenstelling tot *Gstaad*, geen verlangen maar een bedreiging die vermeden moet worden. Ook in *De joodse messias* wordt de menselijke identiteit of subjectiviteit voorgesteld als een voorwerp

dat zijn vorm verliest wanneer het wezenlijk interacteert met andere mensen. Tederheid en agressie worden hier gezien als twee kanten van dezelfde medaille.

In Grunbergs debuutroman *Blauwe maandagen* wordt het animale gezien als de tragische status-quo. Als het dierlijke de dienst uitmaakt, is ratio logischerwijs niet aan de orde. Het geestelijke, en dan met name taal wordt in *Blauwe maandagen*, maar ook in *De joodse messias*, expliciet leugenachtig genoemd.

In de latere romans *Gstaad 95 – 98* en *De joodse messias* ontwikkelen hoofdpersonages echter wel ideeën over beschaving en rationaliteit. François en Xavier hebben een perverse moraal waarmee ze de dierlijke status van de mens cultiveren tot het Goede. Die perverse rationele benadering faalt echter. François wordt overvallen door een ‘koorts’ die hem tot gruweldaden drijft, ofwel zijn kindertrauma’s die hem niet verlaten hebben. In *De joodse messias* beseft Xavier dat hij zijn eigen levensvisie gebaseerd op pijn *ad absurdum* moet doorvoeren, namelijk tot er geen leven overblijft om nog een visie op te hebben. Dood is volgens Xavier uiteindelijk de enige leefbare optie.

Arnon Grunberg voert ook in *De Asielzoeker* (2003), *Tirza* (2006) en *De man zonder ziekte* (2012) personages op die angstvallig proberen grip op zichzelf te houden, maar zichzelf onverwachts verliezen in seks of geweld. De leefregels van fatsoenlijkheid die Christian Beck, Jörgen Hofmeester en Samarendra Ambani zichzelf opleggen, slaan om in explosies van geweld of vinden andere, onverwachte lichamelijke uitlaatkleppen. Zoals zal blijken uit korte besprekingen van een aantal sleutelscènes uit *De Asielzoeker*, *Tirza* en *De man zonder ziekte*, komen verschillende thema’s uit de hiervoor geanalyseerde romans terug.

4.1 De Asielzoeker

In *De Asielzoeker* volgen we het leven en de gedachten van Christian Beck, een vertaler van technische handleidingen. Beck is een man van middelbare leeftijd die ooit auteur was, het schrijven heeft hij namelijk afgezworen. In zijn oeuvre probeerde Beck naar eigen zeggen de illusies van de wereld te doorprikken, speelde hij ‘de grote ontmaskeraar’. (62) We treffen Beck echter

op het moment dat zijn vrouw, die hij 'de vogel' noemt, terminaal ziek wordt. Duidelijk is dat Beck alleen maar voor zijn vrouw leeft en al helemaal wanneer ze zorg nodig heeft. Zijn eigen geluk heeft hij naar eigen zeggen afgezworen, want 'het nastreven van het eigen geluk komt neer op het binnendringen van de hel'. (12)

Becks door en door rationele afstandelijkheid is het gevolg van een beslissende, gewelddadige gebeurtenis. Deze wordt gedurende het boek langzaam onthuld: Beck heeft met een schroevendraaier het oog uitgestoken van de prostituee Sosha, toen hij met zijn vrouw in de Israëlische badplaats Eilat woonde.

In Eilat kampte Beck met een soort *writer's block*. Hij wilde de illusies van de wereld doorzien, maar kreeg het niet voor elkaar. Hij was namelijk nog steeds bezig zijn eigen geluk na te jagen: Beck werd om de haverklap verliefd op anderen en gaat steevast naar de hoeren om zijn geluk 'af te blussen'. (37) Omdat het hem niet lukt de wereld illusieloos te aanschouwen, besluit hij maar voor zijn lichaam te leven: '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.' (46) In het bordeel gaat dat het beste, want hier kan hij zijn 'illusieloze lust' kwijt 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'. (63,61)

Toch ziet Beck zijn bezoeken aan het bordeel als een goede daad. Hij wil zich zelfkastijdend wentelen in 'de smerigheid' van het leven: 'Het was een morele verplichting de smerigheid van dit leven niet alleen in ogenschouw te nemen, maar je er ook mee in te smeren.' (115) Ook denkt hij daarmee dichterbij een soort waarheid te komen: '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.' (115)

Beck is tijdens zijn bezoeken daarom alleen maar met zichzelf en zijn project bezig. Hij kiest een magere, ziekelijke prostituee uit het Oostblok uit, Sosha, die hij regelmatig bezoekt. Hij denkt dat hij medelijden met haar heeft, noemt zichzelf 'neuker van zieke hoeren'. (176) Beck beseft echter al gauw dat zijn bezoeken eigenlijk niets meer dan 'bezigheidstherapie' is: 'Het was niet

beschamender om een zieke hoer te neuken dan je eigen vrouw [...]. Het verschil tussen deze werkzaamheden was nihil, het waren verschillende vormen van bezigheidstherapie, of je er nu voor betaald werd of voor moest betalen.' (175) De relatie die hij meent te hebben met Sosha is dus eigenlijk eenrichtingsverkeer. Sosha wordt dan ook beschreven als iemand die niets waard is, als een dier dat maar beter kan sterven: 'Ze kronkelde haar lichaam, niet wulps, maar zoals een vis kronkelt, vlak voordat hij op de toonbank wordt gelegd en zijn kop met een hamer wordt ingeslagen om dat dat de meest pijnloze manier is om zijn leven te beëindigen.' (178)

Sosha kronkelt met haar lichaam en schreeuwt herhaaldelijk naar Beck dat hij haar moet 'neuken'. Volgens Beck was niets 'gemener dan haar ongeneukt achter te laten'. (178) Hij erkent dat, zoals voor de moeder in *De joodse messias*, Sosha's lichaam haar enige 'levensverzekering' is, dat haar niet 'gebruiken' vernederender is dan dat wel doen. Beck komt net als Arnon in *Blauwe maandagen* tot het inzicht dat het in de salon toch echt draait om 'gebruiken en gebruikt worden' en dat van hem verwacht wordt dat hij daaraan meedoet. (178)

Beck stort zich vervolgens agressief op Sosha's lichaam. In deze seksscène zijn weer thema's van machtsstrijd en geweld te bespeuren. Er wordt geschreven dat Beck zichzelf in haar stootte 'alsof het een spijker was die in het hout moest worden gehamerd'. (179) Blijkbaar kan hij zichzelf dan verliezen: 'Zo vergat hij zichzelf, zo werd hij één met de wereld.' (179) Hier is de metaforiek, zoals in de andere romans, weer gemaakt van materiaal, van voorwerpen. Beck en Sosha zijn beide niets meer dan objecten, maar er is wel een machtsverhouding: de spijker gaat in het hout en niet andersom. Toch voelt de seks voor Beck niet alsof hij macht over de situatie heeft, want hij komt tot het besef dat hij in wezen niets meer is dan een behoeftig lichaam: 'Dit was waarom hij bestond, waarom zij bestonden. [...] Dit was een nederlaag. Wat hij in seks herkende was niet de overwinning, maar de nederlaag, het verlies.' (177) Wat de mens is, is blijkbaar niet veel en ook niet prijzenswaardig. Becks hoogtepunt wordt door hem omschreven als 'een terechtstelling'. (179)

Wanneer Sosha hem er daarna van beschuldigt haar pijn te hebben gedaan, wordt Beck woest. Hij heeft haar geen pijn gedaan, vindt hij. Beck probeert

Sosha op afstand te houden, maar weet dat zij in wezen hetzelfde zijn. Dit zorgt bij hem voor een blinde woede, die volgens hem voortkomt uit 'alle armzalige pogingen in het leven van een ander door te dringen, en alle al even armzalige pogingen te verhinderen dat een ander daadwerkelijk doordrong in zijn leven'. (185)

Nu hij de ander, Sosha, niet meer uit zijn leven kan houden, doet hij haar geweld aan. Zo kan hij zich weer even de machtige voelen, de 'neuker van zieke hoeren' die anderen helpt en zelf ongeschonden blijft. Volgens Beck is geweld namelijk bedoeld om 'de illusie te voelen dat je meetelt op deze wereld, dat je niet langer een object bent waarmee wordt geschoven, maar dat je handelt, en dat die handelingen ertoe doen'. (332) Hij voelt dan ook overwinning, wanneer hij Sosha's oog uitsteekt: '[H]et eerste wat hij voelde na het steken, het allereerste, [...] dat was: onoverwinnelijkheid. Triomf.' (185)

