

LAURENS HAM

Met huid en haar aan de realiteit overgeleverd

Arnon Grunberg in het licht van het kapitalistisch realisme en het post-postmodernisme¹

Abstract – Realism, it is often claimed by (neo)marxist critics, is closely linked to capitalism. Realist novels are narrated in such a way that the capitalist ‘status quo’ is not questioned, but actually reproduced. This article discusses Arnon Grunberg’s novel *Huid en Haar* (2010) in the light of ‘capitalist realism’. First, the (neo) marxist discussions of realism (Lukács and Brecht), postmodernism (Jameson) and capitalist realism (Fisher, Shonkwiler and La Berge) are analyzed. In the subsequent interpretation of *Huid en Haar*, the capitalist connotations of style, metaphors, plot and focalization are discussed, with a close attention to the problem of empathy in this novel. Although *Huid en Haar* seems to reproduce a capitalist reality, it cannot be said that it does so uncritically. But instead of explicitly satirizing capitalist discourse, the novel ‘overidentifies’ with a capitalist position, which seems typical for so-called ‘post-postmodernist’ texts.

1 Inleiding

Twee verwante begrippen keren in academische besprekingen van het werk van Arnon Grunberg regelmatig terug: werkelijkheid en realiteit. Sven Vitse merkte dit al op, toen hij in een artikel uit 2012 schreef: ‘Het gaat in de Grunbergstudie opvallend vaak over werkelijkheid en fictie, over autonomie en engagement’ (Vitse 2012a: 94). Hij doelde daarbij onder meer op prominente publicaties van Geert Buelens en Thomas Vaessens, waarin Grunbergs werk nadrukkelijk wordt verbonden met een (geëngageerde) beschouwing van de realiteit.² In een recent artikel beschouwt Bart Vervaeck Grunberg als een exponent van de arrièregarde, die volgens Vervaeck pleit voor een ‘terugkeer naar de realiteit’ en daarbij een ‘[r]ealistisch skeletverhaal’ hanteert (Vervaeck 2014: 92). In Vervaecks artikel worden ‘realiteit’ en ‘realisme’ dus op elkaar betrokken: de kwestie van realiteit in een roman wordt in verband gebracht met de min of meer conventionele literaire representatie van die realiteit. Ook in de niet-academische receptie van Grunberg wordt dat soms gedaan.³ Zo stelt Kees ’t Hart dat Grunberg en andere schrijvers

1 Ik dank Geert Buelens, Saskia Pieterse, Yra van Dijk, Sander Bax en twee reviewers voor hun commentaren op eerdere versies van dit artikel. Bij het schrijven heb ik onder meer veel gehad aan Saskia Pieterse’s lezing van *Huid en Haar*, waaronder een helaas ongepubliceerde aanzet tot interpretatie van de roman.

2 Buelens 2009 en 2010; Vaessens 2009, 2010a en 2010b en 2011.

3 In niet-academische besprekingen van Grunberg wordt tegenover ‘realisme’ vaak een andere, min of meer tegengestelde term geplaatst. Frank Hellemans benoemde Grunberg al in 1998 als een ‘[r]ealist en romanticus’; volgens Rob Schouten heeft het oeuvre twee kanten: ‘borend realisme en grillige fantasie’; en door Arnold Heumakers wordt de roman *Huid en Haar* beschreven als een roman die ‘hyperrealistisch’ begint, maar geleidelijk aan in een ‘onweersstaanbaar smerige groteske’ verandert (Hellemans 1997; Schouten 2006; Vullings 2010).

van hedendaags geëngageerd proza in hun beschrijving van de maatschappelijke realiteit ‘hardnekkig vast[houden] aan romantische technieken uit de negentiende eeuw en aan realistische vertelprocédés’. Door het realisme als een negentiende-eeuwse praktijk te presenteren, lijkt ’t Hart het engagement van romanciers als Grunberg als gedateerd en ineffectief te benoemen: schrijvers ‘beseffen te weinig dat de heersende moraal steeds opnieuw bevestigd wordt wanneer de schrijfwijze van de roman zelf buiten schot blijft’ (’t Hart 2010).

Deze uitspraak is interessant en duidt op een fundamentele, al decennia oude kwestie in het debat over het realisme: kunnen realistische verteltechnieken (het gebruik van ‘transparant’ taalgebruik en het gebruik van realistische vertellers en focalisatoren) conformistisch worden genoemd? ’t Hart meent van wel: een roman die met de conventies van het realisme werkt, kan nooit maatschappijkritisch zijn, maar zal zich altijd conformeren aan de maatschappelijke status quo. ’t Harts zorg staat niet op zichzelf, maar kan in verband worden gebracht met verschillende recente academische publicaties over het begrip ‘capitalist realism’, waarin geanalyseerd wordt hoezeer de (realistische) literatuur met het hedendaagse kapitalisme is verknoot. Alison Shonkwiler en Leigh Claire La Berge schrijven in hun inleiding tot *Reading Capitalist Realism* (2014): ‘Realism [...] has long been considered the aesthetic mode most intimate to capitalism. [...] All realism is already capitalist’ (Shonkwiler & La Berge 2014: 1).

In dit artikel staat de kwestie van het al-dan-niet conformistische effect van realistische verteltechnieken centraal, met één roman als centrale casus: Arnon Grunbergs *Huid en Haar* (2010). Ik ga er van uit dat deze roman, ondanks de groteske aspecten, een overwegend realistische verteltrant heeft, zowel wat betreft de stijl als wat betreft vertelsituatie, focalisatie en andere verteltechnische aspecten. De vraag is of deze roman, die zich afspeelt in het hedendaagse Nederland en de VS, door die verteltrant een ‘laatkapitalistische’ ideologie bevestigt en legitimeert.⁴ Mijn antwoord hierop zal genuanceerd zijn. Aan de ene kant dragen de geanalyseerde verhaalelementen, namelijk de realistische plot, de woordkeuze en de gekozen vertelinstantie en focalisatie, inderdaad bij tot een krachtige bevestiging van het laatkapitalistische denken. De ‘realiteit’ die in *Huid en Haar* wordt geschapen is er een waarin één element alles domineert: het economische. Praktisch ieder personage in deze roman is in mindere of meerdere mate een berekenende *homo oeconomicus*, het hoofdpersonage Roland Oberstein voorop, en de gekozen verteltechnieken geven in mijn interpretatie de lezer nauwelijks ruimte om afstand te nemen van deze ideologie. Anderzijds betekent dit zeker niet dat Grunbergs roman zich klakkeloos aan de heersende laatkapitalistische ideologie conformeert. Ik zal laten zien dat *Huid en Haar* in verband te brengen is met wat Jeffrey Nealon ‘post-postmodernisme’ noemt. Volgens Nealon verhouden hedendaagse literaire werken zich op een andere manier tot de realiteit dan eerdere werken, maar betekent dat niet dat ze heersende ideologieën kritiekloos kopiëren: doordat ze

4 Fredric Jameson leidt dit begrip ‘laatkapitalisme’ terug op het werk van de Frankfurter Schule – Adorno en Horkheimer gebruikten het al om ‘the interpenetration of government and big business’ te beschrijven – maar geeft aan dat het in de late twintigste eeuw een nieuwe betekenis heeft gekregen. Laatkapitalisme verwijst bij hem vooral naar een fase waarin het kapitalisme ‘globaal’ is geworden en als globaal verschijnsel ook grote delen van de economie in ontwikkelingslanden is gaan bepalen (Jameson 1993: xviii–xix).

zich overidentificeren met hedendaagse discoursen, staan ze de lezer toe om afstand van diezelfde discoursen te nemen.⁵

2 (Neo)marxistische debatten over realisme en realiteit

Voor we tot nadere bestudering van *Huid en Haar* kunnen overgaan, is een uitwerking van het al langlopende debat over de conformistische effecten van het realisme cruciaal. Het realisme is een van die kwesties in de literatuur die telkens opnieuw academische aandacht krijgen.⁶ Internationaal is er sinds 2000 weer een nieuwe opleving in de bestudering en theoretisering van literair realisme. Het gaat daarbij niet alleen om hernieuwde aandacht voor negentiende-eeuwse auteurs die als realistisch bekendstaan, onder wie George Eliot en Charles Dickens, maar vooral om het exploreren van realistische tendensen in de twintigste en eenentwintigste eeuw. Literatuurbeschouwers nemen daarbij vaak een problematiserende dan wel defensieve houding aan. Aangezien het realisme in diskrediet lijkt te zijn geraakt, kiezen sommigen ervoor het begrip in ere te willen herstellen: een tekst van Matthew Beaumont heet 'Reclaiming Realism', een artikel van Pam Morris 'Making a Case for Metonymic Realism'.⁷ Andere wetenschappers proberen de toepassing van het begrip eerder te verruimen, door van meerdere 'realisms' te spreken of door te pleiten voor aandacht voor 'perifere' (niet-westerse) vormen van realisme.⁸

Waarom is het realisme controversieel? Om dit beter te begrijpen, is een recapitulatie van het internationale, twintigste-eeuwse (neo)marxistische realismedebat zinvol. Ik richt me in het onderstaande enkel op deze marxistische discussie, omdat daarin de kwestie van realisme en ideologie, die in dit artikel centraal staat, op scherp is gesteld.⁹ Een eerste mijlpaal is het meningsverschil over realisme en modernisme tussen Georg Lukács en Bertold Brecht in de jaren 1930. De eerste sprak zich daarbij uit tegen modernistische (preciezer gesteld: avant-gardistische) literatuur en vóór het realisme, terwijl de laatste kanttekeningen bij Lukács' visie plaatste. De auteurs staan met hun positioneringen aan de basis van een lange traditie van (neo)marxistische discussies over het realisme.

Lukács beschouwde de realistische literatuur van de vroege negentiende eeuw

5 Nealon 2012. Zie paragraaf 5 en 6 van dit artikel voor een verdere bespreking van Nealons concept.

6 Om me tot de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving te beperken: niet alleen voor het realisme in de negentiende eeuw is al decennialang veel aandacht (zie bijvoorbeeld Streng 1995, Mathijssen 2010 en Vaessens 2013: 177-232), maar ook voor later realisme, bijvoorbeeld uit de jaren zeventig (zie onder veel meer Ruiter & Smulders 1996: 313-324, Bax 2004 en Bax 2007: 222-279).

7 Beaumont 2007; Morris 2013.

8 Voor het gebruik van 'realisms', zie Birke & Butter 2013; zie voor 'perifeer' realisme een themanummer van *Modern Language Quarterly* (september 2012), meer bepaald Esty & Lye 2012. Zie over Europese ontwikkelingen naar een literatuur die zich kritisch tot het postmodernisme verhoudt, en daarmee tot op zekere hoogte 'realistisch' is te noemen: Vaessens & Van Dijk 2011.

