

SABINE VAN WESEMAEL

Tegen de wereld, tegen het leven

Over de verwantschap tussen Michel Houellebecq en Arnon Grunberg

Abstract – Critics often maintain that Arnon Grunberg is the Dutch equal of the widely read French author Michel Houellebecq. The aim of this article is to clarify this equality by analysing the relationship of both writers with postmodernism. The Dutch professor Thomas Vaessens recently published *De revanche van de roman*, a study on what he calls late postmodernism and in which he claims that writers like Grunberg, Februari and Zwagerman finish with postmodern ironic relativism by participating in the public debate. I agree with Vaessens that the position of these contemporary writers is an unstable one. Michel Houellebecq as well as Arnon Grunberg reject the experimental formalism of postmodern literature but at the same time their work is still strongly permeated by postmodern ideas and conceptions.

De bestsellerauteur Arnon Grunberg wordt in de Nederlandse pers vaak vergeleken met de eveneens in binnen- en buitenland veel gelezen Franse schrijver Michel Houellebecq. Zo schreef Pieter Steinz in *NRC Handelsblad* naar aanleiding van Grunbergs controversiële roman *De joodse messias* (ik citeer van de achterflap): ‘Grunberg is een auteur provocateur, de Nederlandse pendant van Michel Houellebecq die in romans, essays en interviews meedogenloos tekeer gaat tegen onder meer de generatie van ’68 en de islam’. Beide auteurs houden er inderdaad van om te provoceren door beladen onderwerpen als de problematiek van de joodse identiteit, de opkomst van de islam of de ‘pornificatie’ van onze moderne samenleving aan de orde te stellen, te ironiseren en soms belachelijk te maken. Houellebecq en Grunberg weten maar al te goed dat de ophef die hun provocerende romans hebben veroorzaakt, hun uitdagende manier van optreden en hun zwartgallige visie op mens en maatschappij, hebben bijgedragen aan hun succes bij het grote publiek. Opvallend is dan weer dat ze er niet voor terugdeinzen om openlijk de spot te drijven met deze op sensatie berustende marketingstrategie. Houellebecq schrijft in een van zijn brieven aan Bernard Henri Lévy, die gepubliceerd werden onder de veelzeggende titel *Ennemis publics* (2008), dat hij zijn succes te danken heeft aan een stelletje verwarde critici zonder enig gevoel voor literatuur,¹ en ook Grunbergs fictieve advocaat in *De Mensheid zij geprezen. Lof der Zotheid* kan het niet laten om openlijk de draak te steken met de manier waarop de moderne auteur een plaatsje weet te veroveren tussen de sterren van het culturele firmament:

Kwaadspreken is een bezigheid die wij beweren te veroordelen, maar wie mijn cliënt [de mens] in het openbaar als een vod door de modder sleurt, kan op bijval rekenen. Als hij het een beetje handig aanpakt, krijgt hij zelfs een column in een dagblad of een eigen televisieshow, ja, wie weet kan hij een paar miljoen incasseren om een film te maken.²

1 Houellebecq & Lévy 2008: 7-8.

2 Grunberg 2001: 14.

Binnenkort verschijnt bij L'Harmattan in Parijs een studie van mijn hand over de post-postmoderne Franse roman: *Le roman transgressif contemporain. De Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*. Ik bestudeer daarin de invloed van enkele Engels-Amerikaanse auteurs als Easton Ellis, Palahniuk, Coupland en Welsh op hedendaagse Franse romanschrijvers als Houellebecq, Beigbeder, Zeller en Moix en probeer de contouren te beschrijven van een nieuwe romanpoëtica die reageert op het postmodernisme zonder daar radicaal mee te breken: ik noem deze nieuwe tendens in de Franse roman 'postrealisme', een mengvorm van (neo)-realisme en postmodernisme. In zijn in 2009 verschenen studie *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement* behandelt de hoogleraar Nederlandse letterkunde Thomas Vaessens een aantal Nederlandse romanschrijvers als Zwagerman, Grunberg, Vernooy, Kellendonk, Februari en Mutsaers die, in zijn optiek, ook allen op zoek zijn naar een manier om aan het postmodernisme voorbij te komen. De een slaagt daar beter in dan de ander. In zijn conclusie zegt Vaessens het volgende over de kernboodschap van zijn analyse:

In de vorige hoofdstukken kwamen twee dingen aan het licht. Het eerste is dat de besproken auteurs het postmodernisme, dat ze aanvankelijk omarmden, kritisch zijn gaan bekijken. Zonder de premissen ervan categorisch af te wijzen, zoeken ze naar een nieuwe positie: de laatpostmoderne. Het tweede is dat dit laatpostmodernisme geïnterpreteerd kan worden als reactie op de ontwaarding van de literatuur. De auteurs in kwestie zoeken naar vormen van engagement in een poging de roman te revitaliseren.³

In het navolgende wil ik aantonen dat Houellebecq en Grunberg in hun romans de postmoderne poëtica zeker ter discussie stellen maar er tegelijkertijd ook sterk door zijn beïnvloed. Ik zal daarbij voor een ruimer perspectief kiezen dan Vaessens die, immers, met name wil aantonen dat Nederlandse romanschrijvers van nu weer hun verantwoordelijkheid nemen in het publieke domein; ze geven volgens hem weer blijk van politiek commitment en van engagement. Vaessens onderkent dat de laatpostmoderne positie nog onzeker en instabiel is en het is met name deze instabiliteit die in mijn analyse centraal zal staan. Ik zal mij overigens vooral richten op de tekstimmanente poëtica en minder stilstaan bij uitspraken van de auteurs in kwestie, waarbij ik mij realiseer dat personages niet precies de standpunten van hun schepper vertolken.

Houellebecq en Grunberg mengen zich graag in het publieke debat en volgens Thomas Vaessens nemen ze op die manier afstand van de afzijdige houding die de postmoderne auteurs innamen: de auteur is weer 'een publieke intellectueel voor wie niet de literaire wereld, maar de publieke sfeer het speelveld is'.⁴ Grunberg doet in diverse publieke media verslag van zijn ervaringen in Afghanistan en Houellebecq spreekt in een interview zijn bewondering uit voor de leider van de Raëliëns, een sekte die gelooft dat de mens afstamt van buitenaardse wezens en tegelijk de recente ontdekkingen op het gebied van de eugenetica omarmt. Maar zijn zij daarmee publieke intellectuelen, zoals Vaessens beweert? Wat betreft de Franse schrijver: in de Franse media wordt Houellebecq zeker niet gezien als een serieuze gesprekspartner als het gaat om actuele maatschappelijke vraagstukken.

3 Vaessens 2009: 201.

4 Vaessens 2009: 14.

De auteur, die bijvoorbeeld beweert dat hij grote bewondering heeft voor Stalin, tegen abortus is en de levensvisie van conservatieve katholieken een warm hart toedraagt, wordt nauwelijks au sérieux genomen en dat kan hem ook niets schelen: hij ziet zichzelf veeleer als een *ennemi public*, een onruststoker die zich niet bekommert om zijn intellectuele geloofwaardigheid, een provocateur die zijn lezers zeker wil wakker schudden maar ze nooit bruikbare oplossingen voorschotelt. Alain Finkielkraut en Peter Sloterdijk spreken in *Les battements du monde* (2003) hun zorg uit over wat zij ‘la marchandisation de l’opinion’ noemen omdat deze kapitalisering van de opinie tot gevolg heeft dat schrijvers en intellectuelen die het publieke debat domineren er voortdurend op uit zijn hun opponenten te overtreffen door meningen naar voren te brengen die steeds uitdagender zijn. Dit lijkt, hoewel in mindere mate, ook op te gaan voor Grunberg die, in tegenstelling tot bijvoorbeeld een collega als Joost Zwagerman die zich altijd met serieuze opinies in het publieke debat mengt, toch meestal een ironische houding aanneemt en dominante discoursen op een provocatieve manier ontmantelt. Natuurlijk, Grunberg heeft gezegd dat Guantanamo Bay een schandaal is en dat we onze troepen moeten terugtrekken uit Afghanistan, maar wie recent zijn stukjes in *de Volkskrant* leest bijvoorbeeld over de campagne voor de Tweede Kamerverkiezingen, zal daaruit moeilijk een stemadvies kunnen destilleren. In *de Volkskrant* van vrijdag 18 juni 2010 reageert Grunberg als volgt op de ondermeer door Vaessens aangewengelde discussie over de band tussen literatuur en maatschappij:

Van tijd tot tijd duikt de discussie over literatuur en engagement op. Dat is een cyclische discussie: hij begint elke twintig jaar opnieuw. Remco Campert geeft in een interview met Pieter Kottman antwoord op uw vragen die het thema ‘engagement’ oproepen: ‘In vind het nuttig je in te zetten voor Rushdie, maar mij ontbreekt de zin eraan mee te doen. Ik zie dan het Kremlin of de islamitische hoofdkwartieren denken: uitkijken jongens, Campert zit er ook bij! Bij grote opwindend denk ik vooral: het gaat wel weer over’. Engagement in combinatie met kunst is bijna altijd de voortzetting van gewichtigheid met weinig creatieve middelen. Hopelijk kunnen we de discussie nu tot 2048 staken. Soms gaat de opwindend niet over, althans niet zoals je hoopte. Zelfs als een menigte voornemens is met honkbalknuppels op je in te slaan is het vermoedelijk verstandig te denken dat de opwindend wel weer over gaat.

Publieke intellectuelen in de traditionele, Sartrianse zin van het woord zijn Houellebecq en Grunberg zeker niet; ze nemen meestal niet duidelijk stelling. Grunberg ontkent niet dat auteurs geen duidelijke standpunten zouden hebben, maar hij acht het niet wenselijk dat deze militant in de literatuur worden uitgedragen. Het is dan ook de vraag of een auteur als Grunberg in zijn teksten de vrijblijvendheid van de postmoderne positie van zich af probeert te schudden zoals Thomas Vaessens beweert. Ik kom hier nog op terug.

