



Masterproef aangeboden tot het
verkrijgen van het diploma Master
of Arts in de **journalistiek**

‘Mensen zijn zo vervangbaar als een plastic tas’.
Een analyse van de autobiografische literatuur en de literaire journalistiek van Arnon Grunberg

Door: Lien Robberechts
Promotor: Hilde Van Belle

ACADEMIEJAAR 2013-2014

Dankwoord

In de eerste plaats wil ik deze witte pagina gebruiken om mijn ouders en familie te danken voor dit hele masterjaar. Studenten zijn geen gemakkelijke wezens om mee samen te leven, maar ze hebben altijd onmogelijk veel geduld getoond. Vier maanden in België en vijf maanden Israël zouden zonder hen onmogelijk zijn geweest. Daarnaast wil ik mijn promotor Hilde Van Belle bedanken voor haar enthousiaste advies bij deze thesis en mijn journalistiek werk in de Westelijke Jordaanoever. Vervolgens moet ik hier ook even plaats maken voor mijn vrienden die thuis via Skype en Facebook altijd voor mij klaarstonden. En ook de ‘exchange’-bende hier mag niet vergeten worden. Hoewel geen van hen Nederlands praat, laat staan Arnon Grunberg kent, waren ze altijd bereid naar mijn ideeën en gemak te luisteren.

Inhoud

1.	Inleiding.....	5
2.	Literatuuronderzoek	9
2.1.	Autobiografisch schrijven	9
2.1.1.	Context en genre.....	10
2.1.2.	De drijfveer tot bekentenissen.	11
2.1.3.	Van venster op de wereld tot ordenende entiteit	13
2.1.4.	Conclusie	16
2.2.	Journalistieke context	18
2.2.1.	Terminologische en conceptuele verwarring.....	18
2.2.2.	Van publieksgericht verhaal tot verzuiling.....	20
2.2.3.	Autonome journalisten	23
2.2.4.	Huidige situatie: publiek belang en herleving van literaire journalistiek	27
2.2.5.	Kenmerken van literaire journalistiek.	29
2.2.6.	Conclusie	32
2.3.	Ironie	33
2.3.1.	Een eeuwenoud fenomeen.....	33
2.3.2.	Ironie: eigenschappen en categorieën.....	35
2.3.3.	Hedendaagse beschouwingen.....	38
2.3.4.	Conclusie	41
3.	Analyse: literaire journalistiek en (autobiografische) literatuur.....	42
3.1.	Arnon Grunberg	42
3.1.1.	De polemist en de omnivoor.....	42
3.1.2.	De wereld volgens Arnon Grunberg.....	44
3.1.3.	Grunberg en de autobiografie	51
3.1.4.	Arnon Grunberg als journalist	53
3.1.5.	Conclusie	55
3.2.	Analyse.....	56
3.2.1.	De stijl van Grunberg in literatuur en literaire journalistiek.....	56
3.2.2.	Het optreden van de ik-figuur en andere personages in literair werk en journalistiek ..	69
3.2.3.	Grunberg en het postmodernisme/laatpostmodernisme	73
3.2.4.	Ironie	77
3.2.5.	De journalistiek van Arnon Grunberg: een getoetst wereldbeeld.....	82

3.2.6. Conclusie.....	86
4. Besluit.....	88
5. Bibliografie:.....	91

1. Inleiding

Arnon Grunberg lijkt een schrijver te zijn die mij doorheen mijn hele schoolcarrière al achtervolgd heeft. In mijn middelbare school maakte ik al een analyse van *Tirza*, waar ik toen niet zoveel van begreep. Maar de manier waarop Grunberg de lezer meenam in het verhaal sprak me toen al aan, ook al straalde het boek een vreemde sfeer uit die ik onmogelijk plaatsen kon. De andere romans van Grunberg heb ik in de jaren die erop volgden verslonden, waarin telkens dezelfde weemoedige sfeer terug te vinden was. Tijdens mijn studie taal-en letterkunde kwam Arnon Grunberg uiteraard ook regelmatig aan bod. Als onderdeel van de cursus *Hedendaagse letterkunde* hebben we opnieuw *Tirza* verwerkt waardoor ik mij vooral verwonderde over hoezeer je inzichten veranderen in twee jaar. Toch was ik ook hier niet in staat om alle uitspraken van de verteller en van Hofmeester volledig te plaatsen. Voor mijn masterproef in de master journalistiek, kruis ik opnieuw de degen met Grunbergs ogenschijnlijk absurde universum en deze keer doe ik een poging om het volledig te doorgronden.

De wereld van Grunberg wordt niet alleen opgebouwd door zijn romans. Er staan ook brievenbundels, gedichten en een Bijbel op zijn naam. Minstens even belangrijk is zijn journalistieke werk dat elke dag aangroeit. Aanvankelijk zou ik mijn onderzoek organiseren rond de columns die elke week in *Humo* verschijnen onder de naam ‘De mailbox van Arnon Grunberg’. Vrij snel is de focus verschoven naar de bundel literair journalistieke reportages van Grunberg die de naam *Kamermeisjes* en soldaten draagt. De variatie van de verhalen is groot. Een heel aantal ervan gaat over de tijd van Arnon Grunberg aan het front van de oorlog waarbij zowel Irak als Afghanistan als ‘the Global War on Terrorism’ vertegenwoordigd zijn. In twee van de opdrachten gaat Grunberg undercover om te werken in een hotel en het restaurant van een trein. De verhalen worden gekenmerkt door de typische ironische stijl van Grunberg, die weleens opheft veroorzaakt in de Nederlandse literatuurwereld. Op die manier vormt deze bundel een opmerkelijk stukje journalistiek in ons taalgebied dat zeker enige aandacht verdient.