9 Daarmee ga ik aan veel boeiende bijdragen over realisme voorbij, die in het bestek van dit artikel onbesproken moeten blijven, omdat het onmogelijk is aan de overweldigend grote realismliteratuur recht te doen. Zelfs een aantal wetenschappers met een neomarxistische oriëntatie blijven verder ongenoemd, onder wie Jacques Rancière, die recentelijk een boeiende visie op de cruciale rol van het realisme in het 'esthetische regime' vanaf de negentiende eeuw heeft geformuleerd. (Rancière 2007)

als een waardevolle representatie van de positie van individuen in grotere maatschappelijke gehelen. Goede realistische auteurs slaagden er volgens Lukács in om instituties te begrijpen alsof het menselijke relaties waren; zo bieden de romans van een realist als Balzac via een beschrijving van complexe menselijke interacties een scherp inzicht in maatschappelijke (klassen)structuren.¹⁰ Lukács merkte daarbij op dat de werkzaamheid van een realistische roman niet zozeer met de progressieve politieke agenda van de auteur te maken had, als wel met de periode waarin de schrijver actief was. Balzac was een reactionair, maar hij werkte in een tijd waarin politiek in termen van vernieuwing en verschuiving werd begrepen. Dit maakte dat in zijn romans de veranderlijkheid van de wereld zichtbaar werd, terwijl het latere naturalisme de wereld als onveranderlijk en statisch beschouwde en daarmee een deterministische en fatalistische houding aannam.¹¹ Terwijl de realisten Balzac en Tolstoj echte *vertellers* waren, die de lezer de fictionele wereld via de belevenissen van de hoofdpersonages lieten ervaren, *beschreef* een naturalist als Zola zijn fictionele wereld slechts van een afstand.¹² Daarmee bleef zijn werk een dode representatie van de wereld. Naast dit doorgeslagen objectivisme herkende Lukács in de modernistische en avant-gardistische literatuur van zijn tijd een omgekeerde en even onproductieve tendens: overdreven subjectivisme. Modernistische stijlmiddelen als *stream of consciousness* en montage zouden ieder inzicht in de verhaalwereld blokkeren, en daarmee ook iedere sociale analyse onmogelijk maken.¹³ Lukács stelde aan zijn tijdgenoten dan ook de klassieke tolstojaanse roman ten voorbeeld.

In 1938 en 1939 schrijft Brecht verschillende polemische reacties op Lukács, die pas postuum (in de jaren zestig) zouden worden gepubliceerd. Hij is het om diverse redenen met Lukács' oneens; zo meent hij dat het niet productief is om de conservatieve schrijvers van de vroege negentiende eeuw aan de twintigste-eeuwers voor te houden, omdat zij immers in een totaal andere sociale situatie actief waren geweest – iets wat door Lukács wel al was opgemerkt. Belangrijker misschien nog is dat Brecht het er niet mee eens is dat een complexe vorm ongeschikt zou zijn om 'workers' – het arbeiderspubliek waartoe hij zich in de eerste plaats richtte – een artistieke visie op de sociale realiteit te geven.¹⁴ Eugene Lunn meent daarnaast dat er nog een belangrijkere reden was voor Brechts verzet: terwijl Lukács zich met zijn pleidooi voor een traditioneel realisme impliciet achter het stalinistische regime van het socialistisch realisme schaarde, verdedigde Brecht de rechten van de experimentele kunst.¹⁵

In deze discussie is de kern van latere (neo)marxistische realismedebatten al terug te zien. Lukács verdedigt de realistische roman onder verwijzing naar wat later de 'metonymische' kracht van het realisme genoemd zou worden: de realistische roman zou in staat zijn om een individueel personage of een kleine groep verhaalfiguren als metoniem (deel van een geheel) te laten fungeren, namelijk van

10 Lunn 1982: 79.

11 Lunn 1982: 80; Jameson 2012: 479.

12 Lukács 2005: 116.

13 Lukács 2005: 134.

14 Brecht 1974.

15 Lunn 1982: 77.

een klasse of een hele samenleving.¹⁶ Brecht waarschuwt daarentegen voor het totalitaire en ook conservatieve karakter van het realisme. We zouden zijn afkeer ook in verband kunnen brengen met zijn pleidooi voor vervreemdend toneel: in Brechts beleving moest het publiek niet teveel in kunst ondergedompeld raken, omdat dat uiteindelijk het kritisch potentieel van de tekst teniet zou doen. Vervreemdende inbreuken in de tekst waren daarom essentieel.¹⁷

Lukács' bezwaar tegen een afstandelijke, louter beschrijvende kunst werd door veel marxistische critici na hem niet (of niet helemaal) gedeeld. Door latere denkers als Theodor Adorno wordt het bewaren van enige afstand tot 'de realiteit' juist als een artistiek doel geformuleerd. Adorno stelt dat kunstwerken een 'autonome', ten dele aan de realiteit onttrokken positie toegekend moeten krijgen, om zich zo aan inlijving door de maatschappelijke status quo te kunnen onttrekken: 'Insofar as a social function can be predicated for artworks, it is their functionlessness. Through their difference from the bewitched reality, they embody negatively a position in which what is would find its rightful place, its own' (Adorno 2013: 331). Zelfs 'the socially committed Brecht' was zich van het belang van deze autonomisering bewust, aldus Adorno. Volgens hem is het de vorm van een kunstwerk die het van politieke betekenis kan voorzien: hoe complexer de taal en de gekozen vorm, hoe scherper de kapitalistische praktijk afgewezen wordt om van taal een gebruiksvoorwerp te maken.¹⁸ Ook een wat latere auteur als Catherine Belsey meent dat de vorm van een literair kunstwerk een conformistische werking kan hebben en richt zich daarbij speciaal tegen het realisme. Met behulp van Louis Althussers begrip van de interpellatie stelt ze dat literaire teksten mensen in een bepaalde subjectpositie kunnen plaatsen die met het kapitalistisch liberalisme te verbinden is. De realistische roman beschrijft een sluitende, 'kloppende' fictionele wereld, die geproduceerd wordt door een als autonoom voorgestelde auteur en die tot leven wordt gebracht door een even autonome lezer. In dit proces worden impliciet liberale ideeën over individualiteit en subjectiviteit bekrachtigd en gereproduceerd.¹⁹

Nu is het de vraag of dit proces op een of andere manier is tegen te gaan. De laat-twintigste-eeuwse ideologiekritische traditie maakt steeds duidelijker dat dat nauwelijks het geval is. Karl Marx en Friedrich Engels dachten nog dat ideologie een kwestie van 'vals bewustzijn' was: het subject had volgens hen geen goed beeld van zijn werkelijke klassenpositie, maar het had in principe wel de kans om een 'objectieve' kijk op zijn maatschappelijke plaats te verwerven. Latere marxistische denkers gaan er, met de zojuist genoemde Althusser, vanuit dat ideologie alomtegenwoordig is: er is feitelijk geen ontkomen aan.²⁰ Niet alleen realistische, maar

16 Zie over de metonymische kracht van realisme Jakobson 1960 en Lodge 1977, plus de latere herwerking van deze ideeën door Pam Morris (Morris 2003 en 2013).

17 Brooker 2007: 215-219.

18 De Amerikaanse dichter Ron Silliman noemt dit inzetten van de taal als voorwerp 'product-fetisjisme'. Silliman 2000; vgl. ook Buelens 2000.

19 Belsey 1980: 67-69. Hoewel de begrippen 'liberalisme' en 'kapitalisme' geenszins samenvallen, moet worden opgemerkt dat de twee vaak wel samengaan: een liberale politiek gaat vaak gepaard met een kapitalistische economische praktijk. Zoals Belsey impliciet 'liberalisme' en 'kapitalisme' met elkaar lijkt te verbinden, zo wordt door latere auteurs vaak een verband geïmpliceerd tussen 'neoliberalisme' en 'laatkapitalisme'.

20 Rapaport 2011: 237-249.

ook meer vervreemdende literatuur zou inherent ideologisch zijn.

In de late twintigste eeuw zou het daarmee alsmaar ridiculer zijn om het culturele domein als een autonoom domein te interpreteren: de cultuur is door en door ideologisch geworden. De bekende studie *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) van Fredric Jameson stelt zelfs dat we het ook kunnen omdraaien: de ideologie is door en door cultureel geworden. Doordat het bezitten en verhandelen van culturele producten ('commodities') een belangrijk deel van het maatschappelijk leven bepaalt, ziet Jameson een 'immense and historically original acculturation of the Real' plaatsvinden. Waar het modernisme à la Brecht nog de ambitie had om een kritiek op commodificatie te bieden, en zich daartoe onder meer van het 'conservatieve' realisme afkeerde, benoemt Jameson het postmodernisme als 'the consumption of sheer commodification as a process' (Jameson 1993: ix-x). Dit alles vraagt om een radicaal andere culturele analyse dan die van Adorno en Horkheimer, zo merkt Jameson ironisch op: '[A]ny sophisticated theory of the postmodern ought to bear something of the same relationship to Horkheimer and Adorno's old "Culture Industry" as MTV or fractal ads bear to fifties television series' (Jameson 1993: x). Jameson meent dat het postmodernisme volledig verstrengeld is met de ontwikkeling van een allesoverheersende, laatkapitalistische economie. De effecten van het postmodernisme en kapitalisme op de cultuur zijn daarbij zo ingrijpend geworden, dat het moeilijk is geworden om nog een 'buitenpositie' buiten deze cultuur voor te stellen.²¹

Jamesons analyse van het postmodernisme lijkt zich buiten een kritiek op het realisme per se te begeven, maar zijn ideeën zijn zinvol om de recente theorievorming rond *capitalist realism* beter te kunnen plaatsen.²² Auteurs in deze recente 'traditie' bouwen namelijk zowel op de discussie rond realisme als op Jamesons postmodernismekritiek voort om een analyse te kunnen geven van de hedendaagse versmelting van realisme en kapitalisme. De term 'kapitalistisch realisme' is al ouder – hij werd onder meer ironisch gebruikt door een groep kunstenaars uit de BRD in 1963, wellicht om zichzelf tegen het socialistisch realisme af te zetten – maar kreeg verdere bekendheid door *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (2009) van Mark Fisher.²³ Hij definieert 'kapitalistisch realisme' niet zozeer als een stroming, als wel als een 'tijdsgewricht': het lijkt tegenwoordig onmogelijk te zijn geworden om een alternatief voor het kapitalisme voor te stellen.²⁴ Het begrip 'realisme' drukt uit dat het kapitalistisch denken zich voortdurend als het meest 'realistisch', het minst 'utopisch' presenteert.²⁵ Niet voor niets wordt de term 'realistisch', samen met verwante begrippen als 'haalbaar' of 'nuchter', veel in hedendaagse politieke debatten gebruikt. Hoewel Fisher daarbij toegeeft dat Jameson feitelijk al op dezelfde maatschappelijke en culturele fenomenen wees (en dat de termen 'postmodernisme' en 'kapitalistisch realisme' daarmee erg dicht bij elkaar liggen), opteert hij toch voor het gebruiken van een nieuwe term, om drie

21 Jameson 1993: 48-49.

22 In verschillende recentere teksten heeft Jameson zich wel expliciet over het realisme uitgelaten, waaronder in Jameson 2007 en 2012. Zie ook McNeill 2012: 11-32, die Jamesons' visie op realisme analyseert.

23 Zie voor de Duitse kunstenaarsbeweging: Evers e.a. 2013.

24 Fisher 2009: 2.

25 Fisher 2009: 5.

redenen. In de eerste plaats is er tegenwoordig geen enkel reëel politiek alternatief meer voor het kapitalisme, anders dan toen Jameson de eerste versie van zijn bekendste postmodernisme-essay schreef (1984); in de tweede plaats verhoudt het hedendaagse kapitalistisch realisme zich niet langer tot het modernisme, anders dan Jamesons postmodernisme uit de jaren tachtig nog deed; en in de derde plaats vormt voor de generatie die is opgegroeid na de val van de Muur het kapitalisme nóg vanzelfsprekender dan voor de postmoderne generatie de enige gedachtehorizon.²⁶ Zo is bij Fisher te zien dat realisme in de hedendaagse context zich niet zozeer als een stroming of een representatiepraktijk voordoet, maar veel meer als een zeer breed politiek-cultureel discours.

Michael W. Clune gaf in een reactie op Fishers boek aan dat het hedendaagse ‘realism’ niet alleen naar de door Fisher gehekeld politiek-maatschappelijke houding hoeft te verwijzen, maar ook betrekking kan hebben op een actueel cultureel ‘regime’, namelijk dat waarin kunst de laatkapitalistische attitude bevestigt en legitimeert.²⁷ De bezwaren die eerdere denkers als Brecht en Belsey al hadden komt dus terug *with a vengeance*: meer dan ooit zou literatuur fungeren als een voertuig voor kapitalistisch denken. Clune benadrukt echter dat dat niet betekent dat literatuurwetenschappers hedendaagse literaire werken slechts moeten gaan lezen als ‘uitdrukkingen’ van het bestaan van een kapitalistische tijdgeest. Hij benadrukt dat we oog moeten blijven houden voor de fictionaliteit en literariteit van literaire werken, die maken dat de werken kunnen gaan functioneren als ‘intellectual and material examples of escape from capitalist reality’ (Clune 2014: 196).