Die triomf is misschien niet alleen onoverwinnelijkheid, maar ook het loslaten van het beest dat in hem zit, vertelt Beck: 'Misschien is het bevrijdend om eindelijk toe te laten wat ontoelaatbaar is, bevrijdend je te laten gaan, alles wat is opgekropt los te laten, vrij van alle verantwoordelijkheden te exploderen.' (338)

Beck besluit echter niet meer aan deze drang toe te geven en er voor zichzelf überhaupt geen ideeën meer op na te houden – ook niet dat een lichamelijk leven het enige leven is. Beck houdt op zijn eigen leven te overdenken, en richt zich alleen nog maar op het geluk van zijn vrouw. Zelf wil hij onzichtbaar zijn, op dezelfde manier als François in *Gstaad*: uit zelfbescherming tegen verzwakkende emoties. Beck onderdrukt daarom zijn verlangens: seks en lust zijn 'iets voor kinderen en beesten' (92). Zijn verlangens noemt hij 'insecten', want ze zijn 'absurd in hun overzadigbaarheid, onvermoeibaar als mieren, een plaag'. (12)

Lust hoort volgens Beck niet bij de liefde, want lust is vluchtig. Verliefdheid is ook geen liefde, want dat is '[s]entimenteel zelfbedrog, opgewarmd in een jus van hormonale oprispingen.' (69) De enige band die je met een ander mens kunt aangaan, vergt discipline en emotionele afstandelijkheid: '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' – Beck kan het

weten. (10)

Wanneer 'de vogel' uiteindelijk overlijdt, moet hij zijn conclusies bijstellen. Beck had haar toch nodig, terwijl hij het door het incident met Sosha meende dat de Ander iets was om te overwinnen. Zijn vrouw heeft hij echter nooit willen overwinnen. Hij beseft dat hij haar had vertrouwd 'zonder bijgedachten, zonder aarzeling, als een beest dat alleen over de toendra schuifelt en dat weet dat daar nog een beest is dat over de toendra schuifelt, net zo verloren als hij, dat weet dat het de ander nodig heeft om te overleven'. (336) Ook in de *Asielzoeker* zijn de mensen dieren, overgeleverd aan hun lot.

4.2 Tirza

Net als Christian Beck wil ook Jörgen Hofmeester in *Tirza* onzichtbaar zijn. Hij voelt de 'eeuwige behoefte onder alle omstandigheden beschaafd over te komen.' (269) 'Jezelf controleren, daar begon het allemaal mee', meent Hofmeester. (108) Maar dat is niet zo gemakkelijk, er moet een hoop lichamelijks worden onderdrukt om die controle te bereiken. Wat hij zich dan ook vooral herinnert van zijn leven is 'een ongemakkelijke stilte, een stijve motoriek, een zenuwtrek, een ternauwernood onderdrukt verlangen'. (269) Dit merkt Hofmeester des te meer nu hij een man van middelbare leeftijd is. De ouderdom slaat toe en zijn lichaam functioneert niet meer als het instrument waar hij het voor aanziet: 'Het eigen lichaam was een ongemak geworden. Een instrument dat niet meer voldeed, en dat hij eigenlijk zou moeten weggooien.' (110) In de roman wordt dan ook constant gewezen op lichamelijke beslommeringen: zijn stijve ledematen, zere voeten, zweet en droge mond. Het verval van het lichaam is voor Hofmeester een confronterende zaak, want zijn lichaam negeert hij liever.

In het boek zijn de belangrijke scènes dan ook de momenten waarop Hofmeester controle over zijn lichaam verliest. Hier zien we thema's terugkomen uit de andere boeken. Allereerst is er een morsige vrijage tijdens Tirza's examenfeest: Hofmeester laat zich in zijn tuinschuurtje verleiden door Tirza's klasgenootje Ester. Hij uit hier dezelfde gedachten als Nino in *De joodse messias*, namelijk dat de weinige 'opstandige resten van hardnekkige begeerte' die hij nog bezit hem een gevoel van waardigheid geven, wanneer

ze beantwoord worden: '[H]et lijkt alsof alle waardigheid en menselijkheid die hij nog bezit gelegen is in het vochtige geslachtsdeel van dat meisje, alsof hij daar, in dat vocht, in dat geil, zijn waardigheid teruggevonden heeft.' (245, 264) Hofmeester laat zijn verlangens de vrije loop en voelt zich voor een moment werkelijk levend. Hij voelt 'de sensatie van het eigen bestaan die allesoverheersend is, die door alles heen dringt, die geen enkele conventie heel laat'. (247) Hofmeester vergeet even wie hij is en wordt primitief en dierlijk. Net zoals bij Nino in *De joodse messias* is dat dier een hond: 'Dus zo vergeet je: knielend in de schuur, likkend als een hond, je handen op de billen van een klasgenootje van je jongste dochter.' (246)

Hofmeester moet doorgaans niets hebben van lust en begeerte. Lust is volgens Hofmeester namelijk 'de hoogste vorm van onverschilligheid'. (177) En het is geen onschuldige onverschilligheid, maar een gevaarlijke. De lustige mens houdt namelijk geen rekening met de ander. '[H]et beest kent geen liefde, het kent hooguit razernij', aldus Hofmeester. (402) Seks berust volgens hem op vernedering. Lust zorgt ervoor dat je bezit van de ander wilt nemen. Het liefdesleven van de mens noemt Hofmeester daarom een 'eindeloze reeks overnames'. (204). Die overnames zijn niets anders dan vernedering: 'De kern van seksualiteit tussen volwassenen is de vernedering.' (386) Hofmeester is uitermate allergisch voor vernedering, dat heeft hij van zijn ouders meegekregen. Zijn vader en moeder waren namelijk 'gekoeioneerd' en hadden hem aangespoord niet in die positie te komen. De jonge Hofmeester moest opklimmen, want 'alleen de allerrijksten werden niet gekoeioneerd'. (87)

Net zoals in *Gstaad* en *De joodse messias* wordt ook hier weer gerefereerd aan het recht van de sterksten. Hofmeester denkt dat hij zichzelf tegen vernedering kan wapenen met geld, de personages in *Gstaad* en *De joodse messias* doen dat door anderen fysiek te overheersen. Hofmeester moet alleen toegeven dat hij ook niets liever doet dan anderen fysiek vernederen. Dit wordt duidelijk als hij praat over de seks die hij een tijd lang met zijn illegale Ghanese huishoudster had. Alles aan deze situatie is ongelijk. Zij is illegaal, hij is haar baas en dus is ze van zijn geld en vertrouwen afhankelijk. Hofmeester 'neemt' haar ook nog eens uitsluitend van achteren, op de bank – de slaapkamer vindt Hofmeester namelijk wat te intiem. Hij vertelt over deze

escapades dat hij zichzelf voor de veranderingen eens helemaal kon verliezen, 'beest' kon worden:

Als zij haar stront van mijn pik likte, was ik alle ballast kwijt, ik had geen bewustzijn, en daarom geen schaamte, geen schuld, ik was niets en alles tegelijk, ik was het beest. Het beest dat ik altijd al wilde zijn, dat ik altijd al ben geweest. (386)

Hofmeester geeft vervolgens toe dat de eerder genoemde vernedering een absolute voorwaarde is voor zijn seksuele plezier, want dan kan hij eindelijk loslaten wat hij altijd zo krampachtig hooghoudt: fatsoen en gelijke behandeling, ofwel humanisme. Hij noemt het een bevrijding om dat tijdelijk te laten varen: 'Het genot zit in de vernedering. En de bevrijding is het kwijtraken van onze ziekte, het genezen van die ziekte, van onze aids: het humanisme.' Seks is niet alleen een bevrijding, Hofmeester noemt vernedering zelfs een verlossing. Hij staat het zichzelf alleen vrijwel nooit toe. (386) Als hij dat doet, wordt hij namelijk een beest dat anderen wil 'nemen', omdat hij zichzelf eigenlijk altijd door anderen verslagen voelt.

In de nieuwe Marokkaans-Nederlandse vriend van Tirza, Choukri, ziet hij dat wat hem vernedert. Hofmeester vindt Choukri op Mohammed Atta lijken, een van de vliegtuigkapers die 9/11 veroorzaakten. Door de ramp met het World Trade Center stortte Hofmeesters *hedge fund* in, het geld dat hij spaarde voor de toekomst van zijn dochters. In dat geld zat uiteraard Hofmeesters waardigheid. De vreemdeling heeft Hofmeester vernederd en dat voelt hij wanneer hij Choukri ziet. Dit is vergelijkbaar met de manier waarop Nino zich vernederd voelt door Bettina's geschoren geslacht: het andere vernedert hem, zelfs nog op dat kleine niveau.