Ook het literair establishment moet het in het werk van Grunberg en Houellebecq ontgelden en beiden onderstrepen in hun fictie de noodzaak om, evenals de postmodernisten, te breken, met de elitaire kunstopvatting van de begin-twintigste-eeuwse modernisten. Bruno (*Les particules élémentaires*), een geflippte literatuurdocent die meer gecharmeerd is van de volle boezem van zijn vrouwelijke leerlingen dan van de verheven ambities van de Franse modernisten, vindt Beckett volstrekt onleesbaar en Prousts *A la recherche du temps perdu* van een schrijven-

de oubolligheid. In Grunbergs *Fantoompijn* ziet Robert G. Mehlman er vanaf een artikel over Italo Svevo te schrijven omdat hij doodeenvoudig niets over het werk van deze Italiaanse modernist te melden heeft. Dit neemt niet weg dat Grunberg in het ware leven gecharmeerd is van modernistische auteurs als Kafka en Babel en vaak essayeert over de canon. Maar, in de romans van Houellebecq en Grunberg wordt graag de spot gedreven met de verheven kunstidealen van de modernisten. Zoals Vaessens terecht opmerkt is een terugkeer naar de humanistische, autonomistische positie van de modernisten voor hen geen optie. De Kunst met een grote K dient ontheiligd te worden want esthetisch handelen is, in tegenstelling tot wat Proust, de schrijver voor wie het ware leven de literatuur was, ooit beweerd uiteindelijk slechts een wanhopige poging om aan de teleurstellingen van het leven te ontsnappen. 'Men zal mij vergeten. Men zal mij snel vergeten' schrijft Michel in *Plateforme* aan het eind van zijn roman en ook de depressieve verteller van *Extension du domaine de la lutte* ('schrijven geeft nauwelijks verlichting') en de ironische scenarioschrijver Daniel I uit *La possibilité d'une île* kennen geen enkele troostende werking toe aan de kunst. Daniel I heeft niet de indruk dat hij een belangrijke bijdrage aan zijn eigen geluk of aan dat van zijn gekloonde nageslacht levert door zijn levensverhaal op papier te zetten. Grunbergs verteller, op zijn beurt, stelt in *De mensheid zij geprezen* dat het beste wat veel beroemde en gewaardeerde hedendaagse schrijvers hebben voortgebracht datgene is wat ze niet hebben geschreven.

Hun afkeer van het literair establishment maakt tevens dat beide auteurs regelmatig verzeild raken in giftige polemieken met gerenommeerde collega's. Men denke daarbij aan het relletje met A.F.Th. van der Heijden of aan de ruzie die Houellebecq uitvocht met zijn biograaf Denis Demonpion, omdat deze het nodig had gevonden de moeder van de auteur van *Les particules élémentaires* te verdedigen tegen de wilde aantijgingen van haar zoon. Vermoeid door zoveel pen-nenstrijd, hebben beide auteurs besloten geen literaire activiteiten in hun land van herkomst meer te ondernemen. Houellebecq woont afwisselend in Ierland en in Spanje en Grunberg heeft als thuisbasis New York gekozen. Dit neemt niet weg dat beiden richtingaanwijzers zijn van een nieuwe 'tendens' en de nodige navolgers hebben: Vaessens spreekt van laatpostmodernisme, ik van postrealisme, twee aanduidingen die in hoge mate een zelfde poëtische lading dekken. Het is opvallend dat het in de Nederlandse pers vrijwel in ieder interview met een auteur van onder de vijftig het op de een of andere manier over Grunberg gaat – de bewondering of de weerzin van een auteur voor Grunbergs werk wordt steeds weer genoemd. Nelleke Zandwijk, Annelies Verbeke, David Sanders, Nicolien Mizee, Anke Scheeren, Herman Koch, Tom Lanoye en Abdelkader Benali zouden beïnvloed zijn door Grunberg en Ernst van der Kwast had zo'n last van deze invloed dat hij maar met opzet een echte Grunberg-imitatie ging schrijven: *Over de rand van het ravijn*. De Franse pers spreekt al jaren van 'écriture houellebecquienne' en doelt daarmee op auteurs als Fabrice Pliskin, Yann Moix, Eric Reinhardt, Florian Zeller en de in Nederland ook redelijk bekende auteur Frédéric Beigbeder die net als hun voorbeeld uiterst provocerende en nihilistische romans schrijven over de kapitalisering van ons gevoelsleven, het moslimextremisme, de ideologische leegte

en de uitwassen van de hedendaagse consumptiemaatschappij. Dat Houellebecq beeldbepalend is blijkt ook uit de talloze parodieën op zijn werk die de afgelopen jaren in Frankrijk verschenen zijn. Pierre Mérot voert in *Mammifères* (2003) een zekere Bruno Michel op die net als de halfbroers in de *Particules élémentaires* door gebrek aan moederliefde tijdens de jeugd emotioneel en seksueel gefrustreerd door het leven gaat en Hélène Marienské publiceert in 2008 *Le Degré supême de la tendresse*, een verzameling pastiches waarin ze de stijl imiteert van La Fontaine, Céline, Pérec, Angot en ook Houellebecq. In het hoofdstuk dat gewijd is aan Houellebecq voert ze een zekere Pierre Hitkartoff op die als twee druppels water lijkt op Houellebecq en diens personages. Net als de verteller van *Extension du domaine de la lutte* haat deze Pierre de andere sekse en verliest hij zich in allerlei gewelddadige fantasieën. Marienské suggereert dat seksuele frustratie de grond is voor Houellebecqs nihilistische visie op mens en maatschappij.

Daarnaast fileren Houellebecq en Grunberg in hun romans met veel venijn het hedendaagse uitgeversklimaat, waarin het niet gaat om kwaliteit, maar om oppervlakkigheid en sensatie. Mehlman, schrijver van de literaire autobiografie *268 op de wereldranglijst*, verwerft pas echt roem met zijn bestseller *De Pools-joodse keuken in 69 recepten* ('Koken na Auschwitz [...] Het oventje brandt nog'⁶), en de directeur van de literaire uitgeverij waar Jörgen Hofmeester in *Tirza* werkzaam is vat de mentaliteit die heden ten dage het uitgeverswereldje beheerst als volgt samen:

We moeten boeken gaan maken voor mensen die geen tijd hebben om te lezen [...]. De enige ideologie die ons zal overleven: de klant is koning.⁷

Een andere overeenkomst tussen deze twee multitalenten – ze schrijven niet alleen romans maar ook toneelstukken, poëzie, columns en filmscenario's – is dat ze het schrijverschap tot levensstijl hebben verheven. Om hun leven hangt een zweem van mystificatie die ze zorgvuldig in stand houden: Houellebecq liegt over zijn leeftijd en Grunberg verlooft zich met een 79-jarige dame. Ze verzinnen soms de werkelijkheid zoals een schrijver fictie verzint en deze verzinsels worden op hun beurt soms weer realiteit. In *Hollands Maandblad* werd een aantal jaren geleden een stuk afgedrukt van Marek van der Jagt. Hoewel dat het heteroniem van Grunberg is, heeft hij dit stuk nooit geschreven: de fictie gaat blijkbaar een eigen leven leiden. Maar ook hun literaire fantasieën worden soms werkelijkheid. *Plateforme* wordt door sommigen als een profetisch boek gezien omdat de door moslimextremisten gepleegde bomaanslag, die een bruto einde maakt aan het leven van de mooie Valérie, niet lang na publicatie van de roman in een vergelijkbare vorm plaatsvond op Bali. Grunberg heeft dit gegeven in *De Asielzoeker* literair verwerkt door Christian Becks verzonden verhaal 'De kinderen van Yab Yum', waarin het bekende Amsterdamse bordeel door een bomaanslag wordt vernield, later in de roman werkelijk te laten plaatsvinden. Dit is de meest expliciete intertekstuele verwijzing naar Houellebecq, ook door de verhandeling die erop volgt over de verantwoordelijkheid van de schrijver en de relatie tussen feit en fictie. Grunberg kan hierbij de processen die tegen Michel Houellebecq zijn aangespannen in gedachte hebben gehad. Zo raakte de Franse auteur in een juridische strijd

6 Grunberg 2000: 220.

7 Grunberg 2006: 134.

verwikkeld met moslimorganisaties die hem van smaad en laster betichtten, omdat uitspraken over de islam in *Plateforme* zouden aanzetten tot moslimhaat: 'De islam kon alleen maar ontstaan in een stompzinnige woestijn, te midden van smerige bedoeïenen die niet anders te doen hadden dan hun kamelen te sodeflikken'.⁸ Zowel Grunbergs Christian Beck als Houellebecq zelf beroepen zich op de idee dat een schrijver niet verantwoordelijk is voor de daden en uitspraken van zijn personages. Houellebecq werd op grond van dit argument inderdaad niet veroordeeld. In *Ennemis publics*, hamert de Franse auteur er voortdurend op dat literatuur autonoom is, dat de inquisitie die tegen hem wordt gevoerd uitdrukking geeft aan het feit dat de vrijheid van meningsuiting in onze hedendaagse maatschappij in het geding is. In de ogen van Vaessens breekt Grunberg met deze autonomistische conventie die zegt dat literaire fictie niet met de werkelijkheid verward mag worden. Hoewel hij zich natuurlijk terdege bewust is van het feit dat uitspraken van een personage niet automatisch op het conto van een auteur bijgeschreven kunnen worden, beroept Vaessens zich daarbij op de hierboven aangehaalde scène waarin Beck wordt geïnterviewd door een tv-presentator die van mening is dat hij verantwoordelijk kan worden gehouden voor de bomaanslag op Yab Yum omdat zijn fictieve verhaal als inspiratiebron heeft gediend voor de plegers van deze aanslag: Grunberg, aldus Vaessens, vindt dat er 'met het lompe standpunt van de tv-presentator rekening moet worden gehouden', literatuur is niet autonoom.⁹ Volgens Vaessens wil Grunberg in deze passage laten zien hoe het niet moet. Het is zeker zo dat Grunberg in de figuur van Beck de onthechte positie ter discussie wil stellen:

De aanslag verdwijnt maar heel langzaam van de voorpagina van de *Bildzeitung*, want het blijft een kleurrijk verhaal. Maar al gauw stopt Beck met het volgen van het nieuws. Voor iemand die meent dat zijn leven berust op een vergissing, die meent dat het belangrijkste wat kan sterven in een mens, het vermogen, het verlangen om anderen tot jouw leven toe te laten, in hem allang gestorven is, is de buitenwereld onherroepelijk abstract.¹⁰

Beck geeft zijn schrijverscarrière op en legt zich toe op het vertalen van gebruiksaanwijzingen. Deze afzijdige positie wordt in deze passage zeker in verband gebracht met nihilisme, mislukking en onvermogen. Maar wat Vaessens vergeet is dat Beck voor deze afzijdigheid heeft gekozen toen hij het failliet van de maatschappelijk geëngageerde kunst onder ogen zag:

'U hebt vroeger toch beweerd dat onze maatschappij eigenlijk zou moeten verdwijnen?'

'Is dat zo?' vraagt Beck.

'Ja, dat is zo, als ik me goed herinner hebt u dat ergens geschreven, dat de fundamentele onrechtvaardigheid geen weeffout, maar een onlosmakelijke eigenschap van die maatschappij is'.

'O. Als ik dat beweerd heb, sta ik daar nog steeds achter'.

'Dus dan komt die aanslag u eigenlijk niet zo slecht uit, u ziet er wel wat in, zou je dat zo kunnen zeggen?'

Beck knoopt zijn jas dicht.