De vraag is nu hoe we de studie naar literaire teksten vruchtbaar in verband kunnen brengen met *capitalist realism* in beide betekenissen van die term, kortom ‘how the “realism” that functions as an ideological marker in political and economic discourse relates to the realism of narrative production’, zoals Shonkwiler & La Berge (2014: 7) zich afvragen. Ze geven in hun theoretische inleiding op het begrip wel een aanzet tot een antwoord op deze vraag. Kapitalistisch-realistische werken zouden instabieler zijn dan meer klassieke realistische teksten: ‘the capitalist realist mode interrupts and disorganizes itself, through its incorporation of other genres and through its desire to show the processes of its own commodification’ (Shonkwiler & La Berge 2014: 7). Vermoedelijk doelen ze hiermee op het sterk metafictionele karakter van hedendaagse realistische werken, want ze halen hierna het voorbeeld aan van *The Wire*, de misdaadserie die zich in het laatste seizoen als het ware ‘naar binnen keert’ door een kritiek op het realisme *zelf* te leveren – terwijl dat precies de stijl was waarin de vijf seizoenen zich hebben voltrokken.²⁸ Je zou kunnen zeggen dat kapitalistisch-realistische teksten zichzelf met dit soort metafictionele wendingen deconstrueren. Misschien is het juist door deze nadrukkelijke zelfdeconstructie dat Shonkwiler en La Berge de ideologiekritische deconstructie *niet* als de geëigende wetenschappelijke methode beschouwen om deze werken te analyseren. Aandacht voor ‘plot, structure, and production processes’ (Shonkwiler & La Berge 2014: 11) in de teksten toont volgens hen het beste de instabiliteit en zelfreflexiviteit van de teksten aan.

26 Fisher 2009: 7-10.

27 Clune 2014: 195.

28 Shonkwiler & La Berge 2014: 11-12. Een uitwerking van deze interpretatie van *The Wire* biedt La Berge 2014, een artikel in dezelfde bundel.

Dat zal precies de focus voor de onderstaande analyse van *Huid en Haar* zijn. Hoewel een poststructuralistische deconstructie wellicht goede diensten zou bewijzen om de parallel tussen economie en literatuur die in deze roman wordt geschetst te analyseren, richt ik me eerder op ‘klassieker’ elementen: de plot, het taalgebruik en de vertelstructuur.²⁹ Ik doe dit in twee paragrafen. In de eerste (paragraaf 3) richt ik me vooral op die plotelementen waarin economische principes verbeeld worden, en op de expliciet kapitalistische taal waarin het boek gesteld is. Paragraaf 4 bespreekt twee technische aspecten, namelijk vertelsituatie en focalisatie. Die verteltechnische elementen blijken in nauw verband te staan met de afstand die in de roman tot het kapitalistische denken wordt ingenomen, en met de kwestie van empathie die in het boek nadrukkelijk aan de orde wordt gesteld.

3 Kapitalistisch spreken, kapitalistisch handelen

Huid en Haar schetst een wereld waarin het spreken en denken over economische principes een centrale rol in het leven van mensen heeft ingenomen. Al aan het begin van het boek wordt benadrukt dat het verhaal zich afspeelt in de jaren van recessie na het uitbreken van de economische crisis in 2008. Dat de personages zich zeer bewust zijn van de economisch onzekere tijd waarin ze leven, blijkt wel uit de vanzelfsprekende wijze waarop tijdens een discussie over babysitten het onderwerp van de crisis wordt aangesneden.³⁰ De hoofdfiguur van het boek, Roland Oberstein, is bovendien een min of meer gerenommeerd econoom (‘een van de veertig belangrijkste Adam Smith-deskundigen ter wereld’, zo lezen we meermaals in het boek³¹), die de geschiedenis van de economische bubbel onderzoekt. Vreemd genoeg lijkt hij niet erg geïnteresseerd in zijn eigen tijd – een tijd waarin die bubbel zich in de vorm van een huizen- en hypothekezwendel opnieuw krachtig heeft gemanifesteerd – maar geeft hij aan eerder door het verleden te zijn geboeid: “[“]Het verleden houdt me meer bezig dan de toekomst”” (Grunberg 2010: 498).

Een belangrijk deel van het boek handelt over het economisch onderzoek en de lespraktijk van de academische econoom Oberstein, die achtereenvolgens aan universiteiten in Rotterdam, Fairfax en Leiden doceert. Maar dat is niet de enige, misschien wel niet de voornaamste manier waarop deze roman ‘kapitalistisch’ is. Dit economische systeem heeft eenvoudigweg het hele boek doordrongen: het taalgebruik van de personages (vooral Oberstein), hun denkwijze en hun relaties met anderen.³² Met name het seksuele gedrag van Oberstein gehoorzaamt nauwkeurig aan zijn libertaristische economische ideeën. Zo wordt deze roman over overspel en seksuele escapades tegelijkertijd een roman over hoe een economische logica een hele maatschappij – of op zijn minst de denkwereld van een individu – kan gaan overheersen.

29 Een kerntekst in de traditie van poststructuralistische analyses van literatuur en economie is Jacques Derrida's *Given Time* (Derrida 1992). Mijn analyse staat dus nadrukkelijk niet in deze traditie.

30 “[“]We zitten in een recessie. Iedereen zoekt werk. De gedachte dat we de kinderen in handen van deze babysitter hebben achtergelaten maakt me razend”” (Grunberg 2010: 35).

31 Zie bijvoorbeeld Grunberg 2010: 420 en 424.

32 Vgl. voor een gelijkaardige analyse van *Huid en Haar* Vitse 2012b.

We zien dat de personages in dit boek allemaal onvrede koesteren over hun huidige bestaan, met name over hun relatie. Allemaal zoeken ze de oplossing voor dat probleem in een affaire, en daarmee dringt het kapitalisme eens te meer de roman binnen. Andrew Hoberek en Laura Kipnis hebben in media-uitingen uit de jaren negentig en daarna een obsessie vastgesteld met het overspel van publieke figuren én met onverantwoordelijke economische praktijken en contractbreuk; ze komen daarmee met de stelling dat overspel soms als een metoniem voor alle vormen van oneerlijk gedrag lijkt te fungeren. Hoberek interpreteert de obsessieve aandacht voor vreemdgaande *celebrities* zelfs als een freudiaanse verschuiving, waarmee feitelijk de maatschappelijke woede over de ontsporing van het kapitalisme tot uitdrukking wordt gebracht: ‘In 2008 and 2009, what we talked about when we talked about adultery was the crisis of capitalism that we couldn’t talk about directly’ (Hoberek 2014: 43).³³ De wereld van *Huid en Haar*, waarin geen enkele relatie nog ‘gegrond’ lijkt of op vertrouwen gebaseerd is, zou ook gezien kunnen worden als een verbeelding van een economie die niet langer op een gouden standaard maar op virtualiteit gebaseerd is.

Die parallel tussen kapitalisme en overspel maakt duidelijk waarom Roland Oberstein, als personificatie van de kapitalistische ideologie, nauwelijks een probleem heeft met overspel, ook niet als die zijn eigen relatie onder druk lijkt te zetten. Obersteins vriendin Violet gaat vreemd met satelliettelefoonverkoper Wytse om Roland te straffen voor zijn desinteresse in haar, en ook om hem uit die lethargische levenshouding te wekken. Daar slaagt ze niet in: tegenover Lea (die het verhaal over het vreemdgaan gehoord heeft) geeft hij aan dat hij er niet jaloers over is. Dit gebrek aan jaloezie projecteert hij op zijn status als wetenschapper – “Ik ben academicus. [...] Waarheid gaat boven pijn” (Grunberg 2010: 94) – maar we zouden het ook aan zijn omhelzing van het kapitalisme kunnen relateren.

Roland en Violet hervinden pas weer enigszins het evenwicht in hun relatie als hij aan haar masochistische verlangen voldoet en haar begint af te tuigen met een zweepje. Het is een cynische manier om de *werkelijke* woede, die hij vanuit zijn volstrekt indifferente levenshouding niet op kan brengen, door middel van een voorwerp alsnog te simuleren. Als Oberstein al iets voelt, dan is het morele superioriteit: ‘De morele superioriteit van deze positie bevalt hem’ (Grunberg 2010: 46), staat er wanneer het Oberstein niet lukt om verdrietig of boos te zijn vanwege het overspel van zijn vriendin. Waaraan hij die superioriteit ontleent is niet helemaal duidelijk; waarschijnlijk aan het feit dat hij zich niet laat kennen (hij wordt niet jaloers), maar Violet zich wel van haar slechte kant heeft laten zien.

De moeizame relatie met Violet is maar een van de affaires en (ex-)relaties die een rol spelen in het leven van Oberstein. Hij is ex-man van Sylvie, hij is de huidige vriend van Violet, maar ook een van de minnaars van Lea. Later in het boek knoopt hij seksuele relaties aan met twee studentes (Gwendolyne en haar vriendin Lieke). Bij Oberstein is zijn seksuele gedrag, anders dan bij de meeste andere personages, vrijwel geheel ideologisch gemotiveerd. Tegen Lea spreekt hij waarderend over het libertijnse seksuele gedrag dat economen voorstaan, waarbij hij een pagina later een onversneden economische term gebruikt: “Laisser-faire, zou ik zeggen. Laisser-faire. Laat die twee hun gang gaan” (Grunberg 2010: 435-436).

33 Zie ook Hoberek 2014: 41-42. Vgl. Kipnis 1998.

Elders geeft hij aan dat door hem in alle sociale omstandigheden ‘radicaal individualisme’ (Grunberg 2010: 459) wordt gevolgd. Die levenshouding, die uiteraard met het hedendaagse neoliberalisme te verbinden is, probeert hij consequent ook in sociale zin in de praktijk te brengen door zichzelf zo min mogelijk aan één liefdespartner te binden en zichzelf principieel open te stellen voor meerdere seksuele contacten. Voor het genot doet hij het niet – het is zelfs zeer de vraag of hij aan zijn contacten plezier beleeft. In de passages met Lea zegt hij tot twee keer toe dat hij geen levende dildo is, maar iets anders: ‘Ik ben namelijk een econoom, geen levende dildo’ en ‘Ik ben geen levende dildo. Ik ben de engel des doods’.³⁴ Tegelijkertijd beseft hij dat hij zichzelf tóch als zo’n levend genotsmiddel beschouwt: ‘Hij ziet zichzelf als een levende dildo. Hij kan het niet helpen’ (Grunberg 2010: 325).

Deze uitdrukking ‘levende dildo’ én het feit dat hij deze visie op zichzelf als dildo ‘niet kan helpen’ is in lijn met de extreme mate waarin de verhaalwereld van *Huid en Haar* van commodificatie is doortrokken. Alles in de roman wordt verdinglijkt en tot een verhandelbaar product gemaakt. De metaforiek van het boek is ervan vergeven: als Oberstein een baan accepteert is dat alsof hij een weekendje weg reserveert (‘Alsof het om het boeken van een hotelletje voor het paasweekend ging, schreef hij een brief waarin hij formeel het aanbod accepteerde’), ‘[v]er-trekken leek op afrekenen’, Lea wordt achtergelaten ‘[z]oals je een badplaats achterlaat waar je een mooie tijd hebt doorgebracht’ (Grunberg 2010: 109; 110; 121). Roland gaat ver in deze logica: hij beschouwt zichzelf in zijn relatie met Violet bijvoorbeeld als een ‘klant’ (waarmee hij impliceert dat ze een relatie als een hoer en hoerenloper hebben), terwijl ook zijn tijdsbeleving volkomen verstoord is geraakt en met monetaire principes is verbonden. Zo kan hij niet jaloers of wanhoopig zijn omdat hij daar geen tijd voor heeft – hij besluit dat hij, als hij toch jaloers wil zijn, dat beter in zijn agenda kan gaan zetten: ‘Wanhoop kost tijd en als hij iets niet heeft is het dat: tijd. Hij zou er ruimte voor moeten maken in zijn agenda. Misschien kan hij van de winter een weekend inruimen voor wanhoop’ (Grunberg 2010: 46). Tijd is immers geld, het is alleen de moeite waard in projecten te investeren wanneer je weet dat je het je kunt veroorloven. Emoties (in deze roman vaak met ‘sentiment’ aangeduid³⁵) en morele principes (een ‘hobby’, maar niet een hobby die Oberstein beoefent: ‘Ik heb andere hobby’s’ (Grunberg 2010: 203)) schuift hij opzij voor een pragmatische en door het kapitalisme gedomineerde levensvisie.