Het bijzondere karakter van deze journalistiek, betekent niet dat de bundel in een vacuüm is ontstaan, zoals uit het literatuuronderzoek zal blijken. De plaats die Arnon Grunberg met zijn journalistiek in de traditie van de literaire reportages inneemt, was minder belangrijk voor mij hierbij. Deze masterproef is door Karen Mampaey in 2011 al geschreven. Ik wilde vooral onderzoeken welke band de literaire journalistiek met de literatuur onderhield, twee domeinen die in de academische wereld zelden met elkaar vermengd worden. De literaire journalistiek is hybride en voor een analyse en een vergelijking met literatuur bestaat er geen vaststaande wetenschappelijke methode. Het is beter elke auteur en elk werk apart te bekijken om zo een onderzoeksmethode te bepalen. Hoewel Grunberg zeker niet de enige is die beide genres gaat beoefenen, zijn er tot nu toe weinig onderzoeken gebeurd naar de overlappingsen en verschillen ertussen. Het feit dat hij een belangrijk mediafiguur is in Nederland heeft ervoor gezorgd dat hij deze kans kreeg om naast literaire auteur ook journalist te zijn.

De literaire reportages van Grunberg zijn eerder een recent gegeven te noemen in zijn oeuvre. Voor 2006 schreef hij in de krant bijna uitsluitend over zijn eigen leven en belevenissen. Dit waren verhalen die sterk aansloten bij het proces dat hij in *Blauwe maandagen* toepast. Hij baseert zich op gebeurtenissen en gedachten in de realiteit, maar tegelijk verzint hij ook bepaalde elementen of legt hij verbanden die in de werkelijkheid niet aanwezig zijn. Ondanks het feit dat deze stukjes over zijn leven in de krant verschijnen, ligt de feitengetrouwheid ervan bijzonder laag. We kunnen ze, zoals Grunberg ook zelf aangeeft, eerder als een roman dan als journalistiek beschouwen. Voor de auteur vormen ze vooral een uitdrukking van het donkere wereldbeeld dat zijn universum beheerst. Ook vandaag zal Grunberg steeds opnieuw nieuwe literaire reportages schrijven, wat dit onderzoek slechts een stap in een langer proces maakt.

Het literatuuronderzoek is opgedeeld in drie delen. De eerste twee zijn een onderzoek naar de verschillende literaire genres die met elkaar vergeleken worden in deze thesis. De literatuurkritiek noemt *Blauwe Maandagen* wel eens autobiografisch, maar wat wordt daarmee precies bedoeld? Naast de debuutroman bevatten ook heel wat andere van zijn vroege romans elementen die overeenkomen met de levensloop van de auteur. Hierboven blijkt al dat het om een bijzondere vorm van de autobiografie gaat die we moeilijk klassiek kunnen noemen. Zijn romans zijn geen dagboek. We zullen een onderzoek naar de autobiografie uitvoeren om een goede analyse van deze kwesties mogelijk te maken. Ik bekijk daarbij de verschillende vormen van dit genre doorheen de tijd. Daarnaast is er ook veel aandacht voor de diverse visies die zich op de autobiografie ontwikkeld hebben. Op die manier ga ik op zoek naar een instrument om te bepalen op welke manier Grunberg omgaat met autobiografische gegevens en wat het doel is van deze strategie. Dit is voor mij noodzakelijk om inzicht te krijgen in de manier waarop Grunberg zichzelf opstelt als schrijver en verteller om zo het verschil te achterhalen met zijn positie als journalist in zijn reportages.

Het tweede onderdeel van mijn literatuurstudie houdt verband met de literaire journalistiek, het andere genre dat onderzocht wordt in deze thesis. De status van dit hybride genre is onduidelijk, maar omdat ik alleen een methode nodig heb om daarmee om te gaan, doe ik geen onderzoek naar de precieze oorzaken van deze positie. Door de plaats van Grunberg binnen deze journalistiek te zoeken probeer ik te achterhalen of het mogelijk is om de verbanden tussen de literaire journalistiek en het literaire werk van Arnon Grunberg bloot te leggen. Bovendien draagt het bij tot de verklaring waarom Grunberg zich steeds meer op feiten gaat richten. Zijn journalistiek tot 2006 is, zoals gezegd, vooral als een soort verlengde van zijn romans te beschouwen. In *Kamermeisjes en soldaten* concentreert hij zich meer op de wereld die zich buiten zijn eigen universum bevindt. Vanwaar deze poging tot aansluiting bij de werkelijkheid die zich bovendien in de roman *Onze oom* weerspiegelt?