8 Houellebecq 2002: 214.

9 Vaessens 2009: 154.

10 Grunberg 2003: 311.

‘Die aanslag komt mij net zo goed uit als hij u uitkomt. En verder zie ik niets in revoluties, op wat voor manier dan ook, met of zonder geweld – ik zie veel in stilte. Zo zou je het kunnen zeggen’.¹¹

De tv-presentator lijkt uiteindelijk begrip te hebben voor Becks standpunt en opert de gedachte dat het wellicht beter zou zijn als schrijvers zich zouden toeleggen ‘op het maken van mooie dingen voor de mensen’ in plaats van ze aan te zetten tot geweld en vernietiging.¹² Ik zou Vaessens standpunt dat Grunberg in deze passage een oproep doet om te breken met de autonomistische conventie dat literaire fictie niet met de werkelijkheid verward mag worden, dan ook wat willen relativiseren. Immers, de tv-presentator en Beck wijzen juist op het gevaar van literatuur die direct invloed wil uitoefenen op de werkelijkheid. Ik kom hier aan het eind van mijn artikel op terug.

Het is wel opvallend dat veel van de schandalen die naar aanleiding van Houellebecqs en Grunbergs romans zijn ontstaan voortvloeien uit het feit dat lezers het onderscheid tussen fantasie en werkelijkheid niet maken. Max Pam noemt *De joodse messias* ‘een kwaadaardig boek’ en Philippe Gloaguen, directeur van de Guide du Routard, laat direct na verschijnen van *Plateforme* een communiqué uitgaan waarin hij stelt dat hij er buitengewoon trots op is dat zijn reisgids wel expliciet stelling neemt tegen prostitutie in Thailand. De eigenaar van een naturistencamping, ‘L’Espace du Possible’, spant een proces tegen Houellebecq aan omdat die in zijn roman *Les particules élémentaires* openlijk de draak steekt met zijn alternatieve ontspanningsoord dat bevolkt wordt door hippies en new-age-gelovigen. Hij was van mening dat Houellebecq te dicht bij de werkelijkheid blijft. Houellebecq won het proces omdat ook de rechter van mening was dat zijn beschrijving van het lustoord voldoende fictieve elementen bevat, maar Houellebecq besloot, als gebaar naar de ‘slachtoffers’, in de tweede druk de naam en locatie van de camping te wijzigen. Lang vervlogen zijn de dagen waarin Graham Greene via een geruchtmakende juridische uitspraak gedwongen werd zijn excuses te maken aan Shirley Temple. In zijn recensie van de film *Wee Willie Winkie* had Greene over dit kindvrouwtje geschreven: ‘Shirley Temple is een dwerg die zelf een zevenjarig kind heeft’. Van censuur zal tegenwoordig niet gauw meer sprake zijn en wie toch naar de rechter stapt loopt het risico de schrijver juist een handje te helpen. Sommige lezers plaatsen Houellebecq en Grunberg dan ook liever in de categorie ‘modern cabaret’ (politiek incorrect is leuk) of men verplicht zich boven de zaak te gaan staan, zoals de rector van de moskee in Parijs, Dali Boubakeur, die naar aanleiding van voornoemde uitspraken over de islam zich beperkte tot de volgende denigrerende mededeling:

Als ik een dolle hond hoor blaffen, dan raakt dat me niet. Ik neem dezelfde houding aan tegenover deze meneer.

Alle ophef die Houellebecq heeft opgeroepen komt dus voort uit zijn pose als realistisch auteur. In de Franse pers wordt Houellebecq inderdaad vaak aangeduid als ‘hyperréaliste’ omdat hij radicaal zou breken met de poëtische opvattingen van

11 Grunberg 2003: 317-318.

12 Grunberg 2003: 332.

de nouveaux romanciers en de minimalisten, en een waarheidsgetrouw beeld zou geven van onze huidige maatschappij door gebruik te maken van de beproefde romanconventies van de negentiende-eeuwse realisten en naturalisten. Bij Grunberg is dit hyperrealisme naar mijn overtuiging minder prominent. Zijn verhalen zijn nog absurdistischer en wereldvreemder dan die van Houellebecq. Een computerspecialist zal zich nog redelijk herkennen in het ontlusterende beeld dat Houellebecq in zijn eerste roman schetst van de informaticabranche, maar een makelaar in onroerend goed zal moeite hebben zich te identificeren met een van Grunbergs figuranten, de makelaar Ewald, die bij voorkeur fantaseert over het Leger van de Belachelijk Mensen. Maar dit alles neemt niet weg, dat zowel Houellebecq als Grunberg negatief staan tegenover de stijl- en vormexperimenten van de postmoderne literatuur. Houellebecq schrijft in *Interventions* over dit in zijn ogen afkeurenswaardige formalisme van de postmoderne literatuur:

Het schouwspel heeft iets bedroevends. Zelf krijg ik het altijd benauwd wanneer ik de orgie van technieken zie die deze of gene 'Minuit-formalist' aanwendt voor een dermate mager eindresultaat. Om mezelf moed in te spreken heb ik in gedachten vaak deze zin van Schopenhauer herhaald: 'De eerste, in zijn eentje vrijwel toereikende regel van een goede stijl is dat je iets te zeggen hebt'.¹³

Ook Grunberg is van mening dat het primaat van de stijl een vernietigende invloed heeft gehad op de literatuur. In zijn Albert Verwey-lezing (24 oktober 2008) stelt hij dat de beschrijving van een bordeel meestal interessantere literatuur oplevert dan pagina's lang door te emmeren over een perzik en een appel op een fruitschaal:

Uiteindelijk ontkent het primaat van de stijl dat er zoiets als genot aan een tekst valt te beleven. De tekst zelf wordt teruggebracht tot techniek, iets wat uit elkaar kan worden gehaald, weer in elkaar kan worden gezet, maar waaraan het leven zelf ontbreekt.

De romans van Houellebecq en Grunberg zijn doorgaans eenvoudig van opzet en geschreven in een toegankelijke stijl, en de twee schrijvers zijn momenteel zeker niet de enigen die zich verzetten tegen door vorm en structuur bepaalde letterkunde. Literatuurhistorici signaleren vanaf het begin van de jaren tachtig een 'return of the narrative', een (neo-)realistische stroming die zou afrekenen met de stijl- en vormexperimenten van het postmodernisme om aldus het contact met de lezer te herstellen. In een metanarratief commentaar in zijn roman *Le miroir qui revient* (1984) stelt de Franse postmodernist Alain Robbe-Grillet dat er vanaf het midden van de negentiende eeuw twee type schrijvers zijn: zij die de realistische romanconventies respecteren en zij die zich hier juist tegen afzetten en de ambitie om de buitenliteraire werkelijkheid voor te stellen in meer of mindere mate hebben losgelaten.

Franse literatuurhistorici als Dominique Viart en Bruno Vercier (*La littérature française au présent*, 2005) constateren dat vanaf de jaren tachtig het postmodernisme langzaam plaats heeft moeten maken voor een (neo-)realistische stroming die radicaal breekt met de twintigste-eeuwse stijl- en vormexperimenten van uiteenlopende auteurs als Proust, Berton, Perec, en meer recent Echenoz en Tous-

13 Houellebecq 2004: 198.

saint. Ze spreken van een 'retour à la narration', dat wil zeggen een herwaardering van de negentiende-eeuwse realistische romanconventies. In *Le miroir qui revient* (1984) zet Robbe-Grillet zich dan ook af tegen deze hedendaagse auteurs die argwanend staan tegenover het experimentele formalisme van het postmodernisme:

De reactie tegen iedere poging om te ontsnappen aan de traditionele representatie is heden ten dage zo hevig dat mijn gewaagde opmerkingen van vroeger overstemd worden door een oud discours dat in ere hersteld lijkt te zijn en dat ik altijd zo vurig bestreden heb. [...] Moeten we dus de terroristische acties van de jaren 55-60 hernemen? Zeker, dat moeten we.¹⁴

Viart en Vercier voeren een aantal argumenten aan die hun stelling dat er vanaf de jaren tachtig sprake is van een 'retour à la narration' kracht bijzetten. In de eerste plaats rekent de moderne roman af met het onpersoonlijke karakter van veel postmoderne literatuur hetgeen bijvoorbeeld tot uitdrukking komt in de oneindige hoeveelheid egodocumenten die er vanaf de jaren tachtig zijn gepubliceerd. Daarnaast is het zo dat veel moderne auteurs zich afzetten tegen het hermetische karakter van veel postmoderne teksten en weer de ambitie hebben een buitenliteraire werkelijkheid te beschrijven. Annie Ernaux, Virginie Despentes, Marie Darriessecq, François Bon, Michel Houellebecq en Frédéric Beigbeder proberen, ieder op hun eigen manier, de hedendaagse maatschappij van commentaar te voorzien. Maar, niet alleen de persoonlijke visie op mens en maatschappij staat weer centraal, ook de Geschiedenis is weer onderwerp van de literatuur. De laatste twintig jaar zijn er talloze romans geschreven over de Eerste en Tweede Wereldoorlog. Toch stellen Viart en Vercier terecht ook dat er momenteel geen sprake is van een slaafse navolging van negentiende-eeuwse conventies en dat alle ontwrichtende, modernistische twintigste-eeuwse tendensen wel degelijk hun sporen nog nalaten in de hedendaagse Franse roman:

De hedendaagse literatuur kenmerkt zich niet door een teruggrijpen op de traditie. De aanduidingen 'retour du sujet' en 'retour du récit' geven een vertekend beeld van wat er werkelijk aan de hand is. Het is zeker zo dat het 'ik' weer centraal staat: de grote hoeveelheid autofictieve teksten is er het bewijs van en het 'verhaal' is weer helemaal in zwang. Maar dat betekent niet dat de auteurs weer traditionele literaire vormen hanteren. Het is juist te beweren dat 'sujet' en 'récit' (maar ook 'réel', 'Histoire', 'engagement critique', 'lyrisme'...) weer dwingend aanwezig zijn maar tegelijkertijd geproblematiseerd worden en vaak nog onoplosbare vraagstukken oproepen.¹⁵

De hedendaagse Franse roman is dus veeleer een hybride vorm waarin realisme en postmodernisme samenkomen. Tot een enigszins vergelijkbare conclusie komt ook Thomas Vaessens ten aanzien van de Nederlandse literatuur in zijn boek *De revanche van de roman* waarin hij laat zien dat een aantal hedendaagse auteurs als Zwagerman, Grunberg, Mutsaers, Vernooy en Februari zich afzetten tegen het, in hun ogen, te ver doorgeslagen relativisme van het postmodernisme en de band tussen literatuur en maatschappij willen herstellen. Hij citeert een criticus als Rob Schouten die tendensen in de Nederlandse literatuur signaleert die vergelijkbaar

14 Robbe-Grillet 1984: 27.

15 Viart & Vercier 2005: 18.

zijn met die in Frankrijk: het autobiografisme, het succes van chicklit, het terugdringen van het literaire experiment door 'leesbare' literatuur. Ook Vaessens is van mening dat deze breuk met het postmodernisme evenwel niet absoluut is; de schrijvers zijn 'op zoek naar een nieuw, op het postmodernisme geënt, discours waarin waarden als oprechtheid, authenticiteit en menselijkheid weer betekenis hebben'.¹⁶ In de ogen van Vaessens hebben een drietal posities de Nederlandse verhalende letterkunde van de twintigste- en eenentwintigste eeuw beheerst: de humanistische positie van de modernisten, de relativistische positie van de postmodernisten en de anti-relativistische positie van de laatpostmodernisten die de hedendaagse roman domineert:

Deze derde positie kwam, als gezegd, voort uit het postmodernisme. Zij probeert eerder een correctie aan te brengen op dat postmodernisme dan dat ze probeert het ongedaan te maken. Ze vond haar oorsprong in de groeiende weersin die postmoderne auteurs en critici zelf begonnen te voelen bij de uitwassen van het postmodernisme: een doorgeslagen relativisme, een ironische levenshouding waarin niets meer reëel is, en de terreur van het onverschillige *anything goes*.¹⁷

Zoals gezegd, benadrukt Vaessens in zijn studie met name het feit dat een auteur als Grunberg het postmodernisme niet ongedaan wil maken, maar dat hij wel vastloopt in hun postmoderne onthechtheid. Vaessens gaat minder in op verhaaltechnische en andere inhoudelijke aspecten van de romans die hij als laatpostmodern bestempelt. Het is zeker zo dat Houellebecq, en in mindere mate Grunberg, gebruik maken van de beproefde technieken van de realistische en naturalistische roman zoals het determinisme. De openingspassage van *Les Particules élémentaires*, waarin de jeugd van Michel en Bruno en de geschiedenis van hun ouders wordt verteld, laat zich lezen als een hedendaagse toepassing van het determinisme, bekend uit Zola's 'roman expérimental'. Het gebrek aan moederliefde drijft Michel naar de wetenschap terwijl Bruno het tekort aan affectie zijn leven lang zal proberen te compenseren met dwangmatige seksuele veroveringen. De kleine Broccoli in Grunbergs *Figuranten* wordt door zijn moeder als een wonderkind gezien en moet van haar op het balkon zijn vioolspel ten gehore brengen. Hij ontwikkelt zich later tot een extreem theatrale persoonlijkheid die hartje winter, als ware hij een befaamd acteur als Marlon Brando, een zonnebril opzet om maar niet herkend te worden. De rechtlijnige, fascistische overtuigingen van de grootvader van Xavier Radek, die voor de ss werkte, voeden de messianistische aspiraties van zijn kleinzoon in *De joodse messias*. Maar we kunnen niet zeggen dat Houellebecq en Grunberg kritiekloos teruggrijpen op traditionele technieken en vormen; de realistische conventies worden vaak geïroniseerd en de breuk met het postmodernisme is dus minder radicaal dan men bij oppervlakkige lezing misschien zou denken. Het Freudiaanse oorzakelijk verband dat beide auteurs in de hierboven aangehaalde voorbeelden leggen tussen ervaringen uit de vroege kindertijd en de latere emotionele ontwikkeling is meestal zo absurd en simplistisch dat het geenszins de realiteitswaarde van de tekst verhoogt. Houellebecq en Grunberg zijn dus beeldbepalend voor de moderne letterkunde en schrijven romans waarin een com-

16 Vaessens 2009: 78.

17 Vaessens 2009: 78.

binatie van realistische en postmoderne kenmerken tot uitdrukking komt. In het hiernavolgende wil ik deze hybride vorm nader onderzoeken en ik zal me daarbij, zoals gezegd, vooral richten op de primaire teksten en niet zozeer op hun werkexterne poëtica.

De exploratie van het lijden van de mensheid is voor zowel Houellebecq als Grunberg de belangrijkste creatieve impuls. Ze geven een postmoderne invulling aan het begin en eind negentiende-eeuwse 'mal du siècle'. In mijn studie *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte* ben ik uitvoerig ingegaan op de overeenkomsten tussen de literatuur van decadente auteurs als Huysmans en Lorrain en de romans van Houellebecq. De decadenten en Houellebecq delen een afkeer van de eigen tijd, neurose en een hang naar het morbide, een perverse, gewelddadige seksualiteit en een voorkeur voor het artificiële hebben ze gemeenschappelijk. Maar, terwijl in de decadente fin de siècle literatuur de neuroticus als een 'dégénéré supérieur', een superieure geest, werd gezien, breekt Houellebecq radicaal met deze romantisering van de lijdende mens. Hij heeft, evenals Grunberg, een voorkeur voor banale antihelden voor wie het lijden niets verheffends heeft. 'Zolang mijn cliënt er is, zal er pech zijn. En zolang er pech is, moet het worden vormgegeven. Zolang ik er ben, zal ik pech in scène zetten', stelt de verteller in *De mensheid zij geprezen*,¹⁸ en Houellebecq formuleert in *Rester vivant* een vergelijkbare opdracht voor de schrijver: 'De eerste dichterlijke stap bestaat erin terug te gaan naar de oorsprong. Te weten: het lijden'.¹⁹ De mens in zijn groteske nietigheid beschrijven lijkt inderdaad de belangrijkste doelstelling die beide auteurs voor ogen hebben. Net als veel postmoderne schrijvers, hebben ze een voorkeur voor pretentieuze hoofdpersonen, tragikomische figuren met vreemde ambities en gewoontes die doordrongen zijn van de leegte van hun bestaan. De vader van Arnon Grunberg sluit zich in *Blauwe Maandagen*, net als de gesjeesde sociologiestudent in de postmoderne roman *La salle de bains* van Jean-Philippe Toussaint, met een wijnvoorraadje avonden lang op in de badkamer in een hulpeloze poging aan de teleurstellende realiteit te ontsnappen. De moeder van Xavier Radek (*De joodse messias*) gaat appeltaart bakken om te vergeten dat ze in leven is en ze koopt handdoeken om over de scheiding van haar man heen te komen. Jörgen Hofmeester (*Tirza*) slijt, na zijn ontslag, zijn dagen op Schiphol alwaar hij mensen uitzwaait die niemand uitzwaait. Ook de personages in de romans van Houellebecq zijn banaal en antiheroïsch, vervreemd van zichzelf en van hun omgeving. Ze zijn een metafoor van de ontlusterde mensheid. De verteller in *Extension du domaine de la lutte* is een informaticus die een gruwelijke hekel heeft aan zijn vak en lijdt onder de middelmatigheid van zijn bestaan. De wetenschapper Michel (*Les particules élémentaires*) neemt ontslag en sluit zich op in zijn appartement, de verteller vergelijkt hem met een vis die zo nu en dan even naar lucht hapt. De manisch-depressieve Bruno (*Les particules élémentaires*) is een mislukte Don Juan die na talloze hulpeloze pogingen de andere sekse te bekoren uiteindelijk in een psychiatrische kliniek belandt. Daar wordt hij door toediening van Lithium chemisch gecastreerd. De mens is dus uiteindelijk slechts een elementair deeltje dat stuurloos rondwaalt in een wereld zonder enig houvast en gedoemd is te mislukken. Aan het slot van

18 Grunberg 2001: 126.

19 Houellebecq 2004: 112.

Blauwe Maandagen stelt Arnon Grunberg dat mensen zo vervangbaar zijn als een plastic tas en de verteller in *Extension du domaine de la lutte* gaat het liefst om met onaantrekkelijke types als Tisserand ('Hij heeft precies de gelaatsuitdrukking van een brulkikvors'²⁰) en Catherine Lechardoy ('Het gat dat ze onder aan haar buik had moest zo nutteloos lijken'²¹) omdat ook voor hen een gelukkig en menswaardig bestaan niet is weggelegd.

Al deze antihelden, deze nihilistische incarnaties van de mensheid, lijden bovenal aan een verlies van identiteit. Dit gebrek aan eigenheid, deze uitholling van het ik is een belangrijk 'postmodern' kenmerk van de romans van Houellebecq en Grunberg.²² Beide auteurs onderkennen dat we in een samenleving leven waarin het individu centraal staat maar dat betekent nog niet dat de mens zijn individualiteit ook daadwerkelijk ervaart. Men verwijt Houellebecq en Grunberg vaak dat ze platte personages ten tonele voeren, zonder diepgang, maar deze platheid is gewild; ze illustreert de onvermijdelijke vervreemding van de moderne mens. De door zijn bankrekening geobsedeerde Ewald Stanislas Krieg (*Figuranten*) heeft de tekst 'ik ben de geldwolf. Ik ben leeg van binnen' op zijn visitekaartjes laten drukken, en majoor Anthony (*Onze oom*), een oorlogsmisdadiger die altijd loyaal aan zijn principes heeft proberen te zijn, moet uiteindelijk concluderen dat er iets ontbreekt in alles wat hij heeft meegemaakt: 'Het kwam hem voor dat hij het zelf was. Hijzelf ontbrak'.²³ Het is vooral in zijn roman *De Asielzoeker* dat Grunberg dit verlies van identiteit aan de orde stelt. De onopvallende Christian Beck, die zich als opdracht heeft gesteld illusies en zelfbedrog te ontmaskeren, realiseert zich dat hij uiteindelijk ook zichzelf heeft uitgewist:

Er was niets unieks aan hem, niets eigens, niets opzienbarends wat haar [de hoer Sosha] aandacht verdiende buiten hun transactie. Bovenaan in de toptien van zelfbedrog stond de eigenheid, de individualiteit. Mensen stierven niet als individuen maar als exponenten van een groep, leden van een stam. [...] Hij wist niet bij welke groep Sosha hoorde, bij de zieke hoeren, de hoeren met scheeruitslag rond de vagina misschien [...]. Hij wist dat zijn functie in deze wereld bestond uit het neuken van zieke hoeren, dat was zijn taak, bij die groep moest hij worden gerekend, en als exponent van die groep zou hij sterven.²⁴

Zowel Christian Beck (in *De asielzoeker*) als Jörgen Hofmeester (in *Tirza*) zien zichzelf als een ondeugdelijk apparaat. De een vergelijkt zich met een fabriek die niet goed functioneert en de ander ziet zichzelf als een machine die het aan het be-geven is. Dit idee van de ontzielde mens-machine is door Houellebecq consequent uitgewerkt in zijn laatste roman *La possibilité d'une île* waarin gekloonde, robotachtige figuren een virtueel en onthecht bestaan leiden.²⁵ Maar ook in zijn andere

20 Houellebecq 2006: 60.

21 Houellebecq 2006: 51.

22 *La Reprise* van Robbe-Grillet is een goed voorbeeld van een postmoderne roman waarin deze identiteitscrisis ook tot uitdrukking komt. De hoofdfiguur, een geheim agent, verandert voortdurend van identiteit, ziet overal dubbelgangers en verliest zich uiteindelijk in een paranoïde psychose.