Je zou kunnen zeggen dat in de wereld van Roland Oberstein alles economisch is geworden en daarmee beantwoordt aan zijn persoonlijke én professionele overtuiging als beroepseconoom.³⁶ Interessant genoeg zien we Oberstein in zijn beroepspraktijk juist wel naarstig op zoek naar een metapositie, naar een ‘buiten’. Dat zit al enigszins in zijn naam verscholen, met het Duitse woord ‘ober’ of ‘oberst’ erin. Roland probeert hoog boven de ontwikkelingen te staan en zo de geschiedenis van economische bubbels te schrijven, door van een afstand te re-

34 Grunberg 2010: 324; 353. Merk op dat Oberstein met de tweede uitspraak vooral uitdrukt wat hij denkt dat Lea in hem ziet: als zij hem vraagt hem te helpen met een euthanasie, zegt hij ‘lachend’ dat zij hem als een ‘engels des doods’ moet beschouwen.

35 Zo herinnert Oberstein zich dat een ‘collega van een andere faculteit die ethiek doceert’ tegen hem had gezegd: “Jij doet alsof sentiment nergens goed voor is. Een tikkeltje hoogmoedig” (Grunberg 2010: 46).

36 “‘Alles is economie,’” zegt Oberstein (Grunberg 2010: 413).

construeren hoe mensen zich keer op keer laten beetnemen. Ook elders in het boek benadrukt hij zijn buitenstaanderspositie. Zo houdt hij zich bezig met holocaustonderzoek vanuit een economisch perspectief (een hobby, zoals hij dat zelf zegt³⁷): hij beschouwt genocide namelijk als een rationele, zij het immorele manier om op een economische crisis te reageren.³⁸ Op een congres over holocaustonderzoek benadrukt hij zijn buitenstaanderspositie, zoals hij ergens anders in het boek zijn positie als buitenlander en buitenstaander op een Amerikaanse universiteit onderstreept.³⁹ Ook elders spreekt hij van zijn ongebondenheid: hij is als een wagon die zich van de trein die zijn familie is, heeft ‘losgekoppeld’.⁴⁰ Dat is vooral betekenisvol omdat het zeer waarschijnlijk is dat Oberstein het kind van Holocaustoverlevenden is. Hier krijgt de lezer het gevoel dat het ‘radicaal individualisme’ van Oberstein tragische trekjes heeft en een verdedigingsmechanisme is tegen de tragische familiegeschiedenis waarmee hij zelf is opgezadeld, maar waarmee hij niets meer te maken wil hebben.⁴¹

Rolands verlangen naar een autonome positie blijkt uiteindelijk echter volkomen in lijn met zijn neoliberale levenswijze. Dit verlangen om overal buiten te blijven is in feite een uitdrukking van extreem individualisme en totale ongebondenheid – de droom van een liberaal. Dit brengt hem ertoe om het hele leven een ballingschap te noemen: mensen moeten volgens hem nergens thuis zijn, altijd vrij en ongebonden blijven. In een gesprek met Violet bespreekt hij deze situatie als een misschien metafysische, maar tegelijkertijd positieve levensvisie: “Ik zou tegen Meneer Beer willen zeggen,” verklaart hij, “dat het misschien een beetje een christelijke gedachte is maar dat het goed is deze wereld en dit leven als een exil te zien. Bij ballingschap hoort gelatenheid, een lichte distantie, een zekere stilte” (Grunberg 2010: 450). Waar deze houding gedurende de eerste helft van het boek weinig problemen lijkt op te leveren, zien we in de tweede helft hoe Obersteins systeem hem langzaam fataal wordt – waarover dadelijk meer. Op dat moment kaatst Violet de bal terug door de tragische en vernietigende kanten van Rolands ‘ballingschap’ te benadrukken. Weer dwingt ze hem tot een emotionele stellingname, maar laat hij zich niet kennen:

‘Dit is toch wat je wilde?’ zei ze. ‘De wereld, één groot ballingsoord. Het leven, niets dan ballingschap. Is dit niet waarnaar je verlangde?’

Ze vraagt zich af waarom hij niets zegt, waarom hij geen emotie toont.

‘Ik weet niet of ik hiernaar verlangde’ (Grunberg 2010: 505).

Oberstein ontdekt na verloop van tijd de voordelen van het spelen van een spel of een rol: het levert precies die vluchtigheid en flexibiliteit op die hij als een kernprincipe van het leven beschouwt.⁴² Ware levenskunstenaars zijn er volgens hem

37 Bijvoorbeeld in Grunberg 2010: 24.

38 Grunberg 2010: 155.

39 Buitenstaander op het congres: Grunberg 2010: 16. Buitenstaander op de universiteit: 167.

40 Die metafoor gebruikt hij twee keer: Grunberg 2010: 225 en 319.

41 Van Dijk 2010 behandelt uitvoerig de referenties naar de shoah in Grunbergs werk en het verband tussen Grunbergs biografie en zijn boeken op dit punt. Specifiek over *Huid en haar*: Van Dijk 2010: 97-100.

42 Het (toneel)spelen is een belangrijk topos in het oeuvre van Grunberg; vgl. bijvoorbeeld een titel als *Figuranten*, en vgl. de relatie tussen Jörgen Hofmeester en ‘de echtgenote’ in *Tirza*, die hun seksuele gevoelens tegenover elkaar vooral in spelmetaforen uitdrukken (Grunberg 1997 en 2006).

toe in staat om telkens van gedaante en rol te veranderen en zich aan de situatie aan te passen. Zo bezien hangen Obersteins dwangmatige zoektocht naar een (wetenschappelijke) metapositie en zijn voorliefde voor het spel samen met een verlangen naar persoonlijke autonomie.

Het probleem is: Obersteins levenshouding benadrukt niet zozeer de superioriteit en onafhankelijkheid van zijn positie, maar vooral de manier waarop hij zich aan de huidige sociale logica conformeert. Oberstein is als ‘autonome’ intellectueel – mijn term – immers de gedroomde werknemer in een kapitalistisch systeem. Niet voor niets geeft hij een cynische, eenentwintigste-eeuwse herschrijving van Multatuli’s humanistische credo ‘de roeping van den mens is *Mens* te zijn’: ‘De roeping van de mens is om uit te blinken’.⁴³ Het lijkt er op dat Oberstein niet ziet in welk systeem hij functioneert – en als hij het ziet, dan stelt hij zich in elk geval niet kritisch op. Dat blijkt al uit zijn onvermogen om zijn huidige tijd en zijn eigen leven in verband te brengen met de geschiedenis van bubbels waaraan hij werkt. Ook in zijn persoonlijke leven demonstreert hij (zonder dat hij zich daarvan bewust lijkt te zijn) welke perverse effecten zijn ver doorgevoerde flexibiliteitshouding heeft. Iedere maatschappelijke positie is voor Oberstein een rol die ook weer moet kunnen worden afgeschud. Er zijn slechts twee maatschappelijke rollen die helaas niet te flexibiliseren lijken: zijn rol als zoon van zijn moeder, en zijn vaderschap van Jonathan. Aan zijn moeder besteedt Oberstein eenvoudigweg weinig aandacht, maar met zijn zoon ligt dat moeilijker. Aanvankelijk probeert hij de opvoeding van een afstand af te handelen, onder meer via zogenoemde ‘video-conferenties’ met zijn zoon, maar uiteindelijk is dit niet vol te houden en moet hij verantwoordelijkheid nemen. Dat zorgt direct voor veel ongemak: ‘[“]Ik ben de gevangene van mijn zoon[”]’ (Grunberg 2010: 350). Maar ook deze sociale band wordt uiteindelijk geflexibiliseerd, zij het niet door Roland zelf maar door zijn ex-vrouw Sylvie. Als haar ex-man, de vader van haar zoontje Jonathan, genadeloos door de mand is gevallen als een immorele vreemdganger, stelt ze haar zoon voor de keuze of hij nog *wil* dat zijn vader zijn vader is.⁴⁴

Met deze uitspraak, tegen het einde van de roman, zijn er ten minste twee lezingen van de roman als geheel mogelijk geworden. Volgens de ene wordt Rolands ‘kapitalistische’ denkwijze in deze roman uiteindelijk op plotniveau ontmaskerd als vals: hij eindigt tragisch als een van de verliezers. Eerst zien we dat al gebeuren wanneer zijn affaire met de studente Gwendolyne publiek wordt gemaakt: zij raakt verlamd nadat ze van een paard is gevallen – iets wat ze vermoedelijk met opzet heeft gedaan, om Oberstein te straffen. Die wordt nu publiekelijk tot zondebok gemaakt en wordt ontslagen bij zijn Nederlandse werkgever. Er rest hem weinig meer dan zich permanent in de vs te vestigen, waarbij hij een *green card* probeert te bemachtigen via Jason Ranzenhofer, *borough president* van Brooklyn en echtgenoot van Lea. Zonder het te weten levert hij zich daarmee over aan een

Het speltopos lijkt in dit oeuvre trouwens minder met de ludologie te maken te hebben, de analyse van *game* en *play* in het voetspoor van Johan Huizinga’s *Homo Ludens*, als wel met het sociologische denken over rollenspel en het innemen van verschillende houdingen in het leven, zoals dat bijvoorbeeld door Erving Goffman is geanalyseerd (Huizinga 1950; Goffman 1974). Het voert te ver deze lijn in dit artikel uit te werken.

43 Multatuli 1950-1995, deel V: 635; cursivering in de tekst. Grunberg 2010: 40.

44 “[“]Jij mag kiezen, als jij wilt dat hij je papa is, dan blijft hij je papa.”” (Grunberg 2010: 506)

van de meest sadistische personages uit het hele boek: de lezer heeft namelijk kunnen lezen hoe Ranzenhofer al lange tijd de illegale postbezorger Enrique chanteert en verkracht met de belofte hem ooit een *green card* te kunnen geven. Wanneer Ranzenhofer in de slotregel van het boek bevestigt Roland te kunnen ‘helpen’, is voor de lezer duidelijk geworden dat Roland zijn laatste restje autonomie en superioriteit zal verliezen.⁴⁵ Maar naast deze lezing is er ook een andere mogelijk, een waarin Roland misschien persoonlijk verliest, maar zijn kapitalistische overtuiging overwint. Als Sylvie tegen het slot van het boek ook een van de laatste verplichtende banden in Rolands leven flexibiliseert, die tussen hem en zijn zoon, lijkt het idee dat menselijk contact om (‘klantgerichte’) keuzevrijheid draait te hebben gewonnen.