Hofmeesters trauma bereikt een hoogtepunt wanneer hij Tirza en Choukri betrapt in een vrijpartij, nota bene in het tuinhuisje van zijn 'gekoeioneerde' ouders. De man die seks al beschouwde als een 'overname' ziet nu zijn jongste dochter 'genomen' worden, nota bene door de ergste vreemdeling die hij zich kan voorstellen. Het vrijen ziet Hofmeester als het 'dierlijke', het 'afschuwelijke' en 'onbegrijpelijke'. (300) In zijn ogen wordt Tirza dan ook door Choukri 'opengescheurd' – deze metafoor hebben we al eerder voorbij zien komen in *Gstaad* en *De joodse messias*. (300)

In een blinde woede valt Hofmeester de twee vrijende pubers aan. De bange

Choukri beschrijft hij als 'een kat in het nauw'. Hij propt een bladzijde van de Koran in Choukris mond en beschrijft hem als 'een circusbeest', als 'een aap' (404-5) Vervolgens gaat Hofmeester de jongen te lijf met de kettingzaag en zegt hierover: 'En daarna heb ik hem gesnoeid, als een fruitboom. Als een zieke fruitboom met allemaal dode takken.' (405) De vreemdeling moet dood, want hij infecteert Hofmeesters leven. Hofmeester is in deze metafoor de fruitboom in zijn ouders tuin en Choukri de dode tak.

Aan het einde van de roman erkent Hofmeester dat zijn pogingen beschaafd en gecontroleerd te blijven, zijn mislukt. Hij weet nu wat zijn 'harde kern' is: '[P]as toen ik mijn controle verloor, werd ik wie ik was. Dat gedeelte van Jörgen Hofmeester dat buiten de wet staat is zijn harde kern.' (389) En waar komt die harde kern vandaan? Het is het geslagen kind in Hofmeester dat nooit groot is geworden. 'Hij weet alleen zeker, zekerder dan al het andere, dat hij feitelijk nooit iets anders is geweest dan een negenjarige.' (421) *Tirza* lijkt daarom op dezelfde conclusie te varen als *Gstaad 95 – 98*: François Lepeltier en Jörgen Hofmeester verliezen het van diepliggende kindertrauma's en willen niets liever dan zichzelf daaraan overgeven.

De man zonder ziekte

In *De man zonder ziekte* is wederom een doorgewinterde rationalist aan het woord, een man die even gevoelig is voor beschaving als Jörgen Hofmeester. Het correct willen zijn is in deze roman vertaald in een pregnante metafoor: hoofdpersoon Samarendra Ambani is een Zwitserse architect van Indiase afkomst die niets anders wil dan zich vereenzelvigen met de Zwitserse identiteit, namelijk neutraliteit. Volgens hem is neutraliteit naast adequaat zijn 'de kern van zijn existentie'. (78) Ook hygiëne ziet hij als een belangrijk Zwitsers goed. Het lichaam moet daarom ten allen tijde onder controle worden gehouden: 'Beschaving begint met het controleren van het eigen lichaam.' (16) Architect Samarendra beschouwt zijn lichaam als een gebouw, een constructie die goed in elkaar moet zitten. Net zoals Hofmeester heeft hij dus een afstandelijke relatie met zijn lichaam. Ook in de liefde is dit het geval. Seks met zijn vriendin Nina is iets dat af en toe moet gebeuren, maar echte hartstocht is het niet. Nina is vooral erg netjes en beschaafd, de perfecte

vrouw: '[H]ij zocht beschaving in de liefde. Het gecontroleerde. Het betrouwbare.' (16) Bij de hartstocht die hij voor haar voelt kan hij niet echt komen, die zit 'ergens op een verborgen plek'. (12) Als zij schreeuwt tijdens hun vrijpartij houdt hij haar mond dicht, anders horen de burens het. Samarendra is eigenlijk intiemer met zijn zus Aida die aan een spierziekte lijdt. Eens in de zoveel tijd wast hij haar onder de douche, omdat ze dat niet zelf kan: 'Hij koestert die momenten dat hij met zijn zus onder de douche staat, het zijn momenten van ongecompliceerde intimiteit.' (14) Die intimiteit wordt veroorzaakt door de hulpbehoefendheid van Aida. Het is Samarendras zwakke plek: zelf wil hij onaangedaan blijven en alles onder controle houden, maar Aida's afhankelijkheid raakt hem. Over het algemeen wordt 'Sam' niet graag geraakt. Emoties vindt hij vooral oncomfortabel, hij vergelijkt het 'verdriet dat zich ergens in hem bevindt' dan ook met lichamelijk ongemak: 'Zoals je het gevoel kunt hebben dat je nodig moet plassen, maar als je dan voor de pot staat komt er niets, zo zit het verdriet in hem.' (151)

Wanneer Samarendra afreist naar Bagdad om daar op verzoek een opera te bouwen, wordt hij gegijzeld. De Irakese inlichtingendienst vermoedt dat hij voor een wapenhandelaar werkt. Ze gooien hem naakt in een ondergrondse cel met zijn handen achter zijn rug gebonden, en breken hardhandig zijn neus. De bewakers noemen hem consequent 'hond' en Samarendra moet dan ook van de vloer eten en uit een bak drinken. Van de onhygiënische omstandigheden krijgt hij diarree en hij bevuilt zichzelf. Drie bewakers nemen ook nog de moeite om gezamenlijk over hem heen te urineren. Zijn status als hulpeloos en bevuild dier wordt hier nogmaals bevestigd: 'Zoals er mannen zijn die in het urinoir op de de vlieg in de pot mikken, zo mikken zij op zijn gezicht. Hij is de vlieg.' (79)

Deze situatie wordt door Grunberg uiteraard in geuren en kleuren beschreven. Het is ook de meest pregnante scène in de roman: niet alleen vanwege het heftige onderwerp, maar ook omdat het een keerpunt in Samarendra's zelfperceptie is. De man die hygiëne en neutraliteit boven alles verkoos, is nu zowel letterlijk als figuurlijk bezoedeld met een Ander: hij kan zich absoluut niet meer aan de situatie onttrekken, valt er zelfs volledig mee samen. Dat wordt duidelijk wanneer wordt geschreven dat Samarendra zich voelt 'alsof hij zelf urine is geworden, een grote klont hard geworden urine'.

(80) En dit zal volgens hem ook altijd zo blijven: 'Hij ruikt naar andermans urine, hij zal altijd naar andermans urine blijven ruiken.' (82) Ook zijn gebroken neus transformeert hem niet alleen uiterlijk maar ook innerlijk. Samarendra verbaast zich erover hoe anders hij zich voelt met een scheve neus: '[S]oms denkt hij dat zijn neus niet van hem is, dat ze de neus van een ander op zijn gezicht hebben gezet.' (120)

Hier komt een thema terug uit *De joodse messias* en *Gstaad*, namelijk de intimiteit van geweld. In zijn romans redeneert Grunberg dat geweld inbreekt in op het kwetsbare lichaam en daarom onverbiddelijk intiem is: iemand aanraken is iemand raken. In *De man zonder ziekte* spreekt Samarendra over 'de intimiteit [...] tussen dader en slachtoffer'. (101) Volgens hem waren de bewakers 'intiem met hem, intiemer dan Nina ooit met hem is geweest.' (101) De getransformeerde Samarendra zoekt opnieuw naar deze intimiteit bij zijn vriendin Nina. Hij vraagt haar hem hond te noemen en over hem heen te plassen. Hij meent dat haar urine liefde is. Samarendra is nu dus opeens wel bereid zich aan Nina over te leveren. Hij stelt zich kwetsbaar op. En, misschien overbodig, wederom gebruikt Grunberg hier de hond om de nederigheid en dierlijkheid van zijn personage uit te beelden.

Het plot van de roman maakt verder duidelijk dat Samarendra wel degelijk veranderd is door zijn ervaringen in Irak. Hij is niet langer neutraal, want hij gaat voor Mossad werken, maar hij gebruikt zijn Zwitserse neutraliteit hierbij als een soort vermomming. Als Sam toch opgepakt wordt en ter dood veroordeeld, komt hij tot het zelfinzicht dat hij altijd onaangedaan is geweest: 'Het schijnt hem toe dat liefdeloosheid de ware reden is dat hij ter dood is veroordeeld.' (220) In eerste instantie dacht Samarendra dat rationaliteit beschaving was, na zijn incident in Irak cultiveerde hij zijn liefdeloosheid omdat hij niet nog een keer slachtoffer wilde worden. Wederom is hier weer de berekenende afstandelijkheid die Grunbergs personages zo kenmerkt.