23 Grunberg 2008: 248.

24 Grunberg 2003: 176.

25 Zie bijvoorbeeld Houellebecq 2008: 53: 'Zoals de lach door Daniel terecht als symptomatisch voor de menselijke wreedheid wordt beschouwd, zo lijken tranen bij de menselijke soort gerelateerd aan compassie: 'Je huult nooit alleen om jezelf', schrijft een anonieme menselijke auteur ergens. Die twee gevoelens, wreedheid en compassie, hebben vanzelfsprekend weinig betekenis meer in de

romans benadrukt Houellebecq voortdurend dat uniciteit niet het belangrijkste kenmerk is van de hedendaagse mens. In *Plateforme* treffen we tal van passages aan waarin deze kritiek op de absolute individualiteit en dit gebrek aan authenticiteit naar voren komen. Als Michel besluit samen te gaan wonen met Valérie, en zich tijdens de verhuizing realiseert dat hij geen enkele persoonlijke band met welk voorwerp dan ook heeft ontwikkeld, verliest hij zich in de volgende ontluisterende redenering:

Ik bezat ook geen foto's van mezelf: geen enkel aandenken kon me vertellen hoe ik op mijn vijftiende, twintigste of dertigste was geweest. Ook echt persoonlijke papieren had ik niet: mijn identiteit beperkte zich tot een paar documenten, die gemakkelijk in een kartonnen dossiermap van het gewone formaat pasten. Het is onzin te beweren dat mensen uniek zijn, dat ze een onvervangbare eigenheid in zich meedragen; bij mijzelf zag ik in ieder geval geen spoor van die eigenheid. Meestal doe je vergeefs je best om individuele levens en karakters van elkaar te onderscheiden. Dat de menselijke persoonlijkheid uniek zou zijn, is kortom niet meer dan een hoogdravende absurditeit. We weten van ons eigen leven, schrijft Schopenhauer ergens, hooguit iets meer dan van een roman die we in het verleden hebben gelezen. Ja, dat is het: hooguit iets meer.²⁶

Het leven een roman. De personages van Houellebecq en Grunberg leiden een leven op de bestaansgrens, ze willen verdwijnen en koesteren een diep verlangen om iemand anders te worden maar ze slagen er maar niet in hun uniciteit te bewerkstelligen. Integendeel, het verlies van identiteit maakt dat ze het contact met de werkelijkheid neigen kwijt te raken. Robert G. Mehlman wil in *Fantoompijn* de werkelijkheid produceren als een film of een roman; hij verliest zich in illusies. Hij verzint zijn verleden, gaat op zijn personage Sidney Brockstein lijken en speelt constant toneel. De werkelijkheid waarin hij zich staande moet houden is onleefbaar. Door te doen alsof alles een decor is, en de mensen spelers, maakt hij de realiteit net een tikkeltje onwerkelijker, zodat er wél mee te leven valt:

Het waren, besepte ik opeens, deze kleine toneelstukjes die mij gelukkig maakten. Het moment dat ik zelf begon te geloven in de zorgvuldig door mij geënceneerde werkelijkheid, dat was het moment van de euforie.²⁷

Broccoli, Ewald en Elvira zijn slechts figuranten die voor zichzelf een rol hebben gecreëerd omdat die hun overlevingsstrategie ten goede komt. De verteller van *Extension du domaine de la lutte* wil niet meer aan het leven deelnemen. Hij presenteert zich als de hulpeloze toeschouwer van zijn eigen bestaan:

Maar de zin van mijn eigen doen en laten is me allang niet meer duidelijk; of laten we zeggen dat hij dat niet zo heel vaak meer is. De rest van de tijd verkeer ik min of meer *in de positie van waarnemer*.²⁸

volstreckte eenzaamheid waarin ons leven zich afspeelt. Sommigen van mijn voorgangers, zoals Daniel 13, geven in hun commentaar blijk van een merkwaardige nostalgie naar dat dubbele verlies; vervolgens verdwijnt die nostalgie, om plaats te maken voor een steeds sporadischer nieuwsgierigheid; tegenwoordig kan ze, al mijn contacten op het netwerk beamen het, als vrijwel uitgedoofd worden beschouwd'.

26 Houellebecq 2002: 155.

27 Grunberg 2000: 84.

28 Houellebecq 2006: 160.

En Michel (*Les particules élémentaires*) voelt zich ‘van de wereld gescheiden door een paar centimeter leegte, die als het ware een schild of een pantser om hem heen vormden’.²⁹ Mensen maken dus dingen van zichzelf, zoals schrijvers boeken schrijven. Ze spelen een rol en zitten opgesloten in de ficties en de daarbij behorende taalconstructies die ze voor zichzelf ontwikkeld hebben.

De romans van Houellebecq en Grunberg illustreren de theorieën van de Franse post-postmoderne filosoof Gilles Lipovetsky, zoals hij die uiteenzette in veel aangehaalde studies als *L'ère du vide* (1998) en *Les temps hypermodernes* (2004). Lipovetsky betoogt dat als gevolg van de afbreuk van ideologische en morele referentiekaders de moderne mens volledig op zichzelf is aangewezen en zich dreigt te verliezen in een betreurenswaardig narcisme. Vaessens komt tot een vergelijkbare conclusie voor wat betreft de personages die de Nederlandse postmoderne roman bevolken: ‘Veel postmoderne personages zien het als een verworvenheid dat zij zich van alle ideologische, morele of levensbeschouwelijke oriëntaties hebben losgemaakt’.³⁰ In zijn optiek wordt dit waarde- en waarheidsrelativisme door moderne auteurs als Grunberg en Zwagerman evenwel heroverwogen omdat het niet meer als een verworvenheid maar als een last wordt ervaren. Ik deel die opvatting tot op zekere hoogte en constateer met Vaessens dat de relativistische positie bij beide auteurs negatief gewaardeerd wordt maar ik ben minder dan Vaessens overtuigd van het feit dat een auteur als Grunberg erin slaagt de postmoderne positie van zich af te schudden. Ik kom hier nog op terug.

Houellebecq en Grunberg geven in hun werk ook uitdrukking aan de postmoderne overtuiging dat er een breuk heeft plaatsgevonden tussen taal en werkelijkheid. Robert G. Mehlman (*Fantoempijn*) is zich bewust dat zijn illusies louter talige constructies zijn:

Luister, zei ik, zonder taal is er niets, helemaal niets. Alles is van taal gemaakt, dus ik kan best een broodjeszaak beginnen. Taal is een gevangenis, ook de gevangenis waar je patiënten in zitten.³¹

En ook Christian Beck is ervan overtuigd dat taal een ontoereikend hulpmiddel is voor wie vat wil krijgen op de werkelijkheid: ‘Dat de wereld aan het woord hangt, dat was het eerste geloof dat hem heeft verlaten, daarna brokkelde de rest af’.³² Uiteindelijk is de mens niet meer dan de slaaf van zijn eigen constructie. Majoor Anthony (*Onze Oom*) houdt zich ook aan de codes van de militaire academie wanneer hij met zijn vrouw de liefde bedrijft (‘zijn wapen werd stijver [...] een doorgeladen wapen’³³), Michel (*Plateforme*) ziet de Thaise exotische werkelijkheid nog slechts door de ogen van hotelbrochures en reisgidsen en *Extension du domaine de la lutte* is een lange pastiche van het jargon dat gebezigd wordt in de informaticabranche. Jean-Yves Fréhaut, een collega van de verteller, waant zich nog slechts een hoofdrolspeler in de telematicarevolutie:

Zijn eigen leven was, zoals ik later te weten zou komen, bijzonder functioneel ingericht. Hij woonde in een eenkamerflatje in het vijftiende arrondissement. De verwarming was

29 Houellebecq 2000: 93.

30 Vaessens 2009: 66.

31 Grunberg 2000: 112.

32 Grunberg 2003: 275.

33 Grunberg 2008: 218.

bij de vaste lasten inbegrepen. Slapen was zo ongeveer het enige wat hij er deed, want hij werkte veel – en buiten kantooruren las hij vaak het tijdschrift *Micro-Systèmes*. Die fameuze vrijheidsniveaus beperkten zich in zijn geval tot het uitkiezen van zijn avondmaaltijd op Minitel.³⁴

Een gevolg van deze overtuiging dat de mens gevangen zit in talige constructies is dat de romans van Houellebecq, net als veel postmoderne romans, uitgesproken eclectisch en intertekstueel zijn. *Plateforme* staat bol van de citaten uit reisgidsen als *Le Guide du Routard* en de *Guide Michelin*, *Extension du domaine de la lutte* is doordrongen van het jargon dat gebezigd wordt in de informaticabranche en zowel *Les particules élémentaires* als *La possibilité d'une île* leunen sterk op natuurkundige theorieën als de quantummechanica van Niels Bohr en Heisenberg en de wetten van de eugentica. Houellebecq, meer dan Grunberg, kiest voor een pasticherende aanpak om aan te tonen dat de hedendaagse mens vervreemd is van zichzelf en van zijn omgeving en dat hij nog slechts slaaf is van zijn eigen constructie, d.w.z. van de denkmodellen die hem van buitenaf worden opgelegd. Als auteur ontkomt hij overigens ook niet helemaal aan dit gegeven want een belangrijk kenmerk van zijn romans is dat ze leunen op strategieën die ontleend zijn aan populaire genres als het reisverhaal, de utopie en het science fictionverhaal. Net als veel postmoderne auteurs ondergraaft ook Houellebecq met veel genoeg de scheidslijn tussen serieuze en populaire kunst.

Om aan de vervreemding te ontsnappen, gaan personages grenzen opzoeken en overschrijden om zodoende het leven toch te voelen. Transgressie, met name op seksueel gebied, is een belangrijk kenmerk van de romans van Houellebecq en Grunberg. Hun personages lijden aan alle symptomen die horen bij vervreemding, te weten angst, apathie, egocentrisme, het gevoel er niet bij te horen, maar bovenal pessimisme, rancune en agressie. Zoals de vrouw van Robert G. Mehlman (*Fantoompijn*) scherpzinnig opmerkt leidt de figurantenrol die haar echtgenoot zichzelf heeft opgelegd uiteindelijk tot geweld. Geweld is het gevolg van de personalisatie:

[...] in jouw buurt wordt iedereen gewelddadig omdat je jezelf hebt losgekoppeld van je woorden. Mensen denken wel dat er achter jouw woorden een levend wezen schuilgaat, maar dat is een illusie. Achter jouw woorden begint het zwarte gat. En als je daar eenmaal achter bent, dan word je inderdaad gewelddadig.³⁵

Majoor Anthony vermoordt in *Onze oom* rücksichtslos de ouders van Lina, de bonthandelaar Galami pleegt in *Figuranten* een moord om iets te voelen, Xavier Radek verwondt in *De joodse messias* zonder reden een Noord-Afrikaan, de verteller van *Extension du domaine de la lutte* zet Tisserand ertoe aan de neger uit de discotheek te vermoorden en Michel in *Les particules élémentaires* en Savant uit *La possibilité d'une île* verkondigen het einde van de mensheid. Zoals de dirigent in *Onze oom* opmerkt 'lijkt de enige vorm van zingeving die is overgebleven voor de postindustriële middenklasse te vinden te zijn in de pornografie van het geweld'.

De agressie richt zich evenwel niet alleen tegen de ander. Veel personages verminken zich omdat deze automutilatie ze het gevoel geeft te bestaan. Bijna iedere droom in de romans van Houellebecq geeft uitdrukking aan een castratiefantasie.