4 De empathische blik

Dit gebrek aan afstand tot de ideologie van het kapitalisme is niet alleen in een deel van de plot en in de woordkeus zichtbaar, maar ook in de romantiek. In *Huid en Haar* is voortdurend een verteltechniek werkzaam die ook elders in het oeuvre van Arnon Grunberg opduikt: de vertellersfocalisatie versmelt met de personagefocalisatie.⁴⁶ Vaak gebeurt dat in passages waarin algemene ‘waarheden’ worden geuit, in de tegenwoordige tijd, waarbij onduidelijk is of deze sententies nu als vormen van personagetekst moeten worden beschouwd die sterk beïnvloed zijn door de verteller of om vormen van vertellerstekst die nauw lijken aan te sluiten bij de gedachten en ideeën van een personage.⁴⁷ Het eerste geval (er wordt overwegend gefocaliseerd door het personage, maar de verteller heeft een duidelijke invloed op de woordkeuze) is bijvoorbeeld te herkennen in het volgende fragment:

Roland Oberstein is gelukkig, *zou hijzelf verklaren*, omdat hij niets wil wat hij niet kan krijgen. Wat hij wil kan hij krijgen. Wat hij niet kan krijgen, wil hij niet. Zo eenvoudig is het recept voor geluk. En dat geluk uiteindelijk weinig meer is dan welbehagen, tevredenheid, de afwezigheid van lijden, stoort hem allermist (Grunberg 2010: 41).⁴⁸

Waar het fragment overwegend gefocaliseerd wordt door Roland, wordt er met de gecursiveerde woorden ‘zou hijzelf verklaren’ afstand van zijn gezichtspunt genomen; het lijkt hier alsof een verteller de lezer zich wil laten *voorstellen* dat

45 Grunberg 2010: 523.

46 Het begrip ‘focalisatie’ is een ingeburgerde en geaccepteerde manier om dit type verteltechnieken te analyseren; vgl. Bal 1999, 142-161 voor een uitwerking van het concept. Een aantal literatuurwetenschappers heeft ook theoretische bezwaren tegen het begrip ingebracht; zo meent Nicholas Royle dat we een literaire tekst in termen van een gelaagdheid van ‘voices’ moeten begrijpen en dat de visuele metaforiek van ‘focalisatie’ eerder misleidend dan verhelderend is (Royle 2003: 101-103). Hoewel Royles kritiek ten dele steekhoudend is, ook in het geval van wat ik hier probeer te analyseren (er is misschien eerder sprake van een vermenging van stemmen dan van een vermenging van gezichtspunten) handhaaf ik het focalisatiebegrip toch, vooral omdat de kwestie van de (empathische) blik verderop in deze paragraaf een cruciale rol in mijn analyse speelt.

47 Het gaat hier niet om vrije indirecte rede in de zuivere zin van het woord, onder meer omdat het om uitspraken in de tegenwoordige tijd gaat, niet om uitspraken in de verleden tijd zoals gebruikelijk is in het geval van vrije indirecte rede. Dat is overigens verklaarbaar doordat *Huid en Haar*, anders dan voor de meeste romans gebruikelijk is, in de onvoltooid tegenwoordige tijd is gesteld.

48 Cursivering LH.

Roland dergelijke gedachten heeft. We gaan daardoor vermoeden dat ook een uitspraak als ‘Zo eenvoudig is het recept voor geluk’ ook (ten dele) aan de verteller toe te schrijven is. Even verderop staat een fragment waarin overwegend de verteller aan het woord lijkt, maar de verwoorde ideologie toch nauw bij die van Roland aansluit:

Wil een klant de juiste keuze maken, dan moet hij over de juiste informatie beschikken. Het probleem is dat de producent en de verkoper van het product vaak meer weten dan de klant. De klant heeft een informatieachterstand die hij moet zien weg te werken. *Dat althans is de theorie* (Grunberg 2010: 44).⁴⁹

Op het eerste gezicht lijkt het alsof hier een ‘neutrale’ uitleg wordt gegeven over een bepaald economisch principe, dat van de informatieachterstand van een klant. De gecursiveerde woorden suggereren echter dat hier gefocaliseerd zou kunnen worden door Roland: hij is als econoom immers goed op de hoogte van deze theorie. Zo ontstaat het effect dat de tekst enerzijds de kracht van een algemeen geldende waarheid krijgt (die door een ‘alwetende’ verteller wordt uitgesproken) en tegelijkertijd min of meer lijkt te overlappen met de ideologie van een personage. Dit effect van een nadrukkelijk aanwezige, autoriteit hebbende vertelstem die een bepaalde ideologie uitspreekt en legitimeert staat niet op zichzelf: volgens Paul Dawson maken ook veel Engelstalige eenentwintigste-eeuwse auteurs van dit effect gebruik.⁵⁰ Niet verrassend is dat met deze verteltechniek eens te meer de kapitalistische ideologie wordt benadrukt: het verteleffect wordt vooral ingezet op momenten in het verhaal waarin menselijke relaties in economische termen worden uitgedrukt.

Overigens is de kwestie van focalisatie, oftewel gezichtspunt, niet alleen een verteltechnische kwestie in deze roman, maar ook een belangrijk verhaalthema. Een van de kernmotieven in het boek is de vraag of mensen zich in een ander kunnen inleven, zowel op emotioneel vlak (‘ik voel wat jij voelt’) als op het vlak van perspectief (‘ik ben in staat om de zaak vanuit jouw gezichtspunt te bekijken’). Via het begrip focalisatie komt met andere woorden het begrip empathie de roman binnen. Een analyse van de manier waarop focalisatie en empathie in deze roman ingezet worden maakt, zo wil ik nu beargumenteren, opnieuw zichtbaar dat er in deze roman aan het kapitalisme geen ontsnappen mogelijk is.

Laten we eerst het begrip ‘empathie’ wat nader beschouwen. Het is van betrekkelijk recente oorsprong: rond 1900 deed het internationaal zijn intrede als een aanduiding voor het menselijk vermogen om zich te verplaatsen in het gezichtspunt van iemand anders.⁵¹ Empathie is nauw verwant aan het begrip medeleven (‘compassion’), maar toch worden deze begrippen in de recente theorievorming rond emoties onderscheiden. Empathie duidt in de bruikbare definitie van Martha Nussbaum op het vermogen om ‘andermans toestand voor te stellen door het gezichtspunt van die ander in te nemen’ (Nussbaum 2014: 147). Wie empathisch is,

49 Cursivering LH.

50 Dawson 2009. Dit verteleffect in de romans van Grunberg werd door Geert Buelens in termen van ‘maximes’ of ‘aforismen’ begrepen (Buelens 2010) terwijl Suzanne Fagel, Ninke Stukker en Loes van Anandel een stijlanalyse van ditzelfde verschijnsel hebben voorgesteld, met de focus op het werkwoordgebruik in de roman (Fagel, Stukker & Van Anandel 2012).

51 Greiner 2011: 417.

probeert zich zo sterk in een ander te verplaatsen dat hij de ervaring kan hebben daadwerkelijk diens pijn te ervaren of vanuit diens ogen te kunnen kijken. Empathie hoeft niet tot actie te leiden en is zeker ook niet enkel positief geconnoteerd: Nussbaum geeft aan dat sadisten over heel wat empathisch vermogen moeten beschikken als ze hun slachtoffers zo effectief mogelijk pijn willen doen.⁵² Medeleven verwijst naar de behoefte een (lijdende) ander te helpen. Deze emotie is ‘actiever’ dan empathie en hoeft er ook niet mee gepaard te gaan: ik kan de behoefte hebben iemand te helpen zonder dat ik diens pijn ervaar, terwijl ik iemands pijn kan ervaren zonder de behoefte te hebben die persoon te helpen.⁵³

Wie een roman leest, verplaatst zich in de beleavingswereld van een of enkele personages en is daardoor in staat om mee te voelen met die personages. Uiteraard verschilt het empathische effect van roman tot roman – romans die overwegend door een ‘autoritaire’ vertelstem worden verteld, vanaf een grote afstand, zullen minder empathisch effect hebben dan boeken die vaak personages laten focaliseren. Toch wordt er al eeuwen vanuit gegaan dat de roman effecten van empathie zou kunnen opwekken – invloedrijke ‘sentimentele’ negentiende-eeuwse romans als *Uncle Tom's Cabin* (1852) van Harriet Beecher Stowe draaien bijvoorbeeld om dit principe.⁵⁴

Juist literatuur die de realistische verteltechnieken respecteert en waarin graag gebruik wordt gemaakt van personagefocalisatie en vrije indirecte rede, zou volgens veel literatuurbeschouwers in staat zijn om de lezer in het oogpunt van een ander te verplaatsen.⁵⁵ *Huid en Haar* bevat een groot aantal verschillende focalisatoren: hoewel Roland vermoedelijk het vaakst focaliseert, zijn er ook talloze scènes waarin we de waarneming volgen van onder anderen Lea, Violet, Jason Ranzenhofer, Sylvie en mevrouw Oberstein (de moeder van Roland). Dit suggereert een uitweg uit de relatief eenduidige kapitalistische ideologie van het boek. Oberstein mag dan misschien een echte *homo oeconomicus* zijn, je kunt veronderstellen dat je via de andere focalisatoren ook andere gezichtspunten op de verhaalwerkelijkheid krijgt, en daarmee wellicht ook alternatieven voor het kapitalistische denken.

Zo eenvoudig is het echter niet, om verschillende redenen.⁵⁶ In de eerste plaats is het maar zeer de vraag of de andere personages wel wezenlijk minder kapitalistisch denken dan Roland dat doet. Sylvie, die tandarts is, beschouwt haar huwelijk met Roland in de termen die haar werk haar aanbiedt: ‘[Z]e [had] begrepen dat haar huwelijk een kies was die getrokken moest worden’ (Grunberg 2010: 99). En Lea, toch een van de personages die het meest met ethiek bezig is, ziet er geen been in haar grootvader in Nederland achter te laten om geëuthanaseerd te worden.

⁵² Nussbaum 2014: 147.

⁵³ Frevert 2011: 150.

⁵⁴ Keen 2007; Williamson, Larson en Reed 2014.

⁵⁵ Greiner 2009: 291.

⁵⁶ Er is naast de bezwaren die ik in de hoofdttekst opsom nog een poststructuralistisch bezwaar in te brengen tegen de opvatting dat het grote geheel aan gezichtspunten de kapitalistische ideologie problematiseert. Precies het onophoudelijke verschuiven van gezichtspunten, zonder dat er een stabiele basis is of een fundamentele kritiek zou kunnen worden geformuleerd, kan worden gezien als een bekrachtiging van het kapitalisme, waarin niets vaststaat en alles tot relativiteit wordt teruggebracht. Deze suggestie werk ik hier niet verder uit, omdat ik in dit artikel geen poststructuralistische analyse hanteer; vgl. voetnoot 29.

Hoewel beide voorbeelden niet precies samenvallen met het economische denken zoals we dat bijvoorbeeld bij Roland herkennen, illustreren ze allebei wel elementen van dat denken: Sylvies vergelijking tussen een huwelijk en een kies laat zien dat haar hele blik door haar werk vertroebeld is, terwijl Lea's omgang met haar grootvader haar eigenbelang demonstreert.

Een tweede tegenargument is dat de keuze voor focalisatoren nog altijd erg selectief is. Zo wordt er in de roman enkel gefocaliseerd door personages met een zekere *agency*, verhaalfiguren die min of meer beheersing over hun eigen lichaam en geest hebben. Personages die niet over dat krachtige individualisme beschikken, focaliseren juist nooit. Dat geldt voor de kinderen in het verhaal, maar ook voor hen die slachtoffer worden van het gedrag van anderen: Enrique, een illegaal die door Jason Ranzenhofer wordt gehanteerd en misbruikt; de grootvader van Lea, die dement is en die zij geëuthanaseerd zou willen hebben; en Lysander, de depressieve nieuwe vriend van Sylvie.