Het onderwerp van het derde onderdeel van de literatuurstudie is het verschijnsel ironie, wat onvermijdelijk is vanwege de sterke associatie van Grunberg met dit stijlkenmerk. Bovendien laat deze focus ons toe linken te leggen met de concepten postmodernisme en engagement, die momenteel centraal staan in het Grunbergonderzoek. Voor hem is ironie een belangrijk middel om de lezer de

waarheid onder ogen te laten zien. Dit concept is minstens even vaak gedefinieerd als de term ‘literaire journalistiek’. Bovendien krijgt het fenomeen op zich vaak andere en verkeerde namen mee. In de volksmond betekent ironie dat het omgekeerde bedoeld wordt in plaats van wat er gezegd wordt. Daarnaast wordt het woord ‘ironisch’ in de pers vaak gebruikt als synoniem voor dingen die toevallig gebeuren, maar dat dekt niet de volledige lading van het woord ironisch. Er is dus duidelijkheid omtrent dit concept vereist alvorens over te gaan tot een analyse. Ik bekijk in welke vormen ironie zich voordoet om te bepalen wat nu precies de betekenis is van ironische uitspraken en situaties in het journalistiek en literair werk van Grunberg. Die vormen werden op verschillende momenten doorheen de tijd ontwikkeld waardoor ook dit onderdeel van het literatuuronderzoek begint met een klein historisch overzicht.

Na mijn literatuurstudie werd de hypothese uitgewerkt die betrekking heeft op het wereldbeeld dat Grunberg overbrengt op de lezer in elk van zijn werken. Het verband tussen de literatuur en de journalistiek van Grunberg zit in zijn zoektocht naar de waarheid. Hoewel hij deel uitmaakt van naoorlogse nihilistisch georiënteerde stroming, erkent Grunberg wel dat er een waarheid bestaat. Zijn literaire werk vormt vanaf de start een poging om dit wereldbeeld uit te drukken, een soort onderzoek naar de het universum van het zinloze leven. Vanaf het nieuwe millennium zouden steeds meer postmoderne auteurs een poging doen om opnieuw de band met de werkelijkheid te herstellen, wat resulteert in een vorm van engagement. Grunberg heeft nooit de banden met de realiteit volledig doorsneden in zijn universum zoals zijn postmoderne collega’s, maar ook hij gaat zich nog meer richten tot de realiteit. De vraag waarom hij dat doet, blijft daarbij onbeantwoord terwijl een vorm van groepsdruk door de collega-schrijvers van zijn tijd onvoldoende is als verklaring. Hij wil eerder zijn waarheid toetsen aan de werkelijkheid om op die manier zijn hypothese over het leven voor zichzelf te bevestigen.

In zijn literaire werk had de auteur tot dan toe altijd zijn eigen wereldbeeld uiteengezet. Voor hem is leven een zinloos grapje waar wij allemaal in terecht gekomen zijn. Daarbovenop is het ook nog eens best een pijnlijk mopje dat ‘God’ met ons uithaalt. Om hier niet steeds aan herinnerd te worden, speelt de mens allerlei rollen. Vooral de liefde is het ultieme afleidingsmiddel samen met geweld. Alle pogingen om het leed en het leven te vergeten, resulteren bij hem echter in steeds meer pijn. De verhalen en de personages die erin meespelen weerspiegelden deze filosofie en Grunberg lijkt volledig overtuigd te zijn van zijn eigen opvattingen. Maar zoals hij zelf aangeeft in de inleiding van *Kamermeisjes en soldaten* heeft hij er grote nood aan onder de mensen te gaan. Hij wilde weten hoe mensen er effectief in slaagden om te blijven leven. De hypothese die daaruit voortkwam is dat de journalistiek voor Grunberg een onderzoek is om te bepalen of zijn wereldbeeld overeenkomt met wat in de realiteit te vinden is. Sommige critici zagen dit als een terugkeer naar engagement. Ze gingen ervan uit dan Arnon Grunberg de wereld opnieuw een kans gaf om zich te bewijzen in positieve zin. De vraag is dan of Grunberg de wereld een kans geeft in zijn journalistiek of dat hij op voorhand al een oordeel geveld had over het leven.