34 Houellebecq 2006: 44.

35 Grunberg 2000: 116.

Bruno fantaseert dat hij een varkentje is dat in het abattoir wordt afgeslacht, zijn halfbroer Michel droomt van vuilnisemmers gevuld met afgesneden geslachtsorganen en de verteller van *Extension du domaine de la lutte* kan, wanneer hij 's ochtends wakker wordt en op zijn nachtkastje een schaar ziet liggen, nauwelijks de verleiding weerstaan om zijn geslachtsdeel af te knippen. In de romans van Grunberg komen we ook sprekende voorbeelden tegen van deze hang naar zelfverminking die het gevoel van vervreemding teniet moet doen. In *De joodse messias* verliest Xavier Radek een teelbal als gevolg van een slecht uitgevoerde besnijdenis, en zijn moeder bewerkt zich 's nachts met een mes. De pijn die daarmee gepaard gaat ervaart zij als een opluchting:

Ze had het idee dat er een vlaag van leven door haar heen trok als ze daar met het mes in haar hand stond [...]. 'Ik ben aan het leven,' zei ze, 'Zie je dat niet? Ik ben aan het leven.'³⁶

Geweld lijkt in de romans van Houellebecq en Grunberg de enige manier om het leven zelf op de staart te trappen.

Ook menig postmodern roman geeft uitdrukking aan een transgressieve gevoelswereld. De laatste roman van Alain Robbe-Grillet, *Un roman sentimental* (2008), vertelt het schokkende verhaal van een perverse vader die zijn bereidwillige dochter, Gigi, bruut misbruikt. Vader en dochter leveren zich volledig over aan hun sadistische neigingen en organiseren afschuwelijke martelpartijen waar ze intens van genieten. *Un roman sentimental* zorgde voor veel ophef in Frankrijk. In *Le miroir qui revient*, had Robbe-Grillet al opgebiecht dat alleen perverse scenario's zijn lust wisten op te wekken en dat hij vooral aangetrokken was tot zeer jonge meisjes en deze fantasieën leeft hij volledig uit in *Un roman sentimental*. De postmodernist Robbe-Grillet opereert geheel in de lijn van Georges Bataille die het belang van transgressie filosofisch onderbouwde: hij spreekt geen negatief waardeoordeel uit en ziet transgressie als een heilzaam middel om aan het verstikkende keurslijf van normen en waarden te ontsnappen. Bij Houellebecq en Grunberg, daarentegen, is transgressie niet langer een 'opération sacrée'; zij willen juist benadrukken dat geweld, nihilisme en vervreemding het gevolg zijn van een gebrek aan morele referentiekaders.

Het is met name op seksueel gebied dat de personages bij Houellebecq en Grunberg neigen te ontsporen. Allen zijn aangetrokken door de duistere, perverse kanten van de seksualiteitsbeleving en laten zien dat beschaving niet meer is dan een flinterdun vernis. Naast het feit dat seksualiteit en automutilatie vaak samengaan (Robert G. Mehlman trekt zich zo ruw af dat hij uiteindelijk een bloederig, ontveld lichaamsdeel tussen zijn benen heeft hangen), kenmerkt de seksualiteitsbeleving van veel personages zich door een sterke hang naar pornografie en betaalde seks, mede ingegeven door een pessimistische kijk op de liefde. Liefdesrelaties zijn bij Houellebecq en Grunberg gedoemd te mislukken. Esther verlaat Daniel in *La possibilité d'une île* voor een jongere minnaar, Valérie wordt in *Plateforme* gedood tijdens een terroristische aanslag, Jörgen Hofmeester voelt geen enkele begeerte voor zijn vrouw en Jean Baptiste Warneke, de protagonist van *Het aapje dat geluk pakt*, heeft genoeg van zijn vrouw Catherine die nog steeds met een knuffelbeest slaapt. Met name bij Grunberg lijkt walging het toppunt van intimiteit. De personages zijn zo bezoedeld, de consequentie van overleven in een smerige wer-

kelijkheid, dat ze zich alleen nog kunnen verhouden tot wat ook bezoedeld is. Christian Beck (*De asielzoeker*) bedrijft bij voorkeur de liefde met de lelijke Shosha ('iemand moet de zieken neuken, de mismaakten [...]'³⁷) en de zoektocht naar ware liefde van Arnon Grunberg eindigt in *Blauwe Maandagen* bij de lelijke Tina die een geslacht heeft dat zo hard en droog is als schelpen. De fysiek onaantrekkelijke verteller van *Extension du domaine de la lutte* kan nog slechts overgeven als hij seksueel opgewonden raakt, omdat in deze wereld van markt en strijd alleen lelijke vrouwen als Catherine Lechardoy ('God is werkelijk niet erg vriendelijk voor haar geweest'³⁸) zich voor hem openstellen.

De grens tussen erotiek en pornografie vervaagt daarmee vaak. Bruno (*Les particules élémentaires*) is een exhibitionist die bij voorkeur zijn geslacht toont aan de aantrekkelijke jonge meisjes in zijn klas en Michel (*Plateforme*) droomt dat hij een allochtone vrouw bemint in een halfvolle metro. Daniel I voelt zich aangetrokken tot de jonge Esther omdat zij zich vol overtuiging wijdt aan haar exclusief seksuele dienst en zich laat inspireren door de prestaties van pornosternen:

Don't worry, zei ze; toen knielde ze om me te pijpen. Ze had een zeer geavanceerde techniek, die ongetwijfeld aan pornofilms was ontleend – dat zag je direct, want ze maakte een gebaar dat je in die films zo snel leert, het naar achteren gooien van je haar om de jongen (bij gebrek aan camera) de gelegenheid te geven je in volle actie te zien. De fellatie is altijd al het koningsnummer van de pornofilm geweest, het enige nummer dat meisjes tot voorbeeld kan dienen [...].³⁹

Daniel I, Bruno en Michel in *Plateforme* zien de vrouw bovenal als een lustobject. Oôn, het Thaise hoertje waar Michel zich aan vergrijpt, heeft een 'geweldig elastische vagina' en Valérie heeft 'prachtige ronde, hoge borsten, zo vol en stevig dat ze haast kunstmatig leken'.⁴⁰ Houellebecq en Grunberg geven in hun romans uitdrukking aan de stelling van de verteller van *Extension du domaine de la lutte* die er op neerkomt dat de waarde van de mens kan worden afgemeten aan de hoeveelheid genot die hij verschaft. Het oproepen van seksuele begeerte is uiteindelijk datgene waar de mens zijn waardigheid aan ontleent. Robert G. Mehlman (*Fantoompijn*) ziet seks 'als het enige offer dat de god van het missen nog van ons kan vergen'⁴¹ en Daniel I ervaart de mens eveneens als een wezen dat in de eerste plaats door zijn biologische driften wordt bepaald:

Alle energie is van seksuele aard, niet hoofdzakelijk maar uitsluitend, en wanneer het dier niet meer geschikt is om zich voort te planten, is het helemaal nergens meer geschikt voor. Hetzelfde geldt voor mensen; als de geslachtsdrift is uitgedoofd, schrijft Schopenhauer, is de ware kern van het leven verbruikt en lijkt het, zoals hij met een angstaanjagend harde metafoor stelt, 'op een door mensen begonnen komedie die uiteindelijk wordt gespeeld door automaten met hun kleren aan'. Ik wilde geen automaat worden, en juist die werkelijke aanwezigheid, die smaak van het *levende leven*, zoals Dostojevski zou hebben gezegd, was wat Esther me had teruggegeven.⁴²

37 Grunberg 2003: 175.

38 Houellebecq 2006: 32.

39 Houellebecq 2008: 172.

40 Houellebecq 2002: 51.

41 Grunberg 2000: 206.

42 Houellebecq 2008: 192.

Alleen seksualiteit kan ons tijdelijk troost bieden en, in het geval van Houellebecq, gevoelens van liefde oproepen. Bruno is diep geroerd door de vrijzinnige Christiane en Michel koestert oprechte gevoelens voor Valérie. Het is in de kortstondigheid van de lichamelijke liefde dat de mens een gevoel van eenheid en symbiose hervindt.⁴³ Maar, de bezoedelde, pornografische seksualiteit, de door mei 68 gepromote losbandigheid, waar de personages van Houellebecq en Grunberg zich bij voorkeur aan overleveren, is uiteindelijk toch niet voldoeninggevend of de relatie wordt wreed verstoord. Daniel₁ betreurt het dat Esther louter gedreven wordt door lichamelijke begeerte en niet van de liefde houdt. Valérie komt om het leven bij een bomaanslag en Christiane laat zich letterlijk stuk neuken in een parrenclub. Om deze nihilistische visie op de liefde, deze kritiek op de pornificatie van onze maatschappij, op de kapitalisering van ons gevoelsleven, tot uitdrukking te brengen, nemen beide auteurs hun toevlucht tot gitzwarte humor. De meeste seksscènes zijn uitermate kolderiek en onderstrepen de absurditeit van de mens en zijn diepste verlangens en het is deze humoristische benadering van de seksualiteit die de literatuur van Houellebecq en Grunberg onderscheidt van de producten van de porno-industrie. Xavier Radek propt het geslacht van Awromele in zijn mond 'als een gehaktballetje, gulzig maar niet te snel'⁴⁴ en zijn moeder probeert, geïnspireerd door een boek over hoe je je seksleven spannend kunt houden, op hilarische wijze haar vriend Marc te verleiden die haar in bed behandelt 'met de tederheid, de verbazing en het doorzettingsvermogen waarmee hij zijn flightsimulator bestuurde'.⁴⁵ Bruno (*Les particules élémentaires*) bedelt om affectie bij iedere vrouw die hij tegenkomt, de verkoopster van de supermarkt, een medepassagier in de trein, zijn leerlinge et cetera. Voor deze veertiger, die zich door een zware midlifecrisis heen worstelt, is de ideale vrouw 'een klein poesje verpakt in een minirokje'.⁴⁶ En Daniel₁ is geamuseerd wanneer een ober stiekem toekijkt hoe Esther hem onder tafel pijpt.

Houellebecq en Grunberg doorbreken ook graag taboes op het gebied van de politieke correctheid. Ze geven bij voorkeur een komische draai aan zware onderwerpen als de dehumanisering van onze samenleving, de kapitalisering van ons gevoelsleven, de opkomst van de islam of het gebrek aan normen en waarden. Via overdrijving en het groteske stellen zij dingen aan de orde, stellen zij vragen die tot op zekere hoogte gemeend lijken. Maar betekent dit ook dat hun kunst militant is, dat er een eenduidig engagement uit spreekt, zoals de aanklagers in de processen die tegen Houellebecq zijn gevoerd en een criticus als Demonpion beweren? De romans van Houellebecq en Grunberg zijn doorspekt met opmerkingen over de stand van onze huidige samenleving, maar juist de relativerende humor die bij voortduring wordt losgelaten op deze ideologische overwegingen, en het feit dat het betoog vaak ontkracht wordt door de verhaallijn, maakt dat we ons

43 Zie bijvoorbeeld Houellebecq 2008: 378. Daniel₂₅ benijdt Daniel₁ om zijn lot, de hartstochtelijke liefde die hem had beroerd: 'De immense vreugde, de metamorfose van zijn fysieke wezen die Daniel₁ ervoer wanneer zijn verlangens werden verzadigd, en met name het gevoel dat hij tijdens zijn lichamelijke prestaties had, alsof hij naar een andere wereld werd vervoerd, dat alles had ik nooit gekend, ik had er niet eens de vaagste notie van, en het scheen me nu toe dat ik op die manier niet verder kon leven'.