Het derde bezwaar, ten slotte, is wellicht het belangrijkste: keer op keer wordt in de roman duidelijk gemaakt dat de personages niet werkelijk in staat zijn om zichzelf in de belevingswereld van anderen te verplaatsen. Het boek bewijst zo eerder het failliet van empathie dan de triomf ervan. Dat failliet van het inlevingsvermogen wordt bijvoorbeeld zichtbaar gemaakt in het grote aantal communicatiemisverstanden in het boek. Vooral tijdens telefoongesprekken begrijpen de personages elkaar voortdurend verkeerd: ze zijn zo obsessief met hun eigen onderwerpen en beslommeringen bezig dat ze nauwelijks met de ander kunnen communiceren:

'Ja, we zitten in een recessie,' zegt Lea, *terwijl ze zich afvraagt of ze haar haar zal laten afknippen*. (cursivering L.H.) 'We zitten in een depressie. We zijn bezig van een klif te vallen. Maar babysitters blijven schaars. Ook in een depressie. Waarom schreeuwen de kinderen?'

'Geen idee. Wie zijn bezig van een klif te vallen?'

'Waarom schreeuwen ze, Jason? Kun je kijken wat er aan de hand is?'

'Omdat ze anders niet boven het gehuil van de babysitter uitkomen. Ze kunnen elkaar niet verstaan. Daarom schreeuwen ze. Ze schreeuwen wel vaker. Het zijn kinderen, kinderen schreeuwen. Ze komen liefde tekort. Wie vallen van een klif?'

'Wij, Amerika. De wereld. Wat wil je dat ik doe?'

'Aan de recessie?' (Grunberg 2010: 35-46)

In dit fragment zien we niet alleen dat Jason en Lea langs elkaar heen praten, maar ook hoe weinig ze in staat zijn tot medeleven met het verdriet en de paniek van hun kinderen en de babysitter. Het gecursiveerde fragment laat bovendien goed zien dat Lea nauwelijks met haar gedachten bij het gesprek is, omdat ze teveel met haar eigen uiterlijk bezig is.

Roland is het personage dat op de eigenaardigste manier met inlevingsvermogen omgaat. Hij heeft grote moeite met empathisch zijn, zo blijkt telkens opnieuw. Wanneer hij Lea aanraakt, die duidelijk naar zijn genegenheid verlangt, beschouwt ze dat gebaar niet bepaald als gemeend en ingeleefd: 'Hij raakt alleen even haar rug aan, alsof hij een insect wil verwijderen. Meer niet. Het lijkt of hij blind is voor het feit dat de wereld bestaat uit wezens die gered moeten worden' (Grunberg 2010: 77). Elders in het boek wordt duidelijk dat hij ook geen idee

heeft wat het begrip empathie *betekent*. Hij zegt: “Misschien had ik het wat omfloerster moeten brengen, dat was empathischer geweest. Dat is toch empathie, dat je andere woorden gebruikt?” (Grunberg 2010: 316-317)⁵⁷ Wat hij echter wel goed kan, en ook voortdurend doet, is zich inleven in de situatie waarbij mensen seks met elkaar hebben. Hij wil bijvoorbeeld dat Violet zo gedetailleerd mogelijk verslag doet van haar seksuele ervaringen met Wytse, waarbij hij geen jaloezie of woede voelt maar het van een afstand beleeft als een ‘spannend verhaaltje’.⁵⁸ Als hij zelf vreemdgaat met Lea, vindt hij het prettig dat de trouwfoto van Lea en Jason naast het bed staat en dat Jason via de foto de daad bekijkt: ‘Wat hem opwindt is de trouwfoto, haar man, die afwezig en toch aanwezig is, een stropdas die op het nachtkastje is blijven liggen, pantoffels, de vage lucht van aftershave die niet de zijne is – hij beeldt zich in dat haar man in de deuropening staat en kijkt, niets zegt, alleen maar kijkt’ (Grunberg 2010: 257).⁵⁹ De activiteit van het inleven in anderen komt zo dicht tegen voyeurisme en exhibitionisme aan te liggen.

Dat empathie in deze roman geen voet aan de grond krijgt is duidelijk, maar de vraag is of dit ook met de kapitalistische ideologie in verband te brengen is. Waarschijnlijk wel. Een van de bekendste uitspraken in dit verband is van Adam Smith, die in *The Wealth of Nations* (1776) stelde: ‘It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their regard to their own interest’ (Smith 2009). Dit is een van de slagzinnen van het kapitalisme geworden: voorspoed komt niet voort uit gevoelens van ‘liefdadigheid’, medeleven of empathie, maar uit eigenbelang. Dat juist dit eigenbelang zo vaak voorop wordt gesteld in *Huid en Haar*, benadrukt dus eens te meer het ‘kapitalistische’ karakter van het boek.

De referentie naar Adam Smith opent echter nog een interessant nieuw perspectief op het boek. Deze achttiende-eeuwse denker, die in de roman regelmatig terugkeert omdat Roland zichzelf als een van de grootste Smith-experts ter wereld beschouwt, is namelijk behalve een van de grondleggers van het kapitalisme óók een van de grondleggers van het denken over empathie. Hij gebruikte die term niet – die deed zoals gezegd pas rond 1900 zijn intrede – maar had het over ‘sympathy’ om een vergelijkbaar effect te beschrijven. Volgens Rae Greiner, die over sympathie, empathie en de negentiende-eeuwse realistische roman schrijft, handhaaft ‘sympathie’ een grotere afstand tussen ik en ander dan ‘empathie’. Terwijl de empathische mens min of meer de grens tussen zichzelf en de ander laat vervagen, is de ‘sympathische’ mens zich ervan bewust dat hij ‘als het ware’ in het lichaam van de ander stapt, en daarmee ‘tot op zekere hoogte’ het gezichtspunt van die ander overneemt.⁶⁰ Smith benadrukt in *The Theory of Moral Sentiments* (1759) dit gelijktijdige inleven in én afstand nemen tot het gezichtspunt van de ander: ‘[O]ur senses will never inform us of what he [‘our brother’] suffers. They never did, and never can, carry us beyond our own person, and it is by the imagination only that

57 Elders benoemt hij empathie als een ‘middel’ waarmee de mens zijn genot zou kunnen maximaliseren (p. 461).

58 Grunberg 2010: 46; vgl. ook p. 160, 168 en 347.

59 Ironisch is dat even later niet Jason, maar het dochtertje van Jason en Lea in de deuropening staat en de seksuele daad bekijkt (p. 257).

60 Greiner 2011: 418-419.

we can form any conception of what he suffers' (Smith 1976: 9).⁶¹

Hoewel Smiths denken over sympathie dus niet helemaal samenvalt met het hedendaagse vertoog over empathie, is hij toch een van de grondleggers van de moderne studie naar empathische vermogens. Daarom is het frappant dat Roland Oberstein, onempathisch als hij is, zo'n grote liefhebber van Smith is. Die kan bepaald niet als een loepzuivere kapitalistische econoom worden begrepen, maar eerder als een moraalfilosoof die niet alleen voor eigenbelang, maar ook voor gevoelens van sympathie oog probeerde te hebben in zijn analyse van het morele handelen. Voor Smith waren beide gevoelens met elkaar verweven: om zichzelf volledig te kunnen ontplooiën, moest de mens zich in zijn optiek ook sociale contacten leggen, en gevoelens van sympathie garandeerden dat dat op de juiste manier zou gebeuren. De oefening van het inleven in de ander zou helpen om een stabiele samenleving te kunnen handhaven, onder meer omdat het zowel slachtoffers als helpers de kans zou bieden hun 'passies' (emoties) in het juiste perspectief te zien en op een juiste manier te ontwikkelen.⁶²

Nu is duidelijk dat dit laatste in *Huid en Haar* ten enenmale ontbreekt. Niet alleen worden de 'passies' (in de letterlijke zin van het woord: de seksuele verlangens) door geen enkel personage aan banden gelegd, ook slagen de personages er nooit in om zich in het perspectief van een ander in te leven. Op verschillende momenten in het verhaal duikt de literaire traditie op als een 'middel' om dit gebrek aan empathie te kunnen verhelpen – hier maakt *Huid en Haar* de beweging naar de metafiction die Shonkwiler en La Berge als kenmerkend voor kapitalistisch realisme beschouwen.⁶³ Niet alleen *The Theory of Moral Sentiments*, ook Wolf Erlbruchs prentenboek *Ente, Tod und Tulpe* (2007) komt voor in het verhaal, net als het werk van Paul Celan en een heel aantal Holocaustmemoires (waaronder die van Primo Levi en Paul Steinberg). Voor enkele personages, onder wie voor Lea en Gwendolyne, bieden literaire teksten vormen van troost en reflectie, terwijl ze voor Roland slechts ergernis opleveren omdat hij naar eigen zeggen niets kan met de schoonheid van kunst.⁶⁴ De uitgekozen literaire werken hangen stuk voor stuk nauw samen met de thematiek van het inleven in andermans lijden en het respect voor stervende of dode mensen. Zo gaat *Ente, Tod und Tulpe* over de gesprekken tussen een eend en de dood en citeert Roland in een college een citaat van Smith over het sympathiseren met de doden.⁶⁵

Frappant is echter hoe weinig de personages dit soort ideeën over empathie op hun eigen leven toepassen. Lea geeft haar kind een boek over een eend die vriendschap sluit met de dood, maar zelf lijkt ze niet echt in staat om mee te voelen met het lijden van haar demente grootvader. Het feit dat ze hem naar Nederland brengt om geëuthanaseerd te worden kan als een daad van barmhartigheid worden geïnterpreteerd, maar zeker ook als een daad van egoïsme.⁶⁶ De enige die dit

61 Smith 1976: 9. Vgl. ook Morris 2013: 18.

62 Frevert 2011: 156-161.

63 Vgl. noot 28.

64 Grunberg 2010: 250.

65 Grunberg 2010: 58-59 en 181-182.

66 Lea ontdoet zich immers op deze manier van de verantwoordelijkheid van het zorgen voor haar grootvader; ze informeert nog wel twee keer bij Roland hoe het met hem is (Grunberg 2010: 477 en 518), maar lijkt zich verder niet veel meer om hem te bekommeren.

soort inzichten feitelijk wel op zijn leven toepast is Roland. Bij hem valt echter onmiddellijk zijn tunnelvisie op: elke literaire tekst die niet zijn instrumentele kijk op medemenselijkheid bevestigt wordt door hem afgewezen. Het enige personage uit een literair werk dat écht zijn goedkeuring kan wegdragen is dan ook Henri uit Primo Levi's *Is dit een mens*, een personage dat zijn medemens volgens Levi tot een 'werktuig' reduceert dat hij enkel kan gebruiken om zijn eigen overleven te bewerkstelligen.⁶⁷

5 Post-postmodernisme als nieuwe verhouding tot de realiteit

Zo bestaat er in *Huid en Haar* op de niveaus van de plot, van het taalgebruik en van de verteltechniek geen afstand tot een laatkapitalistische ideologie. De vraag is nu wat voor conclusie we hieraan moeten verbinden. Is het boek onkritisch over ideologie, zoals we zouden kunnen denken wanneer we Kees 't Harts gedachtegang volgen die aan het begin van het artikel werd uiteengezet? Er is een ander, wellicht interessanter perspectief mogelijk, namelijk dat Grunbergs roman zich op een *nieuwe* manier tot de realiteit probeert te verhouden. Het boek neemt inderdaad geen afstand van de kapitalistische realiteit en hanteert geen experimentele romantische technieken, maar kan de lezer via een overidentificatie met het kapitalisme wel degelijk tot reflectie aanzetten.

Uitgangspunt voor deze interpretatie is *Post-postmodernism, or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* (2012), waarin Jeffrey Nealon een nieuwe visie formuleert op de maatschappelijke of politieke rol van literatuur. Zijn vertrekpunt is al duidelijk verwerkt in de titel van zijn boek, die overduidelijk naar Jamesons *Postmodernism* knipoogt: nu het kapitalisme zich verder heeft ontwikkeld tot wat Nealon een 'just-in-time capitalism' noemt, een extremere variant op het laatkapitalisme, moet ook de jamesoniaanse analyse van de cultuur opnieuw worden overdacht. Allerlei postmoderne waarden en principes doen niet langer opgeld, zo meent Nealon. Zo betwijfelt hij de relevantie van de postmoderne ideeën over de kracht van literatuur voor het begrip van actuele literaire ontwikkelingen.