Om te bepalen wat nu precies het verband, de verschillen en de gelijkenissen zijn tussen het literaire werk en de literaire journalistiek van Arnon Grunberg zal ik een analyse uitvoeren. In het eerste deel bekijk ik het wereldbeeld van Grunberg en zijn opvattingen over de autobiografie en de journalistiek. In het tweede deel volgt dan een diepgaande analyse waarbij ik *Kamermeisjes en soldaten* met de roman *Blauwe maandagen* vergelijk, de twee werken waarin het 'ik-personage' het sterkt aanwezig is. Deze debuutroman van Grunberg is het werk met de meest autobiografische kenmerken uit zijn literair oeuvre, wat de vergelijking met een journalistiek werk interessanter maakt. Tegelijk zijn alle stijlkenmerken waarom Grunberg beroemd en berucht zal worden al aanwezig. Af en toe haal ik ook voorbeelden aan uit de rest van zijn oeuvre. Zoals hierboven vermeld, bestaat er geen vaststaande methode voor dit soort vergelijkend onderzoek tussen autobiografische literatuur en journalistiek. Er werden vijf aspecten vastgesteld die zouden moeten leiden tot een geldig oordeel over de hypothese. De analyse begint met een vergelijking op het gebied van stijl tussen de literatuur en journalistiek. Ik bekijk of er qua stijl opvallende verschillen of gelijkenissen zijn en verbindt dit opnieuw met mijn hypothese en Grunbergs wereldbeeld. De volgende stap is een reflectie over de positie van de journalist of de verteller in beide werken. Het spelen van een rol lijkt voor Grunberg een soort natuurlijke toestand te zijn. Daarna bekijk ik de houding van de auteur tegenover het postmodernisme, het laatpostmodernisme en het neorealisme. Dit zijn drie stromingen waarmee hij geassocieerd wordt en die precies betrekking hebben op de vragen naar engagement en nihilisme. Voor zijn precieze positie tegenover de journalistiek is het belangrijk zijn houding tegenover deze drie denkpatronen te bepalen. Het is onmogelijk het postmodernisme van Grunberg te bestuderen zonder aandacht voor de ironie in zijn werk, wat het voorlaatste onderdeelje van deze analyse is. Is ironie in zijn werk aanwezig en verschilt de functie in zijn literatuur en zijn literaire journalistiek? Heel dit onderzoek moet uiteindelijk tot een conclusie leiden over de cohesie tussen de reportages en het literaire oeuvre van Grunberg waardoor de vraag waarom hij zich doorheen zijn werk steeds meer op de buitenwereld gaat richten beantwoord kan worden. Is er iets van engagement te bespeuren bij Arnon Grunberg of is het leven van de Ander bij voorbaat een illusie? Evolueert het wereldbeeld, het postmodern nihilisme van Grunberg naar engagement of is blijft de mens een armoedig wezen dat voorbestemd is voor vernietiging?

2. Literatuuronderzoek

Alvorens aan het onderzoek te starten, is het nodig om een duidelijke context te creëren rond bepaalde genres en concepten. Ik begin daarbij met de autobiografie, een genre dat de laatste vijftig jaar een sterke evolutie heeft gekend. We bekijken de geschiedenis van de autobiografie om de plaats van Grunberg in het autobiografisch werk van de Nederlanden te bepalen. Deze geschiedenis gaat gepaard met literatuurkritiek die een theoretische basis biedt om de opvattingen van Grunberg in de analyse volledig helder te krijgen. In de autobiografie sinds de jaren negentig gaat het namelijk niet om de feiten, maar om de opvattingen en het wereldbeeld dat erin aanwezig is. Dat is, zoals we zullen zien, precies de autobiografische opvatting die ook Grunberg toepast. Vervolgens richten we ons op de literaire journalistiek. Daarbij bekijken de geschiedenis van dit genre om de plaats van het werk van Grunberg te bepalen. Het zal onder andere helpen om een methodologie voor de analyse te bepalen en de kritiek van Grunberg op de huidige journalistiek beter te begrijpen. Ook de kenmerken van de literaire journalistiek komen aan bod, als basis voor de analyse. Het laatste onderdeel van dit literatuuronderzoek, gaat over het verschijnsel ironie, een onmisbaar onderdeel in een thesis over Grunberg. Zowel oude als huidige theorieën komen aan bod met als doel een methode te vinden om de ironie in het werk van Grunberg te analyseren. Daarnaast wordt ironie ook gelinkt aan postmodernisme, de stroming waarbinnen hij ook regelmatig vernoemd wordt.

2.1. Autobiografisch schrijven

“Goede schrijvers liegen de waarheid. In de tijd waarin de roman geboren werd, de achttiende eeuw, begrepen de lezers, kleuters van de Nieuwe Tijd, dat niet vanzelf. Daarom hadden die vroege romanschrijvers trucs nodig om te laten zien dat hun verzonnen wereld op de echte leek. [...] En nu, anderhalve eeuw later, wankelt dat strenge literaire dogma: dat een roman een eigen wereld schept. Zelfs het laatste schaamlapje van de fictie, het plichtmatige zinnetje 'iedere overeenkomst van personages met bestaande figuren moet als toevallig worden beschouwd' dat aan veel romans voorafgaat, viel af.”¹

Uit dit citaat uit de jaren negentig blijkt dat het autobiografische aan het eind van de vorige eeuw sterk aanwezig was in de literatuur. Daarbij wordt er ook heel wat kritiek gegeven op deze stroming. Auteurs leken zich af te keren van de buitenwereld om de eigen gevoelswereld te gaan beschrijven. De eigen ervaringen werden gebruikt als inspiratie.² Grunbergs debuut *Blauwe Maandagen* lijkt ook binnen deze trend te staan, maar gaat het hierbij wel om een hype, een korte opflakking van aandacht voor ‘de vent’ achter de literatuur, of is er meer aan de hand?

¹ Truijens 1998, <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/473130/1998/05/29/Honger-naar-echt-SUPEREGO-S-DOMINEREN-LITERATUUR.dhtml>.

² Truijens 1998, <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/473130/1998/05/29/Honger-naar-echt-SUPEREGO-S-DOMINEREN-LITERATUUR.dhtml>.