Hoofdstuk 5

Interpretatie: Bataille en Kristeva

In de voorgaande hoofdstukken hebben we gelezen dat de lichamelijke mens als een rode draad door verschillende romans van Grunberg heenloopt. Het lichamelijke wordt in deze verhalen altijd tegenover het geestelijke gezet en moraal tegenover gevoel, als twee polen van het leven die niet harmonieus samengaan. Op plotniveau zien we dat de personages in deze romans in eerste instantie vechten tegen één van de twee. Ze laten zich zoals Arnon onderdompelen in het carnale omdat ze het geestelijke afwijzen of juist andersom, zoals Beck, Hofmeester en Samarendra. François en Xavier ontwikkelen echter een moraal die gebaseerd is op het lichaam. Dat maakt die moraal er niet minder rationeel om. In alle gevallen, behalve in *Blauwe maandagen*, faalt deze poging tot zelfcontrole. Wat in *Blauwe maandagen* de conclusie lijkt, geldt ongeveer voor de latere romans: de kern van de mens is zijn emotionele lichamelijke, en daar valt weinig controle over uit te oefenen. Misschien is controle daarover wel helemaal niet mogelijk, hoewel we dat voor deze romans niet eenduidig kunnen beantwoorden. De hoofdpersonages drijven hun gespletenheid namelijk zo op de spits dat niet duidelijk is of Grunberg hen voor wil stellen als De Mens, of dat hij daarentegen wil laten zien dat partij kiezen voor geest of lichaam niet leefbaar is. Wordt de mens voorgesteld als een dier die tevergeefse pogingen tot zelfcontrole doet, of is die controle alleen onmogelijk wanneer je de lichamelijke, zoals bijna alle personages, zo hard ontkent of regisseert? Dat de scheiding tussen geest en lichaam, ratio en emotie, beschaving en dierlijkheid er volgens Grunberg is, moge duidelijk zijn. Maar waarom is hij er? En hoe ziet de grens eruit; kun je eroverheen, en kun je dan nog terug? Kan Arnon van zijn delirium verlost worden, François van zijn koorts en Hofmeester van het beest in zichzelf? Is Sam daarentegen in staat minder liefdeloos te zijn en kan Beck genezen van zijn illusievolle bestaan? Ze denken zelf van niet. Al deze personages eindigen namelijk gedesillustioneerd. Ze zijn overgeleverd aan hun nietigheid en niet in staat een nieuwe moraal voor zichzelf te vormen.

Om verder na te denken over deze vragen, moeten we bij Georges Bataille en Julia Kristeva zijn. De zes besproken Grunbergromans tonen namelijk verwantschap met bepaalde thema's uit hun gedachtegoed, is hier het argument. Daarbij moet opgemerkt worden dat die thema's weliswaar in zijn romans door lijken te schemeren, maar uiteraard onderdeel zijn van op zichzelf staande, fictionele verhalen waarin ook nog eens andere denkers en invloeden te bespeuren zijn. Ook laten die verhalen de vraag die we hierboven stelden over de grens tussen lichamelijke en geestelijke, onbeantwoord – er wordt immers geen theoretisch pamflet geschreven, maar een roman. De open vraag waarmee je als lezer kunt blijven zitten, wordt naar mijn mening verrijkt door de antwoorden van Bataille en Kristeva. De gespleten mens, verdeeld tussen geestelijk en lichamelijk, doet dus denken aan het Subject zoals dat wordt geformuleerd in de filosofie van Georges Bataille, socioloog/antropoloog/schrijver, en psychoanalyse van filosofe en literatuurwetenschapper Julia Kristeva. Grunbergs romanpersonages worstelen met een innerlijke verdeeldheid die Bataille de *soevereine* versus de *sociale mens* noemt en Kristeva de *semiotische sfeer* versus de *symbolische*. In haar essay over het Abjecte, *The Powers of Horror* (1980), haalt Kristeva Bataille aan. Bataille is namelijk van grote invloed geweest op Kristeva's leermeester, de psychoanalyticus Jacques Lacan. Daarom zullen we eerst het werk van Georges Bataille bespreken.

5.1 Bataille

Georges Bataille (1897 – 1962) was een Franse filosoof, socioloog, antropoloog, surrealist en schrijver. Zijn oeuvre beslaat verschillende takken van de wetenschap en de kunst: essays over economie gaan gepaard met pornografische verhalen, zoals *Madame Edwarda* (1937). Toch zijn ze thematisch erg samenhangend. Bataille onderzoekt namelijk de menselijke geest, de innerlijke ervaring van het mens zijn en de daarbij horende zoektocht naar spiritualiteit, of 'het heilige'. Hij gaat er daarbij van uit dat de mens niet alleen maar zijn gedachten is. Bataille verwoordt dit als volgt in een interview: 'Eigenlijk ben ik ervan overtuigd dat de mens leeft met zoiets als een totale scheiding tussen de ideeën die hij uitdraagt en wat er werkelijk in

het diepst van hem aanwezig is.⁵

Bataille meent dat in de geest zowel rationele als irrationele processen plaatsvinden. De rationele processen noemen we zo omdat ze te maken hebben met maatschappelijke orde. Het zijn ideeën die bedoeld zijn om het Subject en de maatschappij in stand te houden. Volgens Bataille komen die opvattingen neer op zelfbehoud. In een geordende maatschappij wordt namelijk van het individu verwacht dat hij in leven blijft. Dat doet hij door bezit vergaren en daarvan te sparen. Als het individu in leven blijft, kan hij namelijk ook taken ten opzichte van anderen vervullen, hier wordt in een maatschappij morele waarde aan gehecht. Zo ontstaat een systeem van wederzijdse afhankelijkheid waarin uiteindelijk het goede bewerkstelligd kan worden. Het goede is dus het overleven van het collectief, en om dit doel te begeleiden zijn er allerlei regels, beperkingen en verboden. De verinnerlijking van die regels in de geest is de kant van onze gedachten die Bataille de *sociale mens* noemt.

Naast een sociaal mens, zijn wij innerlijk echter ook een *soeverein mens*. Het woord soeverein geeft al aan welke impulsen zich in dit onderdeel van onze geest bevinden: de soevereine mens verlangt naar grenzeloosheid, naar een bestaan zonder opgelegde regels en verboden. Deze mens zoekt daarom de chaos op om zich te laten meeslepen, zonder te weten waar hij terechtkomt. De soevereine mens heeft dus experimenteerdrift en denkt daarbij niet aan verboden of aan het collectieve goed. Hij denkt niet eens aan zichzelf: deze kant van ons wil zichzelf ergens in verliezen en is daarom niet bezig met zijn zelfbehoud. Driften krijgen hier vrij spel.

Wij mensen zijn volgens Bataille dus verdeeld tussen twee impulsen, allereerst het verlangen naar zelfbehoud en behoud van de gemeenschap waarin we leven. Tegelijkertijd willen we dus ook zelfbepalend zijn. In onze westerse, christelijke cultuur wordt dat eerste verlangen gezien als het Goede: het leven is waardevol en naastenliefde daarom ook. Het verlangen naar autonomie of soevereiniteit is in dat opzicht schadelijk, want dat ondermijnt de maatschappelijke orde. Daarom worden alle driften en begeerten die bij de soevereine mens horen, het Kwaad genoemd. De

⁵ 'Chapsal, Madeleine. 'Interview met Bataille'. *De Revisor*. 12^e jaargang, nr 2., april 1985. 71.

Nederlandse vertaler en kenner van Bataille, Jan Versteeg, stelt het helder in zijn inleidende essay in het Bataillenummer van *De Revisor*: 'Alle gebieden waarop de mens zich soeverein zou kunnen voelen, behoren in het huidige patroon tot de wereld van het kwaad.'⁶ Hierbij moeten we denken aan allerlei soorten extase, zoals dronkenschap, seks, (oorlogs-)geweld en zelfs uitbundig lachen.

De extase is een vorm van verspilling, meent Bataille. Verspilling staat hier tegenover het zorgvuldige vergaren en sparen van de verantwoorde, sociale mens. Alle aandacht is in de extase namelijk gericht op het nu en op het eigen plezier. In die zin zijn dronkenschap, seks en geweld dus nutteloos.