Hij onderscheidt twee 'powers of the false' (een begrip dat hij ontleent aan Gilles Deleuze), twee manieren waarop literatuur onwaarheden kan ontmaskeren. De eerste is de 'zwakke' variant die hij in het poststructuralistische denken, maar ook in de meeste marxistische tradities en in het New Historicism terugziet: een geloof dat literatuur in staat is om te laten zien dat systemen nooit 'sluitend' en alomtegenwoordig zijn. Literatuur wordt in het postmoderne denken altijd als 'de ander' van de politiek gezien, en de kracht van literatuur berust daarmee louter in het feit dat ze de totaliteitsclaims van politieke en andere systemen afwijst. Daartegenover plaatst Nealon een krachtige variant van de 'power of the false', die hij in hedendaagse 'post-postmoderne' werken terugziet: het vermogen van literatuur om 'error' te produceren, een begrip dat misschien het beste te vertalen is als 'ruis'.⁶⁸

Hij ziet dit vooral terug in hedendaagse vormen van conceptuele poëzie, van Amerikaanse dichters als Kenneth Goldsmith en in de flarfpoëzie. In beide ge-

67 Grunberg 2010: 329-330.

68 Nealon 2012: 157-163, m.n. 163.

vallen gaat het om poëzie waarin de realiteit op een zowat ‘ongefilterde’ manier het gedicht wordt binnengehaald, op een rauwe en quasi-ongeredgeerde manier. Het taalmateriaal waarvan deze dichters gebruikmaken is dus buitengewoon divers: Nealon noemt ‘reflexive or “critical” statements, nonsense, insults, porn lingo, slightly changed “ad-buster” style slogans, hate speech, bureaucratic discourse and its evil of banality, religion, cults of personality, and so forth’ (Nealon 2012: 164-165). Door alle vormen van politiek, economisch, mediaal of levensbeschouwelijk taalgebruik bij elkaar te brengen en te laten botsen, worden deze uitingen subtiel bekritiseerd – zonder dat er werkelijk afstand van wordt genomen. Precies dat is volgens Nealon namelijk niet meer mogelijk: ‘[T]he “equipmental” [...] force of literature at this historical juncture may precisely lie in intensifying and expanding our sense of “the poetic” as a robust form of cultural engagement or analysis, whose force is enabled not by its *distance from* dominant culture, but its *imbrication with* contemporary socioeconomic forces’ (Nealon 2012: 154). Conceptuele gedichten à la Goldsmith overlappen dus eerder de realiteit dan dat ze er afstand van nemen, maar in de ‘obsessieve’ manier waarop ze dat doen schuilt hun ontmaskerende kracht.⁶⁹ De kracht bestaat dus in de overdrijving, hoewel je ook weer niet kunt zeggen dat de gedichten ironisch met het bestaande taalmateriaal omgaan. Ironie impliceert immers precies de notie van *afstand* die hier ontbreekt.

Ook in de Nederlandse literatuur zijn dichters actief die zulke allesomvattende gedichten vol ‘ruis’ produceren. Het duidelijkste voorbeeld is wellicht *N30* van Jeroen Mettes, een gedicht van meer dan 200 pagina’s waarin Mettes de meest uiteenlopende zinnen samenbrengt. Veel van het materiaal waarnaar hij verwijst heeft betrekking op het laatkapitalisme; daarbij laat hij zowel expliciete uitingen van het kapitalistische denken het gedicht binnen als zinnen die zich tegen die logica verzetten.⁷⁰ Ook flarf heeft een bescheiden rol in het Nederlandse poëzielandschap; betekenisvol in Nealons post-postmodernisme kader is het werk van Ton van ’t Hof, die als flarfdichter begon maar later conceptuele gedichten in de traditie van Kenneth Goldsmith is gaan schrijven.⁷¹ Het zou bijzonder interessant zijn om dit type hedendaagse geëngageerde literatuur meer systematisch met Nealons post-postmodernisme in verband te brengen. Ik denk echter dat het óók zinvol is om actuele romans, zoals *Huid en Haar*, in deze analyse te betrekken.

Feitelijk gebeurt in *Huid en Haar* namelijk hetzelfde als in de conceptuele poëzie: er wordt geen afstand genomen van de laatkapitalistische ideologie, maar taaluitingen die blijken geven van die ideologie worden min of meer ‘kritiekloos’ in de tekst geïncorporeerd. Hoogstens wordt die logica zó ‘obsessief’ doorgevoerd dat ze impliciet ondermijnd wordt. Grunberg is niet de enige prozaïst die zo werkt: een Vlaams werk als Jeroen Theunissen *De stolp* (2010) doet hetzelfde, en ook Michel Houellebecq incorporeert het hedendaagse kapitalisme eerder in zijn werk dan dat hij er afstand van neemt.⁷² Daarnaast zien we deze manier van denken over

69 Nealon schrijft dat het type poëzie waarop hij zich richt zich ‘obsessively’ richt op ‘production of all kinds, all the myriad productive powers of the false’ (Nealon 2012: 164).

70 Mettes 2011; vgl. Vitse 2012c voor een beknopte analyse van Mettes’ werk.

71 Vgl. Van ’t Hof 2009 en 2011; vgl. de analyse van dit type conceptuele poëzie in Ham 2012.

72 Theunissen 2010; vgl. de analyse van Vitse 2011. Houellebecq 2001. In Van Wesemael 2010 wordt de verwantschap tussen Grunberg en Houellebecq onderzocht.

cultuurkritiek, die niet zozeer bestaat uit het ironiseren van een bepaalde maatschappelijke houding maar uit het *overidentificeren* met die houding, ook terug in het werk van een beeldend kunstenaar als Jonas Staal. Sommige van zijn werken komen naar eigen zeggen voort uit ‘medeplichtig verzet’: zo probeerde hij de ideeën van Leefbaar Rotterdam over de onwenselijkheid van immigratie te ondermijnen door ongevraagd een neo-realistisch standbeeld te ontwerpen, waarin de partij-ideeën over de ‘echte, autochtone’ Rotterdammer op overdreven precieze manier waren doorgevoerd.⁷³

6 Besluit: Grunberg als post-postmodernist

Als we Grunberg als zo’n ‘post-postmodernist’ beschouwen in de betekenis die Nealon eraan geeft, als iemand die zich overidentificeert met hedendaagse ideologieën en discoursen, dan lijkt dat dicht bij Vaessens’ visie op Grunberg als een laatpostmodernist te komen. Toch overlappen beide begrippen elkaar niet helemaal, en dit heeft te maken met de manier waarop de ideologische aspecten van realisme en realiteitsbeschrijvingen worden ingeschat.

Vaessens meent dat Grunberg de ironie van het postmodernisme ten dele achter zich heeft gelaten en ‘realiteitshonger’ heeft, wat zich onder meer uit in zijn behoefte om zich als journalist ‘onder de mensen’ te begeven, bijvoorbeeld als *embedded* oorlogsverslaggever.⁷⁴ Voor Vaessens staat de conformistische betekenis van de affirmatieve verhouding tot maatschappelijke discussies daarbij niet ter discussie, wellicht omdat hij niet met de (neo)marxistische ideologiekritische realismetheorie werkt. Dit heeft consequenties voor zijn gebruik van de term ‘realiteitshonger’, die hij ontleent aan David Shields’ *Reality Hunger. A Manifesto* (2010). Dit boek laat zich op twee manieren lezen. Volgens de eerste, die door Vaessens wordt gevolgd, staat het ‘manifest’-karakter van het boek voorop: hij leest dit boek als een pleidooi voor een hernieuwde oriëntatie op de realiteit (en op het realisme). De tweede leeswijze vertrekt vanuit het begrip post-postmodernisme en legt een andere kant van Shields’ zeer dubbelzinnige werk bloot: het is óók een scherpe *kritiek* op de manier waarop de realiteit in hedendaagse media wordt geïncorporeerd en uitgebeeld. Shields pleit voor een ongefilterde, wilde integratie van elementen uit de ‘realiteit’ in het kunstwerk, om hetzelfde ontregelende effect te bereiken dat ook de conceptuele poëzie van Kenneth Goldsmith heeft, zo luidt deze post-postmoderne interpretatie. De vorm van Shields’ werk demonstreert daarbij zijn pleidooi, omdat een groot deel van zijn tekst bestaat uit citaten.⁷⁵

De begrippen ‘post-postmodernisme’ en ‘kapitalistisch realisme’ bieden daarmee de mogelijkheid om de ideologische oriëntatie van hedendaagse literatuur opnieuw te beschouwen. Deze concepten zouden heel goed dienst kunnen doen voor een brede literairhistorische inkadering van hedendaagse proza- en poëzieteksten. Zo zouden we kunnen onderzoeken of er inderdaad een tendens bestaat wég van ‘traditionele’ technieken om op de realiteit te reflecteren (verteltechni-

73 Staal 2011; vgl. ook de kritiek op Staals visie in De Bloois, Van den Hemel en Kaulingfreks 2011.

74 Vaessens 2009, 2010a en 2010b en 2011.

75 Shields 2011.

sche ontregeling, afstand), in de richting van nieuwe technieken, die eerder op overidentificatie gestoeld zijn.

Bibliografie

- Adorno 2013 – Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*. Editie Gretel Adorno en Rolf Tiedemann, vertaling Robert Hullot-Kentor. Londen etc.: Bloomsbury, 2013.
- Bal 1999 – Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto etc.: University of Toronto Press, 1999 (1985).
- Bax 2004 – Sander Bax, “Vorm is als het wiel van een auto”. Over realisme, postmodernisme en commercialiteit in de Nederlandse literatuur uit de jaren zeventig’. In: *Nederlandse letterkunde* 9 (2004) 4, p. 361-379.
- Bax 2007 – Sander Bax, *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. Den Bosch: Next Academic, 2007.
- Beaumont 2007 – Matthew Beaumont, ‘Introduction. Reclaiming Realism’. In: Matthew Beaumont (ed.), *Adventures in Realism*. Malden etc.: Blackwell, 2007, p. 1-12.
- Belsey 1980 – Catherine Belsey, *Critical Practice*. Londen etc.: Methuen, 1980.
- Birke & Butter 2013 – Dorothee Birke & Stella Butter (ed.), *Realisms in Contemporary Culture. Theories, Politics and Media Configurations*. Berlijn: De Gruyter, 2013.
- Bloois, Van den Hemel & Kaulingfreks 2011 – Joost de Bloois, Ernst van den Hemel & Femke Kaulingfreks, ‘Futloze wereld. Over medeplichtig kunstenaarschap volgens Jonas Staal’. In: *nY* 11 (2011), p. 342-357.
- Brecht 1974 – Bertolt Brecht, ‘Against Georg Lukács’. In: *New Left Review* 84 (1974). Online: <http://newleftreview.org/I/84/bertolt-brecht-against-georg-lukacs> (geraadpleegd 1 juni 2014).
- Brooker 2007 – Peter Brooker, ‘Key Words in Brecht’s Theory and Practice of Theatre’. In: Peter Thomson & Glendyr Sacks (ed.), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 (1994).
- Buelens 2000 – Geert Buelens, ‘Opgelet. Hier spreekt het kapitalisme’. In: *yang* 36 (2000) 3. Online: <http://www.ny-web.be/long-hard-looks/opgelet.html> (geraadpleegd 1 juni 2014).
- Buelens 2008 – Geert Buelens, *In de wereld*. Oratie Universiteit Utrecht, 2009.
- Buelens 2010 – Geert Buelens, ‘Aforismen na Auschwitz. Over de ironie, ernst en overtuigingskracht van Arnon Grunberg en Marek van der Jagt’. In: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen: Klement, 2010, p. 13-38.
- Clune 2014 – Michael W. Clune, ‘Beyond Realism’. In: Alison Shonkwiler & Leigh Claire La Berge (ed.), *Reading Capitalist Realism*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014, p. 195-212.
- Dawson 2009 – Paul Dawson, ‘The Return of Omniscience in Contemporary Fiction’. In: *Narrative* 17 (2009) 2, p. 143-161.
- Derrida 1992 – Jacques Derrida, *Given Time. 1: Counterfeit Money*. Vertaling Peggy Kamuf. Chicago etc.: University of Chicago Press, 1992.
- Van Dijk 2010 – Yra van Dijk, ‘Uitblinken in overleven. De erfenis van de shoah bij Arnon Grunberg’. In: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen: Klement, 2010, p. 74-104.
- Esty & Lye 2012 – Jed Esty & Colleen Lye, ‘Peripheral Realisms Now’. In: *Modern Language Quarterly* 73 (2012) 3, p. 269-288.
- Evers e.a. 2013 – Elodie Evers e.a. (ed.), *Leben mit Pop: Eine Reproduktion des kapitalistischen Realismus / Living with Pop: A Reproduction of Capitalist Realism*. Keulen: Walter König, 2013.
- Fagel, Stukker & Van Andel 2012 – Suzanne Fagel, Ninke Stukker & Loes van Andel, ‘Hoe telbaar is stijl? Een kwantitatieve analyse van observatie en participatie in de stijl van Arnon Grunberg’. In: *Nederlandse letterkunde* 17 (2012) 3, p. 178-203.
- Fisher 2009 – Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Winchester etc.: O Books, 2009.
- Frevert 2011 – Ute Frevert, *Emotions in History – Lost and Found*. Boedapest/New York: Central European University Press, 2011.
- Goffmann 1974 – Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth etc.: Penguin, 1974 (1959).