2.1.1. Context en genre

De discussie van aandacht voor de mens achter de literatuur of het pure vormelijke, het literaire van een werk, lijkt al bijna een volledige eeuw te woeden in de Nederlandse literatuurwetenschap en -kritiek. De eerste opflakking ervan is te situeren in de jaren '30 toen deze discussie de 'Prismapolemiek' genoemd werd of 'de strijd tussen de vorm en de vent'. J.C. Bloem gaf deze naam aan de pennenstrijd die toen gevoerd werd binnen de Nederlandse literatuurkritiek. De start van de polemiek was Binnendijks bloemlezing *Prisma*, verschenen in 1930. Binnendijk sprak daarin een voorkeur uit voor 'het gedicht als autonoom taalorganisme dat naar zijn vormkracht moest worden beoordeeld'. Al snel kreeg deze opvatting tegenstand van de oprichters van het tijdschrift *Forum* dat ontstond om de belangen van de 'ventisten' te verdedigen. Bij hen wordt het kunstwerk een uitdrukking van de persoonlijkheid van de schrijver. Al snel breidde deze polarisering zich uit naar de volledige literatuurwetenschap in plaats van de focus op poëzie. Vorm of vent werd een manier om respectievelijk de autonomistische of personalistische literatuuropvatting aan te duiden.³

Hoewel de discussie met de Tweede Wereldoorlog naar de achtergrond verdween, zou ze daarna steeds opnieuw opflakken binnen literatuurstromingen die elkaar steeds sneller zouden opvolgen.⁴ De jaren vijftig worden gekenmerkt door de opgang van de grote drie: Hermans, Reve en Mulisch. Ook zij zouden daarbij heel wat inspiratie uit hun eigen leven halen. Volgens Camiel Hamans 'valt er bij Reve geen mus van het dak, of het is in de werkelijkheid zo gebeurd.'⁵ Bij het lezen van *De Avonden* waren velen leden van het publiek erop uit te ontmaskeren welke mensen er precies schuilgingen achter de onthutsende personages.⁶

Pas aan het begin van de jaren zestig zouden deze 'autobiografische' auteurs door het grote publiek ook gesmaakt worden, mede door opkomst van de paperback. Deze jaren zestig zouden door het veranderende publieke klimaat verder geen hernieuwde belangstelling voor de mens achter het boek opleveren. Er moest documentair geschreven worden met oog op maatschappelijke verandering en met als doel de registratie van de werkelijkheid. Dit engagement maakte deel uit van experimentele stromingen zoals totaal proza of absoluut proza, die beide een focusten op de vorm en niet op 'de vent'.⁷

Rond 1975 begon het tij te keren. Aan het begin van de jaren zeventig was de auteur nog doodverklaard. Tegen de jaren tachtig keerde hij weer terug naar zijn voetstuk. Daarbij was er vooral veel aandacht voor de jeugd en de voorgeschiedenis van de schrijver. De biografie en de autobiografie werden erg populair, ook binnen de wetenschappelijke literatuurstudie. De oorzaak van dit keren van het tij was het succes van het tijdschrift *De Revisor* binnen een economische crisis. De tijdgeest was

³ Van Gorp 1998, 476.

⁴ Wildemeersch 2011-2012.

⁵ Hamans 2000, 18.

⁶ Hamans 2000, 17.

⁷ Wildemeersch 2011-2012.

eerder pessimistisch en de mens werd op zichzelf teruggeworpen waardoor de grote idealen van verandering werden vergeten. Bij *De Revisor* was er veel aandacht voor de auteur, maar wel binnen een vormreflexieve manier van schrijven. Het engagement was daarbij volledig verdwenen.⁸

Doorheen de jaren tachtig bleef deze tendens bestaan. Ook Vlaanderen zou in 1985 volgen met de generatie van ‘mooie jonge goden’ Lanoye, Hertmans, Brusselmans en anderen. Zij legden vooral de nadruk op het verhaal, liefst met de stempel waargebeurd. In de jaren negentig bleef de (auto)biografie in Nederland ook populair. Connie Palmen, Lulu Wang, Arthur Japin en Nelleke Noordervliet schreven allemaal over hun eigen leven en *Het Bureau* van J.J. Voskuil bleef wekenlang bovenaan de boekentoppen staan. De populariteit van deze werken was vooral een gevolg van een voyeuristische nieuwsgierigheid terwijl andere auteurs meer de literaire toer opgingen met meer aandacht voor de vorm binnen de autobiografische tendens. Daaronder kunnen we werken situeren zoals *Gesloten huis* van Nicolaas Matsier, *Asbestemming* van A.F.TH. van der Heijden en *Tussen mes en keel* van Geerten Meijnsing.⁹ Het is vooral binnen deze laatste stroming dat we Grunbergs eerste werken zullen kunnen situeren.