Ook meent Bataille dat alle vormen van extase en zelfverlies een verlangen zijn naar de dood. Op dit punt is zijn denken beïnvloed door de psychoanalyse van Sigmund Freud. Bataille neemt van Freud het idee over dat de mens tussen twee instincten verdeeld is, die Freud de levens- en de doodsdrijf noemt. De levensdrijf hoort in Batailles denken bij de sociale mens en de doodsdrijf bij de soevereine mens. Wanneer ingaan op de oosprong van die levens- en doodsdrijf en hoe die in het menselijk gedrag doorwerken, komen we tot de kern van Batailles ideeën over geweld en erotiek.

Bataille gaat er vanuit dat elk leven voortkomt uit een overgang: wat er gebeurde aan het begin van het leven op aarde en tijdens alle conceptie daarna, is een versmelting van twee afzonderlijke cellen in één nieuwe, individuele cel. Eigenlijk moet de afzonderlijke cellen sterven om samen te kunnen smelten: ze houden op te bestaan als individuele cel en gaan op in een volkomen nieuw geheel. Dat nieuwe geheel gaat vrij snel daarna weer verder leven als een zelfstandige entiteit, het ontwikkelt zichzelf en groeit. De staat van versmelting waar alle leven dus uit voortkomt, noemt Bataille continu. De afzonderlijke levensvormen die aan die versmelting deelnemen en het nieuwe organisme dat er uit voortkomt, zijn discontinu. Bataille schrijft: 'Het nieuwe wezen is zelf discontinu, maar draagt in zich de overgang van twee verschillende wezens naar continuïteit, een versmelting die voor beiden

⁶ 'Georges Bataille. Een filosoof tussen droom en daad.' Jan Versteeg. *De Revisor*. 12^e jaargang, nr 2., april 1985. 48.

dodelijk is.’⁷

Continu is de staat van ongedeelde, ongedifferentieerde niets-heid, een staat waarin niets afgebakend is en alles dus nog mogelijk is. In principe is dit Niets de dood waaruit we voortkomen en naartoe gaan. Het discontinue is namelijk de staat van afgescheiden, afzonderlijke levensvormen en dus van identiteit. In tegenstelling tot het continue is dit dus de levensdrift.

Volgens Bataille verlangen we als Subjecten, als discontinue wezens, soms hevig terug naar de continuïteit waar we uit voortkomen, naar de oerstaat van ongestoordheid en grenzeloosheid waarin we identiteitsloos zijn en bovenal, niet eenzaam: ‘Wij zijn discontinue en individuele mensen, die eenzaam sterven in een onbegrijpelijk avontuur, maar wij verlangen terug naar de continuïteit die we verloren hebben.’⁸

In erotiek zien we volgens Bataille het verlangen van Subjecten om de discontinue staat te doorbreken: ‘Het gaat in de erotiek altijd om een ontbinding van bestaande vormen. Ik herhaal: van die vormen van ordelijk en maatschappelijk leven, die de discontinue orde van de afzonderlijke mensen die wij zijn in stand houden.’⁹ Bataille beschouwt erotiek dus als de hoop van twee lichamen hun discontinue Zelf te verliezen.

Er zijn echter drie vormen van erotiek: de lichamelijke, de erotiek van het hart en de heilige erotiek. Het onderscheid zit in het doel van het zelfverlies. In de lichamelijke erotiek zijn de betrokkenen op zichzelf gericht, in die van het hart op hartstochtelijke verbinding met de ander en die van het heilige op totale versmelting van twee zielen in iets hogers.¹⁰ De lichamelijke erotiek is dus de meest basale manier om de eigen soevereiniteit op te zoeken. Deze seksuele handeling gebeurt dus op basis van ongelijkheid, in tegenstelling tot de andere twee die meer op eenwording gericht zijn.

In de lichamelijke erotiek wordt de roes bereikt door ‘geheime organen’ die

⁷ Fragment uit ‘L’*érotisme*’. Georges Bataille, vert. Jan Versteeg. *De Revisor*. 12^e jaargang, nr 2., april 1985. 61.

⁸ Fragment uit ‘L’*érotisme*’. 61.

⁹ Fragment uit ‘L’*érotisme*’. 62.

¹⁰ Fragment uit ‘L’*érotisme*’. 63.

‘een gevoel van obsceniteit geven’.¹¹ Wat de geliefden of bedpartners doen is dus eigenlijk obscene of taboe, maar daardoor kan juist de grensoverschrijding, de transgressie van het discontinue naar het continue plaatsvinden. Alleen een afdaling in wat men ‘smerigheid’ noemt, geeft toegang tot ‘spontane gevoelens van schande en schaamte’. En die spontane gevoelens maken de roes mogelijk.¹² Die roes is echter tijdelijk: het verlangen naar het Niets, naar de dood, kan natuurlijk niet vervolmaakt worden zonder daadwerkelijk te sterven. De mens keert dus na zijn korte roes weer terug naar zijn discontinue Zelf, naar zijn rol als sociale mens.

Bataille beschouwt de sociale en soevereine mens dus als twee gelijkwaardige kanten van het individu, en het discontinue en continue als kanten van het bestaan die beiden ruimte moeten krijgen. Hij is van mening dat de soevereine mens in de maatschappijen die hij kent, consequent het onderspit delft. Bataille beschouwt de doodsdrijf die in ons zit niet per se als iets slechts: het wordt alleen maar zo genoemd omdat we ook hebben bepaald wat ‘goed’ is. Het goede bestaat namelijk niet zonder het kwade en regels niet zonder dat ze af en toe gebroken worden. Het verbod is er, in die zin, om geschonden te worden.¹³ Ook is er volgens Bataille geen zelfverlies mogelijk zonder een vorm van het zo kwaadaardige geweld, want transgressie is in wezen ‘schending’.¹⁴ Pijn en geweld zijn dus een middel om in een roes te geraken. Bovendien meent Bataille dat een beetje extase op zijn tijd heilzaam is, omdat het onze behoefte aan zingeving bevredigt. Alleen in de extase kunnen we dichterbij de essentie van het leven komen, namelijk het Niets. Bataille adviseert dus zoveel mogelijk dood in het leven toe te laten, om recht te doen aan de twee impulsen waaruit elk mens bestaat: die om te leven en die om te sterven.

In *Blauwe maandagen* laat hoofdpersoon Arnon extreem veel dood toe in zijn leven. Hier bestaat dus geen dynamiek tussen sociale en soevereine

¹¹ Fragment uit ‘L’*érotisme*’. 62.

¹² ‘Het verloren koninkrijk van de jeugd.’ Over literatuur, erotiek en revolutie bij Georges Bataille.’ Arnold Heumakers. *Schoten in de concertzaal. Over literatuur, politiek en het Kwaad*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1993. 92.

¹³ Fragment uit ‘L’*érotisme*’. 66.

¹⁴ Fragment uit ‘L’*érotisme*’. 62.

impulsen, er is alleen maar de alcoholische en seksuele roes. De adolescent Arnon keert zich tegen de maatschappij en zoekt de zelfkant op. Dit is dus geen soevereiniteit meer, maar nihilisme.

De personages in *Gstaad 95 – 98* weten dat ze buiten de maatschappij staan, daarom cultiveren ze wat ze wel hebben, hun soevereiniteit. De 'onsmakelijken' creëren als het ware hun eigen gemeenschap op basis van het lichaam. De moraal (sociaal) en het doodsverlangen (soverein) worden hier gecombineerd, wat resulteert in geregisseerde, methodische pogingen tot zelfverlies. Toch werkt dit niet, want op het soevereine valt geen orde te forceren: de sociale en de soevereine mens kunnen niet samengaan. De koorts, ofwel het soevereine, overvalt François dus alsnog.

Hij zegt dan dat zijn bestaan ophoudt een vluchtige herinnering te zijn, en dat de koorts voelt als 'leven'. De vluchtige herinnering is een karakterisering van het sociale waaraan François zich altijd krampachtig vasthield. François wilde zijn leven onder controle houden en in teken stellen van het goede – het bewaken en reinigen van de Ander. In die zin heeft hij, zoals het de brave burger betaamt, aan zijn toekomst gedacht en berekenend geleefd. François heeft nooit iets gedaan dat hem, in zijn ogen, in gevaar bracht. Hij heeft altijd zijn emoties onderdrukt om onzichtbaar te blijven. Deze afstandelijkheid ten opzichte van zijn emoties en impulsen, maakt zijn leven een 'vluchtige herinnering'. Hij is er nooit helemaal bij, omdat overleven belangrijker is dan leven. Zijn koorts doet hem al deze overwegingen echter vergeten. François wordt overvallen door het nu, door zijn directe emoties en impulsen. Deze staat waarin de mens niet naar de toekomst toeleeft, maar rigoreus in het nu bestaat, is het soevereine zoals Bataille dat formuleert.