44 Grunberg 2007: 208.

45 Grunberg 2007: 58.

46 Houellebecq 2000: 113.

moeten afvragen of er ook daadwerkelijk sprake is van maatschappelijk engagement. Daar komt nog bij dat deze stellige beweringen in de mond worden gelegd van tragikomische personages met vreemde ambities en gewoontes. Zo spreekt uit *Extension du domaine de la lutte* en *Les particules élémentaires* een vernietigend oordeel over de door Mei 68 in gang gezette seksuele revolutie en de teloor-gang van traditionele normen en waarden, die daar het gevolg van was⁴⁷. Geen van de personages uit de romans van de Franse auteur kan evenwel gezien worden als een exponent van deze reactionaire visie; integendeel, hun levensloop ontkracht voortdurend eerder gedane beweringen of stellige waarheden. De gekloonde mens die de kuise Michel aan het eind van *Les particules élémentaires* voor ogen heeft onderscheidt zich vooral van zijn menselijke voorganger door zijn onmetelijke seksuele potentie. Zijn huidoppervlak is bezaaid met Krause-lichaampjes die binnen het genotsysteem voor nieuwe, ongeëvenaarde erotische gewaarwordingen zorgen. Bruno valt als een blok voor de vrijgevochten, onverantwoordelijke Christiane die de zorg voor haar zoon als een last ervaart. Het ontmaskeren van hoge idealen is een belangrijk kenmerk van beide auteurs. Houellebecq en Grunberg lijken zich ook aan te sluiten bij de postmoderne opvatting dat er in onze moderne maatschappij geen plaats meer is voor alomvattende overtuigingen. Dat, om maar weer eens met Lyotard te spreken, de 'grands récits' als het Christendom, het Marxisme of de Verlichting, plaats moeten maken voor 'petits récits' die fragmentarisch zijn, niet-totaliserend en niet-confessioneel. Deze stellingname heeft grote consequenties voor de taak van de kunstenaar. De romans van Houellebecq en Grunberg zijn zeker een aanklacht tegen de moderne maatschappij maar tegelijkertijd ook een litanie tegen alles wat met verlossing te maken heeft. Keer op keer worden illusies en hoge idealen ontmaskerd en belachelijk gemaakt. Xavier Radek, bestrijder van ironie en moreel relativisme, eindigt als leider van de Likudpartij en weet in die hoedanigheid het joodse volk ervan te overtuigen dat zijn op sterk water gezette teelbal de nieuwe messias is. Christian Beck wordt in *De Asielzoeker* gek van de hooggestemde idealen van zijn vrouw, 'De Vogel', die kleding inzamelt voor de minder bedeelden, trouwt met een uitgeprocedeerde Algerijnse asielzoeker en met de dood voor ogen slechts een verlangen heeft: kaas leren maken op een alternatieve geitenboerderij. En ook Houellebecq schrijft toch voornamelijk pseudo-utopieën. *La possibilité d'une île* gaat in de grond over de zoektocht van de mens naar verlichting maar het elohimisme, dat door het klonen van de mens diens onsterfelijkheid wil bewerkstelligen, biedt uiteindelijk ook geen oplossing voor het lijden van de mensheid. Daniel24 en Daniel25 (*La possibilité d'une île*) zijn diep ongelukkig en verlangen idealiserend terug naar la condition humaine.

Zowel Houellebecq als Grunberg lijken toch bovenal een nihilistische visie op mens en samenleving tot uitdrukking te willen brengen: hun romans zijn anti-uto-

47 Zie bijvoorbeeld Houellebecq 2000: 124: 'Het is pikant te constateren dat die *seksuele bevrijding* soms is voorgesteld als een gemeenschappelijke droom, terwijl het in werkelijkheid om een nieuwe fase in de historische ontwikkeling van het individualisme ging. Zoals het mooie Franse woord *ménage* aangeeft, dat zowel "huishouden" als "zuinigheid" betekent, vertegenwoordigden het echtpaar en het gezin het laatste eilandje van primitief collectivisme binnen de liberale samenleving. De seksuele bevrijding leidde tot de vernietiging van die tussengemeenschappen, de laatste buffers tussen het individu en de markt. Dat vernietigingsproces gaat ook nu nog onverminderd door'.

pisch en bieden geen panacee voor de vraagstukken die erin worden aangekaart. Acceptatie van de wereld zoals die is, is een belangrijk bestanddeel van geluk:

We [de protagonisten van *Fantoompijn*] huurden fietsen en analyseerden de wereld en onszelf. Analyses die geen van allen hoopgevend waren. We kwamen tot de conclusie dat er geen hoopgevende analyses bestonden.⁴⁸

Houellebecq en Grunberg fulmineren in hun werk keer op keer tegen de opvatting dat de roman een eenduidige ethische of ideologische boodschap zou moeten uitdragen.⁴⁹ Ze steken de draak met alle grote godsdienstige, metafysische of politieke doctrines. Houellebecq voert in *La possibilité d'une île* de kunstenaar Vincent ten tonele die in de loop van zijn carrière, ontluisterd door de geringe impact van zijn kunst op het publiek, besluit zijn revolutionaire idealen te laten varen en zich terugtrekt in zijn souterrain; hij ziet zichzelf nog slechts als een decorateur die de meedogenloosheid van de wereld aanvaardt.⁵⁰ De dirigent maakt in *Onze oom* een omgekeerde ontwikkeling door. Deze dichter besluit, nadat hij ervan overtuigd is geraakt dat dichtkunst en roman slechts armzalige vehikels zijn die de ideologie van de petite bourgeoisie uitdragen, zijn stem in te zetten voor politieke propaganda. Het lukt hem de massa te elektriseren maar de kritiek laat hem vallen. Hij is te gepolitiseerd, oordelen de critici, te eendimensionaal, te weinig metafoor, te veel propaganda. Daniel onderscheidt, naast de revolutionair en de decorateur, nog een derde type kunstenaar: de humorist die de wereld niet wil veranderen maar hem acceptabel wil maken, door het geweld dat iedere revolutionaire actie nodig heeft om te vormen tot een lach. De fundamentele opdracht van de schrijver is dan ook de lezer een lachspiegel voor te houden waarin die zich in zijn nietige, wanhopige gedaante zal herkennen. Het is gevaarlijk te veel illusies over elkaar en de wereld te maken, maar zich volledig overgeven aan moreel en ideologisch ironisch relativisme lijkt toch uiteindelijk ook geen optie. De verteller van *De Asielzoeker* concludeert dat als alles ontmaskerd is, de ontmaskering een overschat verschijnsel blijkt:

Het gat in Becks leven is God niet. Het gat in Becks leven heeft geen naam, het is gewoon gat. Hij beschouwt de verlokkingen die hem als een plaag achterna hebben gezeten als

48 Grunberg 2000: 146.

49 Zie bijvoorbeeld Grunberg 2001: 62: 'Ach, de ethici, ook ruimschoots vertegenwoordigd hier. Als ik 's avonds niet kan slapen lees ik wel eens in hun werken. Ik moet regelmatig huilen om hun verwachtingen, hun woede, hun wijsheid, hun gelijk, want wat ze willen bereiken is zonder meer mooi en lovenswaardig. Toch moet ik altijd denken aan iemand die met een step naar de maan wil en, na jaren van voorbereidingen, woedend wordt als zijn step niet van de grond komt. En vervolgens de maan de schuld ervan geeft dat zij zo onbereikbaar is'.

50 'Laten we zeggen dat ik voor het kamp van de decorateurs heb gekozen. Nou ja, ik heb niet echt de keus gehad, de wereld heeft voor mij besloten. Ik herinner mij mijn eerste expositie in New York, in galerie Saatchi, voor de actie "Feed the people. Organize them" – ze hadden de titel vertaald. Ik was behoorlijk onder de indruk, het was de eerste keer sinds lange tijd dat een Franse kunstenaar in een belangrijke New Yorkse galerie exposeerde. Tegelijk was ik destijds een revolutionair, en ik was overtuigd van de revolutionaire waarde van mijn werk. Het was een erg koude winter in New York, elke ochtend werden er op straat doodgevroren zwervers gevonden; ik was ervan overtuigd dat de mensen direct nadat ze mijn werk hadden gezien een andere houding zouden aannemen: dat ze de straat op zouden gaan en de leus van het televisiescherm letterlijk zouden navolgen. Natuurlijk gebeurde er niets van dat alles: de mensen kwamen, knikten met hun hoofd, wisselden intelligente opmerkingen uit en gingen weer weg'. Houellebecq 2008: 136.

maatschappelijke ziektes. Daarom ziet Beck de maatschappij als een vijand, niet een die bestreden moet worden, dat zou ook niet kunnen, de maatschappij is als de meeste vijanden onbestrijdbaar, maar wel een vijand. Om die reden heeft hij besloten zich in de periferie van de maatschappij op te houden, daar waar hij langzaam overgaat in iets anders, in het grote niets.⁵¹

De verteller van *Les particules élémentaires* stelt eveneens dat relativisme geen verlossing biedt, dat humor uiteindelijk nergens toe dient: 'Je kunt de gebeurtenissen van het leven jarenlang vanuit een humoristisch oogpunt beschouwen, soms decennialang, in sommige gevallen kun je vrijwel tot het einde toe een humoristische houding aannemen; maar uiteindelijk breekt het leven je hart'.⁵² Lipovetsky stelt in zijn boek *Crépuscules* (1992) dat in de postmoderne samenleving alle hogere waarden parodistisch zijn geworden: 'Het postmoderne ongeloof, het neoniëlisme dat gestalte krijgt is noch atheïstisch noch grievend, het is voortaan humoristisch'.⁵³ In de optiek van Thomas Vaessens is deze kritiek op het ironisch relativisme van het postmodernisme het centrale kenmerk van het laatpostmodernisme. In tegenstelling tot hun voorgangers, willen de hedendaagse auteurs 'weer geëngageerd zijn wat wil zeggen dat ze streven naar betrokkenheid'.⁵⁴ Auteurs als Zwagerman, Grunberg en Mutsaers, die allen sterk beïnvloed werden door het postmodernisme, hebben, volgens Vaessens, moeite met het improductieve cynisme en het principiële buitenstaanderschap van de postmodernist. Vaessens heeft, zoals reeds opgemerkt, gelijk wanneer hij stelt dat de hedendaagse roman het waarde- en waarheidsrelativisme van het postmodernisme ter discussie stelt: zoals aangetoond, laten zowel Houellebecq als Grunberg zien dat deconstructie uiteindelijk nergens toe leidt. Maar betekent dit dat, zoals Vaessens beweert, dat recente Nederlandse schrijvers weer 'een rol willen spelen als publieke intellectueel'?⁵⁵ Over Grunberg merkt Vaessens bijvoorbeeld op: 'Het is niet moeilijk uit zijn ongehoord snel uitdijende oeuvre van de laatste jaren een zelfportret bij elkaar te citeren van de laatpostmoderne anti-ironicus, die helemaal klaar is met de literaire afzijdigheid van de jaren tachtig en negentig'.⁵⁶ Vaessens is van mening dat wat Grunberg in alle publieke media (*NRC Handelsblad*, *de Volkskrant*, *Humo*, *Filosofie Magazine*, *VPRO-gids* etc.) te berde brengt toch onmogelijk allemaal geschreven kan zijn met enkel de bedoeling om de mensheid in te wrijven dat niets echt is en alles een illusie. De kritiek van de auteur op de autonomistische poëtica zou bijvoorbeeld goed tot uitdrukking komen in de roman *Onze Oom* die bol zou staan van de ethische overwegingen. Vaessens levert het volgende commentaar bij de passage waarin Lina een gesprek voert met een wapenhandelaar:

In de roman vraagt Lina de journalist naar het waarom van zijn bezoek. 'Ik probeer zo dichtbij mogelijk te komen', zegt hij zacht. 'Bij het gevaar, bij de vernietiging, bij de dood'. Dat is precies wat Grunberg in deze roman doet. Het is hem om de literaire verwerking van waarachtige ervaringen te doen, om de nabijheid van realiteiten die zich niet relativistisch laten weg deconstrueren. Literatuur moet weer over de essenties van het le-

51 Grunberg 2003: 58.

52 Houellebecq 2000: 312.

53 Lipovetsky 2000: 195.

54 Vaessens 2009: 84.

55 Vaessens 2009: 68.

56 Vaessens 2009: 84.

ven willen gaan. En dat betekent dat ze om te beginnen een beetje minder literair moet durven zijn.⁵⁷

Maar gaat postmoderne literatuur dan niet over de essenties van het leven? En: kiezen hedendaagse auteurs als Houellebecq en Grunberg, zoals Vaessens beweert, voor een toegankelijker vorm omdat hun politiek-maatschappelijke inzet daarin daadwerkelijk kan worden tot engagement, in de zin van betrokkenheid? Ik denk van niet. Natuurlijk agenderen de romans van Houellebecq en Grunberg nadrukkelijk morele en ethische vraagstukken, dat ben ik met Vaessens eens, maar van een traditioneel engagement in de Sartrianse zin van het woord, is toch echt geen sprake: morele en ethische dilemma's en maatschappelijke vraagstukken blijven onopgelost. Vaessens onderkent dit ook wel en benadrukt terecht dat Grunberg wellicht niet het beste voorbeeld is om aan te tonen dat hedendaagse Nederlandse auteurs er weer naar streven de ooit vanzelfsprekende band tussen literatuur en maatschappij te herstellen; uit zijn werk spreekt een grote ambivalentie omdat hij enerzijds vaak ingaat tegen de onthechte positie van de postmodernisten maar anderzijds ook regelmatig terugvalt in een recalcitrant cynisme. Een dergelijke ambivalentie kenmerkt ook het werk van Houellebecq. Het is niet voor niets zo dat in Frankrijk felle debatten worden gevoerd over de vraag of Houellebecq bij extreem links dan wel bij extreem rechts moet worden ingedeeld. Houellebecq en Grunberg voelen zich inderdaad niet meer, zoals de modernisten, verheven boven politiek en geschiedenis maar ze weigeren zich te verbinden met enige ideologie. Vaessens heeft dan ook duidelijk moeite om het oeuvre van Grunberg te duiden als een radicale reactie op het onthechte postmodernisme. Zo schrijft hij naar aanleiding van *De joodse messias*:

Het is alsof Grunberg af en toe terugvalt in een recalcitrant cynisme dat vooral lijkt te bewijzen dat deze auteur zich niets laat wijsmaken. Dromen, overtuigingen, idealen: ze zijn allemaal gegrondvest op ondeugdelijke fundamenteën en dienen tot de grond te worden afgebroken. In termen van dit boek valt hij op sommige momenten terug van? de laatpostmoderne positie in de relativistische. Deze ambivalentie – die Grunberg overigens deelt met een New-Sincerity-schrijver als Eggers – is typerend voor veel van de zoekende auteurs van nu, die, grootgebracht als ze zijn met het postmodernisme, nog onzeker proberen de zo vanzelfsprekend geworden distantie zo af en toe te laten varen.⁵⁸

Ik deel met Vaessens de opvatting dat de laatpostmoderne positie een wankel positie is, maar, in tegenstelling tot hem, zou ik willen stellen dat auteurs als Houellebecq en Grunberg uiteindelijk toch vaak verzanden in een steriel nihilisme. Er is nog slechts een uitvlucht denkbaar uit de halfpsychiatrische wereld vol zonderlingen waarin de personages van Houellebecq en Grunberg moeten leven: verdwijnen, uit je rol stappen, niet meer meedoen. Michel Houellebecq schrijft hierover in *De koude revolutie*:

Niettemin kan elk individu bij zichzelf een soort van *koude revolutie* ontketen door even buiten de informatief-publicitaire stroom te gaan staan. Dat is heel gemakkelijk, het is zelfs nog nooit zo eenvoudig geweest als nu om je ten opzichte van de wereld in een

⁵⁷ Vaessens 2009: 160.

⁵⁸ Vaessens 2009: 86.

esthetische positie te plaatsen: je hoeft alleen maar een stap opzij te doen. En ook die stap is in laatste instantie overbodig. Je hoeft alleen maar een pauze in te lassen, de radio uit te doen, de televisie af te zetten; niets meer te kopen, niets meer te willen kopen. Je hoeft alleen maar niet meer mee te doen, niet meer te weten; elke geestesactiviteit tijdelijk op te schorten. Je hoeft letterlijk alleen maar een paar seconden niet te bewegen.⁵⁹

De verteller van *Extension du domaine de la lutte* fietst zonder duidelijk doel voor ogen aan het slot van de roman de bossen in, de wetenschapper Michel verdwijnt zonder enig spoor na te laten ergens langs de kust van Ierland, Daniel I pleegt zelfmoord, Jörgen Hofmeester keert gedesillusioneerd terug naar huis en Christian Beck verlaat zijn huis in het nachthemd van zijn vrouw. Dat de auteurs zelf in hun dagelijks leven niet kiezen voor deze oplossing en zich onophoudelijk mengen in het publieke debat doet nauwelijks terzake.

We constateren dus in het werk van Houellebecq en Grunberg een breuk met het traditionele, negentiende-eeuwse realisme omdat de referentiele illusie voortdurend wordt ondermijnd. Beide auteurs hanteren een hybride vorm, een mengvorm van realisme en postmodernisme die aangeduid kan worden als zijnde laat-postmodern (Vaessens) of postrealistisch (Van Wesemael). De centrale opdracht waar de hedendaagse literatuurhistoricus zich voor gesteld ziet, is te bepalen welke de exacte verhouding tussen beide poëtische tendensen is. Meer dan Vaessens ben ik van mening dat het postmodernisme nog krachtig doorwerkt in het werk van schrijvers als Houellebecq en Grunberg en ik ben minder dan hij overtuigd van het feit dat beide auteurs een serieuze bijdrage willen leveren aan reële debatten over de wereld van vandaag. Mens en maatschappij worden immers door hen zorgvuldig gedeconstrueerd en het armzalige restje werkelijkheid dat dan nog overblijft, wordt door het gebruik van aan de satire verbonden stijlmiddelen als contrast, ironie, overdrijving en sarcasme de finale klap toegediend. Beide auteurs laten zien dat in het verlengde van realisme pessimisme ligt omdat de werkelijkheid waarin wij leven volgens hen volkomen is uitgehold. Daniel I spreekt aldus over de consequenties die deze overtuiging heeft voor zijn kunstopvatting:

Daarmee wil ik niet zeggen dat mijn sketches niet grappig waren; grappig waren ze wel. Ik was inderdaad een *vlijmscherpe observator van de hedendaagse werkelijkheid*; ik had alleen het gevoel dat dat zo beperkt was, dat er zo weinig meer te observeren viel in de hedendaagse werkelijkheid; we hadden zoveel vereenvoudigd, zoveel weggesnoeid, zoveel barrières, taboes, ijdele hoop en valse verwachtingen doorbroken; echt, er was zo weinig over.⁶⁰

Houellebecq en Grunberg willen laten zien dat ieder tijdperk een eigen vorm van realisme ontwikkelt maar dat tegenwoordig eenieder die een zinvolle invulling van het leven en dus ook van de literatuur nastreeft, bedrogen uitkomt. Zij richten zich tot hen in wie de ontzetting hierover aanwezig is.

59 Houellebecq 2004: 220.

60 Houellebecq 2008: 17.

Bibliografie

- Grunberg 1994 – Arnon Grunberg, *Blauwe maandagen*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2000 – Arnon Grunberg, *Fantoompijn*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2001 – Arnon Grunberg, *De mensheid zij geprezen. Lof der Zotheid*. Amsterdam: Atheneum – Polak & Van Gennep.
- Grunberg 2003 – Arnon Grunberg, *De Asielzoeker*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2004 – Arnon Grunberg, *Het aapje dat geluk pakt*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2006 – Arnon Grunberg, *Tirza*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2007 – Arnon Grunberg, *De joodse messias*. Amsterdam: Rothschild & Bach.
- Grunberg 2007 – Arnon Grunberg, *Onze oom*. Amsterdam: Lebowski.
- Houellebecq 2000 – Michel Houellebecq, *Elementaire deeltjes*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Houellebecq 2002 – Michel Houellebecq, *Platform*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Houellebecq 2004 – Michel Houellebecq, *De koude revolutie*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Houellebecq 2006 – Michel Houellebecq, *De wereld als markt en strijd*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Houellebecq 2008 – Michel Houellebecq, *Mogelijkheid van een eiland*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Houellebecq & Lévy 2008 – Michel Houellebecq & Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*. Paris: Flammarion/Grasset.
- Lipovetsky 2000 – Gilles Lipovetsky, *Crépuscules*. Paris: Gallimard.
- Robbe-Grillet 1984 – Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet 2001 – Alain Robbe-Grillet, *La reprise*. Paris: Minuit.
- Vaessens 2009 – Thomas Vaessens, *De revanche van de roman*. Nijmegen: Vantilt.
- Viard & Vercier 2005 – Dominique Viard & Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

Adres van de auteur

Faculteit Geesteswetenschappen uva
 Spuistraat 134
 1012 VB Amsterdam
 s.m.e.vanwesemael@uva.nl