2.1.2. De drijfveer tot bekentenissen.

“Je krijgt als je mij uitnodigt niet meer dan je bestelt. [...] Iets persoonlijks krijgt u van mij niet te horen. Ik zeg niets over overleden zusjes, mijn door wiegendood gestorven baby’s, over mijn jonggestorven echtgenotes en mijn verleden als alcoholist, over hoe ik mijn zware depressies met pillen weet te onderdrukken, over mijn wonderbaarlijke herstel van al die enge ziektes die ik heb gehad, of over mijn huilmomenten.”¹⁰

In *Dit boek beschouw ik als een watermeloen* beschrijft Arie Storm wat voor bekentenissen er verwacht worden van schrijvers op literaire avonden, wat inhoudt dat deze biecht persoonlijk moet zijn en het publiek emotioneel moet raken. Bart Vervaeck beschrijft in *De autobiograaf als obscene aap* een soortgelijk fenomeen. In de literatuur en in de mediawereld lijkt iedereen een obsessie te hebben met het verkrijgen en bekennen van persoonlijke informatie en wie zich gegeneerd afwendt van dit soort openbare biechten moet zich eigenlijk schamen. Dat is een teken van preutsheid en schijnheiligheid. Of zoals Vervaeck het zelf zegt: ‘Wie de terreur van de kosteloos geserveerde emoties niet lust, die moet wel gestoord zijn.’ De autobiografie staat binnen een cultuur van bekentenissen en openbaarheid.¹¹

⁸ Musschoot 1999, 59-63. ; Wildemeersch 2011-2012.

⁹ Truijens 1998, <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/473130/1998/05/29/Honger-naar-echt-SUPEREGO-S-DOMINEREN-LITERATUUR.dhtml>. ; Storm 2000, 33.

¹⁰ Storm 2000, 33.

¹¹ Storm 2000, 33. ; Vervaeck 2000, 3.

Camiel Hamans haalt een aantal oorzaken aan voor deze openhartige houding van de auteurs waarvan de eerste geloofsafval is. Hij verwijst daarbij naar de paradox die aanwezig is in de verklaring die door de auteurs zelf gegeven wordt. Zij bekennen om het van zich af te schrijven en doen dat enkel voor zichzelf. Tegelijk brengen ze dat allemaal in de openbaarheid. Hoe kan je iets voor jezelf doen door het met de hele wereld te delen? Hamans ziet hierin een christelijke erfenis want het is een vorm van gedwongen openbare biecht. Door de geloofsafval is er een gebrek aan biechtvader: ‘Voor hem geen voetreis naar Rome, geen vergeving door de paus, maar enige riemen papier.’ De enige oplossing voor deze schrijvers is het toevertrouwen van ervaringen aan het papier en dat ze daarmee ook zichzelf tot een god in hun eigen wereld kunnen verheffen, is mooi meegenomen.¹²

Daarna haalt Hamans een tweede verklaring aan voor de bekenteniscultuur binnen de literatuur. De belangstelling voor de kleine kwellingen en alledaagse emoties van de medeburger bestond volgens hem altijd al. Hij haalt daartoe de krantjes aan van Jacob Campo Weijermans, die in de achttiende eeuw al krantjes verspreidde met faits divers over zichzelf en zijn tijdgenoten. Deze nieuwsgierigheid was toen eigenlijk een zonde, maar als de roddels verpakt waren in goede verhalen kon dat minder goed bestraft worden. De personages bleven herkenbaar, maar waren niet noodzakelijk meer te herleiden tot bestaande figuren. Het werd minder gelezen voor de inhoud dan voor de vorm. Of dat is toch het excuus dat gebruikt werd. Deze angst voor zonde kent de lezer van vandaag niet meer waardoor de afstand tussen verhaal en werkelijkheid niet meer nodig is. Maar wat er niet veranderd is, is de behoefte aan roddelen. We moeten en we zullen alles weten volgens Hamans. De lezer is daarbij ‘hooguit nog in overtreding met de goede smaak’. Dat maakt de groep van auteurs die probeert de werkelijkheid zo transparant mogelijk door te geven groter en belangstelling hiertoe is bijna een wettelijke plicht geworden.¹³

Naast Hamans haalt ook Anne Marie Musschoot een aantal verklaringen aan. Zij plaatst deze tendens binnen het millenniumgevoel. Wat precies het verband is tussen het fin de sièclegevoel en het ikgericht schrijven is een vraag die Musschoot niet kan beantwoorden. Ze haalt wel een aantal argumenten aan om deze connectie te ondersteunen. Als eerste punt wijst ze erop dat ook aan het eind van de negentiende eeuw het fin de sièclegevoel de kop op stak. Ook toen gingen schrijvers bezinnen op het eigen verleden waardoor er een soort continuïteitsmodel ontstaat. Daarnaast was deze belangstelling voor de autobiografie sinds de jaren zeventig ook een internationale tendens. Volgens haar is dit millenniumgevoel een universele teneur met kleine lokale verschillen. In de autobiografie van het eind van de twintigste eeuw in Nederland verscheen bijvoorbeeld een meer heterogeen ‘ik’, wat inhoudt dat het niet langer gaat om een coherent individu, maar eerder om een schim in de verte.¹⁴

Daarnaast blijkt volgens haar duidelijk dat er ook sterke banden zijn tussen de laatnegentiende-eeuwse kunst en mens van de laat-twintigste eeuw. Dit zorgt ervoor dat in beide

¹² Hamans 2000, 16-17.