In *De joodse messias* is Xaviers moeder eigenlijk op zoek naar dat koortsachtige levensgevoel, de chaos van de continuïteit. Ook zij is emotioneel afgesloten van de wereld. Door het mes wil ze zichzelf weer voelen – iets dat François dus juist uit de weg gaat. Zoals Bataille aangeeft, is het soevereine het diepgewortelde verlangen van de mens om zelfbepalend te zijn. De scènes met het broodmes zijn daarvan een duidelijke illustratie. De moeder steekt zichzelf, omdat ze de aanraking van anderen niet vertrouwt. Zelfverminking stelt de moeder daarentegen in staat tot gecontroleerde overgave. Ze doet zichzelf methodisch pijn om in een extase te raken waarin

alleen haar sensaties bestaan. Omdat alleen de pijnprikkels er zijn, is er alleen een heden. Haar verleden kan de moeder even kwijt. Als je het metaforisch bekijkt is de huid hier de grens van het lichaam, de beschermingslaag, en moet het mes daar doorheen.

De kleine François doet zichzelf ook geweld aan met een nagelschaartje, maar dat lijkt van een andere orde. Zijn zelfverminking heeft als doel om bij de onsmakelijken te horen, in hen op te gaan. Het is dus een streven naar versmelting met iets hogers dan jezelf. Dat kan iets expliciet heiligs zijn, iets met een naam, maar dat hoeft niet. Bataille noemt alle verspilling namelijk een verlangen naar het heilige. Wanneer je de sociale mens tijdelijk aflegt en je overgeeft aan de grenzeloosheid en de chaos van de soevereiniteit, ben je even niets. Je bent onbepaald en dat is precies wat gelovigen ook verlangen: opgaan in God. De transgressie van de moeder met het mes markeert dus hetzelfde verlangen als die van François met het nagelschaartje. Beiden verspillen bloed, alleen heeft François een duidelijk idee waar hij dat bloed voor wil verliezen.

In *Gstaad* en *De joodse messias* willen verschillende personages opengescheurd, opgegeten of ontkurkt worden, zodat ze kunnen 'ontsnappen'. Tijdens de daad zien mensen er volgens François uit alsof ze aan het sterven zijn. Al deze metaforen laten zien dat het seksuele verlangen te maken heeft met de dood, zoals Bataille schrijft. Grunberg noemt verlangen dan ook 'passie met een zwart randje'.

In *Gstaad* wordt toegegeven dat de mens in wezen eenzaam is en de Ander nodig heeft. Volgens François moeten mensen bezit van elkaar nemen. Iets vergelijkbaars zegt Bataille over de erotiek, namelijk dat mensen lijden onder hun afgescheiden levens, en dat ze niets liever willen dan versmelten met een ander of iets dat omvattender is dan hun eenzame bestaan. Mensen willen volgens François hun leven in iemand anders handen leggen, alsof het een voorwerp is waar ze niet mee om kunnen gaan. (436) François meent echter dat zoiets niet gaat: iedereen is uit op zijn eigen genot, dus ware verbondenheid bestaat niet.

Voor de lichamelijke erotiek speelt dus een rol in de romans van Grunberg. Seks is namelijk een strijd tussen twee lichamen die elkaar gebruiken om zichzelf te kunnen vergeten. Ongelijkheid is dus de sleutel tot zelfverlies - of

dat nu sadisme is, seks met een (zieke) prostituee, een veel te jong meisje, een illegale huishoudster of erger, verkrachting. De jongens in *De joodse messias* die Awromeles zusje verkrachten, menen immers dat het eigen genot gepaard gaat met het lijden van de ander. Geweld is opwindend, want het is grensoverschrijdend. Seksuele fantasie wordt volgens de jongens door verboden versterkt, precies zoals Bataille meent dat de soevereiniteit alleen bereikt kan worden door het breken van regels. Ook Hofmeester snapt de functie van ongelijkheid. De vernedering verhoogt volgens hem het seksuele plezier. Door te vernederen is hij tijdelijk verlost van zijn rol als beschaafde burger, de sociale mens waar het humanisme zorgvuldig is ingestampt. Dat humanisme raakt Hofmeester kwijt door anale seks. Net zoals in *Gstaad* en *De joodse messias* wordt de anus als alternatief voor de vagina geboden. De anus is namelijk een goede metafoor van nutteloosheid. Het produceert afval ofwel het nutteloze, dat waar we vanaf willen. Nutteloosheid gaat direct in tegen alle waarden van de sociale mens, die zijn immers vergaren, sparen en voortplanten. De anus staat daar lijnrecht tegenover en symboliseert loslaten, kwijtraken en vernietigen. Sociaal gezien is de anus dus taboe en daarom uitermate geschikt voor transgressie.

5.2. Kristeva

Julia Kristeva (1941) is een Bulgaars-Franse filosoof, linguïst en psychoanalytica. Zij heeft het als psychoanalytica over de psychische ontwikkeling van een mens, namelijk hoe die een identiteit vormt en in stand houdt. Taal is volgens Kristeva een cruciale factor in deze ontwikkeling. Zoals haar collega's Sigmund Freud en Jacques Lacan, maakt Kristeva onderscheid tussen een niet-talig stadium en een talig stadium. Zij meent dat de mens in eerste instantie behoort tot sfeer van de moeder, totdat hij leert spreken. Deze pre-talige staat van zijn noemt Kristeva de *semiotische sfeer*. In deze sfeer is het kind dichtbij de moeder en kent het alleen lichamelijke behoeften. De wereld is in de semiotische sfeer dus vernauwd tot primaire gevoelens en verlangens. Alleen de moeder bestaat voor het kind en daarom identificeert hij zich met haar. Het kind kan namelijk nog geen onderscheid maken tussen Ik en de Ander.

Onderscheid maken leren we namelijk pas als we gaan spreken. De wereld benoemen is namelijk ook verschil zien tussen ik en jij, hij en zij, et cetera. Wanneer het kind taal aanleert, wordt het daarom een Subject met een eigen identiteit. Hij staat opeens in relatie tot anderen waarmee hij kan en moet communiceren. Deze sfeer waarin we een identiteit vormen en behouden noemt Kristeva de *symbolische sfeer*. Die sfeer hoort bij de vaderfiguur. Het kind maakt zich dan dus los van de ongedifferentieerde, dierlijke sfeer waarin het bij de moeder verkeerde en gaat de 'echte' wereld in, dankzij taal. Kristeva verwoordt dit als 'the autonomy of language': taal geeft ons een Zelf.¹⁵

Toch blijft er iets van dat pre-talige kind in de mens aanwezig, meent Kristeva. Wanneer we geconfronteerd worden met ons eigen lichaam en de ongecontroleerde functies daarvan, worden we aan het *semiotische* herinnerd en dat is verwarrend. We kunnen ons daar namelijk niet meer mee identificeren – deze pure lichamelijke stamt uit een tijd waar we met ons denken niet bij kunnen en nooit bij hebben gekund. Het is in Kristeva's woorden 'a deep well of memory that is unapproachable and intimate'.¹⁶ In *The Powers of Horror* noemt Kristeva dit soort verwarrende ervaringen *het abjecte*. Abject zijn alle ervaringen van dierlijkheid en 'object' zijn die we achter ons hebben gelaten om een sprekend Subject te worden. Kristeva karakteriseert het abjecte als '[t]he in-between, the ambiguous, the composite': ervaringen van onbepaaldheid die volgens de psychoanalyse dus voorafgaan aan spreken en denken.¹⁷ Het abjecte herinnert ons dus aan de dierlijke staat van zijn, waar er geen betekenis is. Volgens Kristeva leidt het abjecte ons dan ook naar 'the place where meaning collapses'.¹⁸ Die door en door fysieke ervaring van onze dierlijkheid en object-heid kan bijvoorbeeld opgeroepen worden door lichaamssappen, ziektes, verminkingen of fysiek geweld. In *The Powers of Horror* neemt Kristeva het lijk als

¹⁵ Kristeva, Julia. *Powers of Horror, An Essay on Abjection*. Vertaling Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press 1982. 13.

¹⁶ *Powers of Horror*. 6.