- Greiner 2009 – Rae Greiner, 'Sympathy Time: Adam Smith, George Eliot, and the Realist Novel'. In: *Narrative* 17 (2009) 3, p. 291-311.
- Greiner 2011 – Rae Greiner, 'Thinking of Me Thinking of You. Sympathy versus Empathy in the Realist Novel'. In: *Victorian Studies* 53 (2011) 3, p. 417-426.
- Grunberg 1997 – Arnon Grunberg, *Figuranten*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1997.
- Grunberg 2006 – Arnon Grunberg, *Tirza*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2006.
- Grunberg 2010 – Arnon Grunberg, *Huid en Haar*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2010.
- Ham 2012 – Laurens Ham, 'Mijn pen en mijn stem. Over de politiek van het lichaam in de poëzie'. In: *De Revisor* 5 (2012), p. 135-145.
- 't Hart 2010 – Kees 't Hart, 'Pleidooi voor arrogante romankunst'. In: *De Groene Amsterdammer*, 24 februari 2010.
- Hellemans 1997 – Frank Hellemans, 'Realist én romanticus. De halfheid van Arnon Grunberg'. In: *Ons Erfdeel* 40 (1997) 4, p. 583-584.
- Hoberek 2014 – Andrew Hoberek, 'Adultery, Crisis, Contract'. In: Alison Shonkwiler & Leigh Claire La Berge (ed.), *Reading Capitalist Realism*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014, p. 41-63.
- Van 't Hof 2009 – Ton van 't Hof (red.), *Flarf, een bloemlezing*. Utrecht: De Contrabas, 2009.
- Van 't Hof 2011 – Ton van 't Hof, *Fantastisch dat je dit kan! Tour de France 2010*. Utrecht: De Contrabas, 2011.
- Houellebecq 2001 – Michel Houellebecq, *Plateforme. Roman*. Parijs: Flammarion, 2001.
- Huizinga 1950 – Johan Huizinga, 'Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur'. In: Johan Huizinga, *Verzamelde werken V*. Editie L. Brummel e.a. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink, 1950, p. 26-246.
- Jakobson 1960 – Roman Jakobson, 'Closing Statements: Linguistics and Poetics'. In: Thomas A. Sebeok, *Style in Language*. Cambridge: MIT Press, 1960, p. 350-377.
- Jameson 1993 – Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Logic of Late Capitalism*. Londen etc.: Verso, 1993 (1991).
- Jameson 2007 – Fredric Jameson, 'A Note on Literary Realism in Conclusion'. In: Matthew Beaumont (ed.), *Adventures in Realism*. Malden etc.: Blackwell, 2007, p. 261-271.
- Jameson 2012 – Fredric Jameson, 'Antinomies in the Realism-Modernism Debate'. In: *Modern Language Quarterly* 73 (2012) 3, p. 475-485.
- Keen 2007 – Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*. Oxford etc.: Oxford University Press, 2007.
- Kipnis 1998 – Laura Kipnis, 'Adultery'. In: *Critical Inquiry* 24 (1998) 2, p. 289-327.
- Lodge 1977 – David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Londen: Arnold, 1977.
- Lukács 2005 – Georg Lukács, 'Narrate or Describe?'. In: Georg Lukács, *Writer and Critic and Other Essays*. Editie en vertaling Arthur Kahn. Lincoln: iUniverse, 2005, p. 110-148.
- Lunn 1982 – Eugene Lunn, *Marxism and Modernism*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1982.
- La Berge 2014 – Leigh Claire La Berge, 'Capitalist Realism and Serial Form. The Fifth Season of *The Wire*'. In: Alison Shonkwiler & Leigh Claire La Berge (ed.), *Reading Capitalist Realism*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014, p. 115-139.
- Mathijssen 2010 – Maritha Mathijssen, 'Realisme'. In: G.J. van Bork en N. Laan (red.), *Van romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*. Hilversum: Coutinho, 2010, p. 94-125.
- McNeill 2012 – Dougal McNeill, *Forecasts of the Past. Globalisation, History, Realism, Utopia*. Oxford etc.: Peter Lang, 2012.
- Mettes 2011 – Jeroen Mettes, *Nagelaten werk*. Bezorging Piet Joostens, Frans-Willem Korsten en Daniël Rovers. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2011.
- Morris 2003 – Pam Morris, *Realism*. Londen/New York: Routledge, 2003.
- Morris 2013 – Pam Morris, 'Making the Case for Metonymic Realism'. In: Dorothee Birke & Stella Butter (ed.), *Realisms in Contemporary Culture. Theories, Politics and Media Configurations*. Berlijn: De Gruyter, 2013, p. 13-32.
- Multatuli 1950-1995 – Multatuli, *Volledige werken*. Editie Garmt Stuiveling e.a. 25 delen. Amsterdam: Van Oorschot, 1950-1995.
- Nealon 2012 – Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism, Or: The Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

- Nussbaum 2014 – Martha Nussbaum, *Politieke emoties. Waarom een rechtvaardige samenleving niet zonder liefde kan*. Vertaling Peter Diderich en Carola Kloos. Amsterdam: Ambo, 2014.
- Rancière 2007 – Jacques Rancière, *Het esthetische denken*. Vertaald door Walter van der Star. Amsterdam: Valiz, 2007.
- Rapaport 2011 – Herman Rapaport, *The Literary Theory Toolkit. A Compendium of Concepts and Methods*. Chichester: Wiley Blackwell, 2011.
- Royle 2003 – Nicholas Royle, 'The "Telepathy Effect". Notes Towards a Reconsideration of Narrative Fiction'. In: Carol Jacobs & Henry Sussman (ed.), *Acts of Narrative*. Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 93-109.
- Ruiter & Smulders 1996 – Frans Ruiter & Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1996.
- Schouten 2006 – Rob Schouten, 'Zonder geld beteken ik niets. Grunberg ontleedt de zieke blanke middenklasse'. In: *Trouw*, 23 september 2006.
- Shields 2011 – David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*. New York: Vintage Books, 2011 (2010).
- Shonkwiler & La Berge 2014 – Alison Shonkwiler & Leigh Claire La Berge, 'Introduction: A Theory of Capitalist Realism'. In: Alison Shonkwiler & Leigh Claire La Berge (ed.), *Reading Realist Capitalism*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014, p. 1-25.
- Silliman 2000 – Ron Silliman, 'Verdwijning van het Woord, Verschijning van de Wereld'. Vertaling Sascha Bru. In: *yang* 36 (2000) 3. Online: <http://www.ny-web.be/long-hard-looks/verdwijning-van-het-woord-verschijning-van-de-were.html> (geraadpleegd 1 juni 2014).
- Smith 1976 – Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*. Editie D.D. Raphael en A.L. MacFie. Oxford: Clarendon Press, 1976 (1759).
- Smith 2009 – Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. Online: <http://www.gutenberg.org/files/3300/3300-h/3300-h.htm> (geraadpleegd 1 juni 2014), releasedatum 28 februari 2009 (1776).
- Staal 2011 – Jonas Staal, 'Antwoord op de kritiek'. In: *nY* 11 (2011), p. 358-373.
- Streng 1995 – Toos Streng, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875. Een begripshistorische studie. Proefschrift Universiteit van Amsterdam, 1995.
- Theunissen 2010 – Jeroen Theunissen, *De stolp*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2010.
- Vaessens 2009 – Thomas Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Vaessens 2010a – Thomas Vaessens, 'Realiteitshonger. Arnon Grunberg en de (non)fictie'. In: *TNTL* 126 (2010) 3, p. 306-236.
- Vaessens 2010b – Thomas Vaessens, 'De romanschrijver als journalist. Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie'. In: In: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen: Klement, 2010, p. 39-64.
- Vaessens 2011 – Thomas Vaessens, 'Dutch Novelists Beyond "Postmodern" Relativism'. In: *Journal of Dutch Literature* 2 (2011) 1, p. 5-34. Online: <http://www.journalofdutchliterature.org/cgi/t/text/get-pdfd56e.pdf?c=jdl;idno=0201a01> (geraadpleegd 1 juni 2014).
- Vaessens 2013 – Thomas Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Vaessens & Van Dijk 2011 – Thomas Vaessens & Yra van Dijk (ed.), *Reconsidering the Postmodern. European Literature Beyond Relativism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Vervaeck 2014 – Bart Vervaeck, 'En garde. Poëtica's voor een nieuwe roman'. In: *TNTL* 130 (2014) 1, p. 73-95.
- Vitse 2011 – Sven Vitse, 'Over barbaarsheid en linksigheid. Enkele bedenkingen bij recent geëngageerd proza'. In: *Parmentier* 20 (2011) 3, p. 39-51.
- Vitse 2012a – Sven Vitse, 'Over werkelijkheid, fictie en postmodernisme. Enkele opmerkingen bij recente publicaties over het werk van Arnon Grunberg'. In: *SDL* 54 (2012) 1, p. 93-105.
- Vitse 2012b – Sven Vitse, 'Nog maar eens een Grunberg. Een poging om "waarom niet" en *Huid en haar* in één zin te gebruiken'. In: *DW B* 157 (2012) 1, p. 114-121.
- Vitse 2012c – Sven Vitse, '"Nee, het is duidelijk dat we ons in een crisis bevinden, maar welke?" Over poëzie en poëtica van Jeroen Mettes'. In: *DW B* 157 (2012) 4, p. 602-609.
- Vullings 2010 – Jeroen Vullings, 'Het wonder dat fictie heet. De Gouden Vullings 2010'. In: *Vrij Nederland*, 18 december 2010.
- Van Wesemael 2010 – Sabine van Wesemael, 'Tegen de wereld, tegen het leven. Over de verwantschap tussen Michel Houellebecq en Arnon Grunberg'. In: *TNTL* 126 (2010) 3, p. 282-305.

Williamson, Larson & Reed 2014 – Jennifer A. Williamson, Jennifer Larson & Ashley Reed (ed.), *The Sentimental Mode. Essays in Literature, Film and Television*. Jefferson: McFarland & Company, 2014.

Adres van de auteur

Faculteit Geesteswetenschappen UU
Trans 10
3512 JK Utrecht
l.j.ham@uu.nl