¹³ Hamans 2000, 20-21.

¹⁴ Musschoot 1999, 69-71.

stromingen de poète maudit lijkt op te duiken. De autobiografische schrijver van de twintigste eeuw is een ellendige figuur, een ‘hyperverfijnde, zijn walg- en afkeer voor het dagelijkse bestaan sublimerende held’. Vooral bij Reve, Komrij en Meijssing vinden we deze rottende figuren terug, wat ertoe leidde dat de literatuur van Reve de zwarte romantiek vleugels gaf in de Nederlanden. De autobiografische literatuur wordt bevolkt door decadente protagonisten binnen een sfeer van ondergang en ook deze tendens is in heel Europa te zien.¹⁵

Een laatste argument dat Musschoot geeft, draait rond de media. Ze haalt hiertoe haar inspiratie bij Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique*. De nieuwe betekenis- en getuigenisliteratuur zou samenhangen met de nieuwe technologische mogelijkheden die het mogelijk maken om ‘documents vécus’ te produceren. Het maakt een re-enactment van de echte levenservaring binnen handbereik. Christopher Lasch beschouwt technologie ook als de oorzaak het autobiografische in *Culture of Narcissism*. Bij hem is dat echter als antwoord op de technologische evolutie die een toenemende ontpersoonlijking met zich meebrengt.¹⁶

2.1.3. Van venster op de wereld tot ordenende entiteit

De centrale vraag die de lezer zich bij de biografie lijkt te stellen draait steeds om het werkelijkheidsgehalte. Wat is er precies echt gebeurd van alles wat de auteur vertelt en is het mogelijk dat de auteur een pure reflectie maakt van de realiteit? Het gaat steeds om de manier waarop de werkelijkheid zich voor de schrijver voordoet. De auteur kijkt steeds met gekleurde blik naar zijn eigen ervaringen, al lijkt dat niet de mening te zijn van het grote publiek. Dit leidt tot controverses zoals het ezelproces rond Gerard Reve. Door de aanwezigheid van feitelijke informatie kwamen de lezers in de verleiding om ook zijn (masochistische) fantasieën voor waar aan te nemen. Critici van de autobiografie in Nederland en Vlaanderen lijken het meestal met elkaar eens te zijn dat er een kleuring aanwezig is in het beeld dat de auteur schetst. Toch lopen binnen deze consensus de opvattingen sterk uit elkaar met waardeoordelen over de verschillen in stijl als gevolg.¹⁷

Joris Van Groningen lijkt van alle critici degene met de meest open visie. Vooral zijn positieve opvatting over Connie Palmen valt op. Waar andere critici Palmen beschouwen als iemand die de realiteit kopieert, is dat bij Van Groningen niet het geval. Voor hem is Palmen iemand die de realiteit filosofisch betekenis toekent. Fictie en werkelijkheid lopen als gevolg daarvan door elkaar waardoor we de fictie moeten begrijpen als een regie waaraan de emoties beantwoorden. Er is altijd een fictieve structuur en een onderliggend verhaal aanwezig en die worden door het schrijven naar boven gehaald en bloot gelegd. De werken van Connie Palmen worden hierdoor een hybride constructie met aandacht voor vorm en niet alleen voor de pure ervaringen van de schrijfster. Ze stellen allemaal dezelfde vraag aan de lezer: kan het leven alleen in de fictie worden beleefd?

¹⁵ Musschoot 1999, 71-73.

¹⁶ Musschoot 1999, 71.

¹⁷ Wildemeersch, 2011.

Precies tegen deze opvattingen over Connie Palmen en J.J. Voskuil zal Bart Vervaeck een pleidooi houden. Hij noemt de werken van deze auteurs werken die beantwoorden aan ‘de blik van de aap’:

“Wie een autobiografie bekijkt als een eerlijk waarachtig verslag van echte en doorleefde emoties, die begaat dezelfde fout als de aap waarover Musil het had: dat beest grijpt in de spiegel omdat het denkt dat de afbeelding een echt ding is. Wie de autobiografie beoefent alsof het een reproductie was van een vooraf bestaande werkelijkheid, die produceert maar al te vaak flutboekjes die van de lezer evenveel intellectuele inspanning eisen als van een soapkijker.”¹⁸

Volgens Vervaeck doen Connie Palmen en Voskuil geen enkele moeite om dit beeld van transparantie bij de lezer te ontcrachten. In een goede autobiografie gaat het daarentegen om het weergeven van de essentie van de autobiografie, wat daarom niet betekent dat alles waargebeurd is. Bij Reve gaat het daarbij om de moederverering en het revisme, maar niet om het martelen van kleine jongens. Samen met van der Heijden, Meijssing, en Brouwers wordt hij als een voorbeeld gezien. Geen afbeelding, geen kopie, maar creatie en transformatie.¹⁹