¹⁷ *Powers of Horror*. 4.

¹⁸ *Powers of Horror*. 2.

voorbeeld. Ze legt uit dat een lijk niet de dood *betekent*, het lijk *is* de dood. Het is het lichamelijke, meer niet – net zoals wij eigenlijk lichamen zijn en meer niet. Wanneer we dus met een dode geconfronteerd worden, loopt ons begrip spaak. Onze reactie op het abjecte lijk is daarom puur fysiek. Bovendien willen we dit helemaal niet zien: de herinnering aan het ongecontroleerde, fysieke haalt al onze zorgvuldig geformuleerde ideeën onderuit, onze hele identiteit. Het lijk doet ons namelijk beseffen dat onze Ik, die verweven is met de symbolische sfeer, helemaal niet allesomvattend is. We beseffen dat onze identiteit als het ware als een onnatuurlijke laag over een fundamentele kern heen ligt. Deze laag is ook nog eens willekeurig: we zijn van oorsprong in principe niets dan dieren, dus er is geen enkele noodzaak om te zijn wie we zijn. Het abjecte toont ons dus dat we een identiteit hebben verzonnen. Dat impliceert dat voor de Anderen om ons heen hetzelfde geldt en dat dus de hele maatschappij berust op onnatuurlijke ideeën, categorieën en regels. Abjectheden confronteren ons met het idee dat iedere vorm van systematisering en ordening, zowel op persoonlijk als op maatschappelijk niveau, een verzinsel is. Abjectheid wordt veroorzaakt door 'what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules'.¹⁹ Een beeld, handeling of idee is dus volgens Kristeva abject als het de fundamentele begrenzing van een persoonlijke of maatschappelijke identiteit aan het licht laat komen.

Kristeva ziet net als Bataille ook een tweedeling in de menselijke psyche. Bataille verbindt die tweedeling echter niet aan een pre-talig en talig stadium, maar zowel het continue als het semiotische zijn ervaringen waaraan we als mens niet kunnen *denken* – we waren immers alleen cel of baby – maar die wel in ons verankerd blijven.

Een verschil tussen beiden is dat bij Bataille het soevereine een drift is, een verlangen waaraan beantwoord mag en moet worden. Bij Kristeva lijkt het abjecte geen strevenswaardig iets te zijn, want elke confrontatie ermee is onvrijwillig. Zij wil vooral verklaren waaróm sommige ervaringen walging en intense afkeer oproepen.

Volgens haar kun je het abjecte wel onpersoonlijk inzetten, namelijk in

¹⁹ Powers of Horror. 4

kunstwerken. Kristeva ziet het abjecte als een middel voor de kunstenaar om lezers of toeschouwers met taboes te confronteren. Het abjecte roept verwarring op en daardoor openheid tot discussie, meent Kristeva. Maar op persoonlijk niveau is deze verwarring haast onverdraaglijk.

Als het abjecte de vrouwelijke, ongedifferentieerde en primale sfeer is, dan zijn veel vrouwenrollen in de romans van Grunberg duidelijk abject: het abjecte wordt dus letterlijk als vrouw verbeeld. Zij staat bij Grunberg namelijk voor het vleselijke en personifieert de nietsontziende, eigengereide lust. In *Blauwe maandagen* is het immers Rosie die Arnon verlaat voor meer seks. De prostituees in Grunbergs debuutroman zijn daarnaast berekenende vrouwen die de dierlijkheid van zichzelf en de klant accepteren. Overleven is hun enige doel. In *De Asielzoeker* is Sosha hetzelfde. Haar lichaam is haar overlevingspakket en haar verwonde huid is daarom des te schrijnender. Verwondingen kunnen ook abject zijn: ze verwijzen naar een lichamelijke openheid en kwetsbaarheid die bij het semiotische hoort. Sosha wordt dan ook niet beschreven als een mens, maar als een dier. Beck verwondt haar zelfs omdat zij geen mens mag zijn.

Ook in *Gstaad* zijn de vrouwen voorstellingen van het abjecte. Mevrouw Ceccherelli en later Mathilde dragen de 'onsmakelijkheid' uit. Ze weten dat ze geen succesvolle Subjecten zijn – ze staan buiten de maatschappij – en zoeken daarom hun heil in de lust. Deze vrouwen keren zich dus af van de maatschappij en cultiveren hun semiotische inborst. De lust noemen ze onsmakelijk, omdat het blijkbaar niet voldoet aan de normen van fatsoen. En waar normen zijn, is de symbolische sfeer.

De bewaking die mevrouw Ceccherelli wenst, is bedoeld om haar tot niets te maken. Ze wil door een ander overmeesterd worden, in haar woorden 'geopend' en 'opgegeten worden'. Mevrouw Ceccherelli wil er dus (even) niet meer zijn, geen identiteit meer hebben en alleen nog maar bestaan in haar vleselijke verlangens.

De moeder in *De joodse messias* heeft dezelfde verlangens: ze wil opengescheurd worden door het mannetjesbeest. Het leven is lust, dat weet ze. Haar begerenswaardigheid is haar toegang tot het leven. Ook Bettina wil dat iemand haar om die reden 'oppeuzelt'.

De moeder in *De joodse messias* verwijst ook naar het semiotische. Ze meent

dat het mes haar in een 'een verrukkelijk vacuüm' brengt. De metafoor van het vacuüm omschrijft heel mooi de vernauwde ervaring van het semiotische, waarin immers niets bestaat behalve puur fysieke impulsen. De werkelijkheid wordt in het geval van de moeder teruggebracht tot pijnprikkels, waardoor ze zichzelf even vergeet of kwijtraakt.

De vrouwen die van invloed zijn op de hoofdpersonages zijn lichamelijk gefixeerd en accepteren hierdoor hun dierlijkheid en sterfelijkheid. Als ze moeder zijn, vinden ze hun kinderen vaak ook dieren die ze liefdevol omschrijven als ongedierte. Vaak herinneren deze vrouwen de mannelijke hoofdpersonages aan diens eigen primitieve verlangens en aan het immanente verval: in *Tirza* probeert de echtgenote van Hofmeester hem er bijvoorbeeld van te overtuigen dat ze allebei 'kapot' zijn, en daarom maar met elkaar naar bed moeten.

Ook in *De man zonder ziekte* confronteert een vrouw de hoofdpersoon met zijn eigen lichamelijkheid en kwetsbaarheid. Daar is Samarendra's zus Aida ziek en afhankelijk – zij is dus dierlijk omdat ze niet anders kan. Daarmee raakt ze een pijnlijke zenuw bij Samarendra, namelijk het besef dat hij eigenlijk niets anders is dan 'niet ziek': hij is een gezond lichaam, meer niet. Haar misvormde lichaam en afhankelijkheid doen hem voelen dat zijn lichaam bepaalt wie hij is, niet zijn identiteit.

Ook in seksueel contact komt het abjecte soms om de hoek kijken. In de vrijscène tussen Awromele en Xavier wordt het semiotische gemetaforiseerd. Hier wordt getoond dat de talige constructie van onze identiteit even wankelt in confrontatie met het wezenlijk lichamelijke. We lazen dat Awromele in deze scène zich lek voelde raken, dat hij losscheurde als behang en losliet als verf. Er is dus een idee van Zelf dat los kan laten, dat als een laag over onze lichamelijke sensaties ligt. Wat er namelijk van Awromele overblijft is het gevoel 'naakt' te zijn, en 'zonder verhalen'. Awromele merkt dat hij zijn zelfbeeld verliest in de lichamelijke verstrengeling: hij voelt zich naar eigen zeggen een 'vermist persoon.' Dit ervaart Awromele dus als iets bedreigends: nog een teken dat het hier om het abjecte gaat.

De bedreiging die van het abjecte uitgaat, is dus het besef van onze oorspronkelijke onbepaaldheid en primitieve dierlijkheid. In *De Asielzoeker* en in *Tirza* zetten de hoofdpersonen deze bedreigende waarheid om in geweld.

Ze willen een ander fysiek overmeesteren om zichzelf te verlossen van het gevoel een object te zijn: Beck valt Sosha aan omdat zij hem ermee confronteert dat hij niets meer is dan een lichaam, net als zij. Deze 'nederlaag' roept een blinde woede in Beck op, die hij op haar uitleeft met een schroevendraaier. Hetzelfde geldt voor Hofmeester, de gekrenkte man wiens geld, dochter en bijgaande waardigheid hem afgenomen worden door één symbolische vijand: de allochtoon. Hofmeester voelt zich vernederd door die allochtoon, zowel door Mohammed Atta als door Choukri. Hij betrapt Choukri en Tirza tijdens 'het afschuwelijke, het onbegrijpelijke', liever gezegd: het abjecte. Choukri doet namelijk wat Hofmeester zichzelf niet toestaat: zich laten gaan als een beest. Daarmee confronteert hij Hofmeester met diens mislukte pogingen tot beschaving en zelfcontrole: Hofmeester is op zijn werk 'overbodig' verklaard, zijn huwelijk is mislukt, zijn geld is weg en zijn dochter gaat op reis met een allochtoon. Hofmeester verliest zichzelf nooit en het heeft hem niets geholpen – de Anderen hebben hem alsnog vernederd. Daarom neemt Hofmeester het heft in eigen handen. Dat hij de jongen in stukjes hakt, is veelzeggend: het is niet genoeg om Choukri te doden, hij moet ook nog een onherkenbaar hoopje vlees worden. Pas als de jongen een object is en niet meer te identificeren valt, is Hofmeester gerustgesteld. Hij heeft het abjecte, zijn nederlaag, succesvol uitgedreven.

Waar Beck en Hofmeester de Ander als bliksemafleider gebruiken om hun eigen abjectheid niet te voelen, wordt Samarendra in *De man zonder ziekte* echter zelf slachtoffer van geweld. Deze roman laat zien we dat (onvrijwillige) schending van het lichaam diepgaande gevolgen heeft, omdat het semiotische dan blootgelegd wordt. Er zijn hier twee dingen abject, namelijk de gewelddadige handeling en de urine op zichzelf.

Urine is afval van het lichaam en in die zin taboe: het wordt uitgescheiden en daarom niet beschouwd als een onderdeel van onszelf. We baseren ons zelfbeeld volgens Kristeva namelijk niet op ons lichaam – urine is in die zin dus betekenisloos, het behoort tot het semiotische. In zijn verschijningsvorm is het ook nogal ongrijpbaar, omdat het een vloeistof is. Samarendra ervaart dit wanneer hij ermee overgoten wordt, want de urine kruipt in zijn neus en oren. Hij wordt dus ondergedompeld in betekenisloos, fysiek afval van een ander en hij kan geen kant op. Samarendra voelt zichzelf 'een klont urine'

worden, met andere woorden: hij verliest zijn zelfbeeld, omdat hij direct geconfronteerd wordt met het abjecte. Hij beseft dat hij niets is, behalve de lichamelijke ervaring die hij heeft en die hij passief moet ondergaan.

Samarendra is lichamelijk geschonden en dat is de meest pijnlijke schending, want het brengt ons zelfbeeld aan het wankelen. Samarendra voelt zich daarna dan ook getransformeerd en meent dat hij zich altijd urine zal blijven voelen.

Hoe diep het semiotische in de mens verborgen ligt en aanwezig blijft, tonen de conclusies van *Gstaad 95 – 98* en *Tirza*. Zowel François Lepeltier als Hofmeester moeten na het verlies van hun controle toegeven dat ze nooit volwassen zijn geworden, maar nog altijd een gekwetst kind zijn. Zij hebben hun gevoelens van afhankelijkheid willen verdringen, maar tevergeefs.

François heeft zich nooit losgemaakt van zijn moeder, terwijl zij hem afwijst en Hofmeester is altijd het kind gebleven dat zijn 'gekoeioneerde' ouders niet wilde teleurstellen. Hofmeester noemt de kant van zichzelf die 'buiten de wet' staat, dan ook zijn 'harde kern': de wet is hier de symbolische sfeer en zijn harde kern ligt daarbuiten, in het semiotische.

5.3 Ten slotte

Deze korte verkenningen van het soevereine en het abjecte hebben hopelijk de lichaamsthematiek in de zes Grunbergromans wat gewicht gegeven.

Grunberg heeft zich in mijn ogen geëngageerd met complexe filosofische theorieën over het lichaam en er zijn eigen verbeeldingskracht op losgelaten. Dat resulteert in zes uiteenlopende romans die onderling verbonden zijn in thematiek, problematiek van de personages en aldoor dezelfde materiële metaforen.

Na intensieve analyse van deze zes romans, schaar ik me achter de literaire opvatting van Georges Bataille en Julia Kristeva – deze zijn het vermelden toch nog even waard. Zowel Bataille als Kristeva vinden literatuur namelijk een geschikt medium om het soevereine of het abjecte in op te roepen. In literatuur leven we namelijk mee met personages, verliezen we onszelf als lezer in de gedachtecronkels van de Ander – Arnon, François, Xavier, Beck,

Hofmeester en Samarendra. We tasten vanaf een veilige afstand in het onbekende, want we ervaren hoe het is om niet onszelf te zijn, in een andere wereld te leven. In romans wordt door auteurs dan ook stilgestaan bij dat wat in onze werkelijkheid taboe is – dood, geweld, seks. Literatuur is volgens Bataille daarom een symbolische verspilling, een plaats waar we kunnen lezen over de zo nutteloos bevonden soevereiniteit, door ons te vereenzelvigen met de karakters. We delen als het ware de grenservaringen van de protagonisten en kunnen daardoor reflecteren op de maatschappij waarin we leven.²⁰

Kristeva meent dat vooral moderne literatuur met de grenzen van onze werkelijkheid speelt. Alles wat we kennen, wordt hierin volgens haar op zijn kop gezet en de abjecte facetten van ons leven krijgen ruimte op het papier. Kristeva noemt moderne literatuur daarom zelfs een soort apocalyps: 'literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted [...] on the fragile border [...] where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject.'²¹

Na het veelvuldig lezen van zes Grunbergromans, lijkt het me niet onlogisch te suggereren dat de auteur weet wat het soevereine en het abjecte zijn. Dood, geweld, pedofilie, perverse seks en alle andere taboes uit onze samenleving passeren in zijn romans de revue. Een auteur die zijn lezer telkens zo effectief in de maag weet te raken, kent zijn wapens.

²⁰ *Schoten in de concertzaal*. 94.

²¹ *Powers of Horror*. 207.

Bibliografie

Primair:

Bataille, Georges. Fragment uit 'L'érotisme'. Vert. Jan Versteeg. *De Revisor*. 12^e jaargang, nr 2., april 1985. 60 – 66.

Grunberg, Arnon. *Blauwe maandagen*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1994.

Grunberg, Arnon. *De joodse messias / Grote Jiddische Roman*. Amsterdam: Vassallucci, 2004.

Grunberg, Arnon. *De Asielzoeker*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2003.

Grunberg, Arnon. *Tirza*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2006.

Grunberg, Arnon. *De man zonder ziekte*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2012.

Jagt, Marek van der. 'Gstaad 95 – 98'. In: *Ik ging van hand tot hand. Verzameld werk*. Red.: Reinjan Mulder. Amsterdam: De Geus, 2008. 289 – 539.

Jagt, Marek van der. 'Spuug'. In: *Ik ging van hand tot hand. Verzameld werk*. Red.: Reinjan Mulder. Amsterdam: De Geus, 2008. 639.

Kristeva, Julia. *The powers of horror*. New York: Columbia University Press, 1982.

Secundair:

Chapsal, Madeleine. 'Interview met Bataille'. *De Revisor*. 12^e jaargang, nr 2., april 1985. 74 – 77.

Dijk, Yra van. 'Afscheid van de dirigent: Arnon Grunberg en de ethische literatuurbeschuwing', *Vooys*, 27:1, 2009 (themadossier: 'Engagement'). 6 – 11.

Dijk, Yra van. 'Uitblinken in overleven. De erfenis van de Shoah bij Arnon Grunberg', in: Johan Goud, ed. *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen/Kapellen: Klement/Pelckmans, 2010. 74–104.

Dijk, Yra van. 'Oneindig verantwoordelijk. Zorg en alteriteit in de romans van Arnon Grunberg'. *Filter. Tijdschrift over vertalen*. Volume 20, 2013.

Becker-Leckrone, Megan. 'The Subject, the Object and psychoanalysis.' In: *Julia Kristeva and literary theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. 19 – 41.

Heumakers, Arnold. 'Het verloren koninkrijk van de jeugd.' Over literatuur, erotiek en revolutie bij Georges Bataille.' In: *Schoten in de concertzaal. Over literatuur, politiek en het Kwaad*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1993. 83 – 110.

Versteeg, Jan. 'Georges Bataille, een filosoof tussen droom en daad. In: *De Revisor*. 12^e jaargang, nr 2., april 1985. 42 – 54.