Dit mondt uit in een onderscheid tussen waarheid en werkelijkheid, hetgene dat echt gebeurd is. De waarheid is de essentie die in het werk aanwezig is, de betekenis die afwijkt van de werkelijkheid. Vandaar dat Jeroen Brouwers ook concludeert ‘Om de waarheid te vertellen, lieg ik me te barsten’²⁰. Voor Vervaeck is het duidelijk dat de waarheidsopvatting superieur is, maar tot zijn teleurstelling moet hij daarbij besluiten dat de opvatting van transparantie en aap de voorkeur van het publiek krijgt. Hij weidt dit aan een vorm van ramptoerisme en voyeurisme. Alles wordt schaamteloos getoond waardoor de mens de achterliggende betekenis niet meer kan zien. Hertmans noemt dit de ‘obscene val’ van de autobiografische literatuur. Zowel voor Vervaeck als Hertmans blijft creativiteit in vorm de focus van de literatuur terwijl dat bij Palmen en Voskuil tot een minimum gereduceerd is²¹:

“Er mogen blijkbaar geen obstakels geplaatst worden op de snelweg naar de emotie, de kick, de naakte werkelijkheid. In de beste gevallen zal de literaire vorm getolereerd worden zoals een alcoholicus de bittere smaak van jenever tolereert: als een noodzakelijk kwaad naar de roes.”²²

¹⁸ Vervaeck 2000, 3-4.

¹⁹ Vervaeck 2000, 4-5.

²⁰ Vervaeck 2000, 5.

²¹ Vervaeck 2000, 7.

²² Vervaeck 2000, 7.

De autobiografie is een bij uitstek onzuiver genre. Enerzijds balanceert de inhoud steeds op de grens tussen fictie en realiteit. Anderzijds zal de vertelstrategie steeds uit verschillende bronnen putten waardoor het gaat om formele vorm van vermenging. De transparante biografie ontkent deze hybride kenmerken. Het kan in dit kader een vreemde vaststelling zijn dat er in het werk van Palmén heel wat filosofie aanwezig is over de verhouding tussen fictie en werkelijkheid, maar daarbij wordt alles nog steeds verklaard vanuit een coherent individu dat de waarheid kan achterhalen. In een hybride autobiografie wordt de herkenbare ik-persoon volgens Vervaeck problematisch. Er is niet langer een helder ik aanwezig dat de waarheid eenduidig kan achterhalen: ‘ze vertrekken van de opvatting dat er geen ik is buiten de taal en de beschrijving terwijl die beschrijving tegelijkertijd het ik vervalst en zelfs vernietigt.’²³ Een transparante visie op de realiteit bestaat daardoor niet meer.

In de transparante biografie onderscheidt Vervaeck twee stijlen: de droge registratie en de ‘van tranen doorweekte taal’. In beide gevallen is enige suggestiviteit afwezig en het gevaar hiervan is ‘dat de ervaring kan verdwijnen als ze wordt uitgesproken’. De autobiografie heeft daarentegen obscene plekken nodig, duistere hoekjes waar de lezer voor raadsels staat.²⁴

Bij Vervaeck wordt er steeds een tweedeling gemaakt in autobiografische literatuur die zich concentreert op de feiten of biografieën die zich eerder focussen op de vorm. Ook Arie Storm maakt dat onderscheid waarbij hij de herkenbare autobiografie de naam ‘Enquistproza’ mee geeft. Vervolgens maakt hij brandhout van het werk van schrijfster Anna Enquist en haar collega’s. Hij geeft een opmerkelijke cursus in het schrijven van pulpliteratuur met raadgevingen die gaan van het veelvuldig laten huilen van personages tot het gebruik van grammaticale tijdsvormen die verwarring stichten. Ook bij Storm wordt er een waardeoordeel geveld dat inhoudt dat de focus op de feiten als minderwaardig wordt geacht in tegenstelling tot aandacht voor het ‘literaire’.²⁵

P.F. Thomése zal nog scherper reageren dan Vervaeck of Storm. Hij scheert alle vormen van autobiografisch schrijven over één kam. Ze zijn naar zijn mening allemaal gebaseerd op een narcistische trend die ertoe leidt dat de schrijver zichzelf zo veel mogelijk op een voetstuk probeert te plaatsen. Het uiteindelijke doel daarvan is het rinkelen van de kassa want het etiket ‘waargebeurd’ is volgens hem iets dat vooral werkt op financieel gebied. Hij is een echte pleitbezorger van de vormopvatting waardoor elk spoor van de ‘vent’ verdwijnt.²⁶

Vervaeck zal op het einde van *De autobiograaf als obscene aap* een oplossing suggereren die impliceert dat de autobiografische inhoud opnieuw verbonden moet worden met een grote focus op de vorm. Deze verhalen moet de lezer zo de kans geven om zijn verbeelding te gebruiken. Deze biografieën moeten gelezen worden als een roman en niet als een verslag van de werkelijkheid. Dit beschermt ook de auteur die op deze manier buiten schot blijft. Deze opvatting wordt door Aleid

²³ Vervaeck 2000, 10.

²⁴ Vervaeck 2000, 11-12.

²⁵ Storm 2000, 35-38. ; Vervaeck 2000, 11-12.

²⁶ Truijens 1998, <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/473130/1998/05/29/Honger-naar-echt-SUPEREGO-S-DOMINEREN-LITERATUUR.dhtml>

Truijens verder uitgewerkt. De beste autobiografische romans draaien volgens haar wel rond de inhoud, maar het is telkens wel de vorm die de impliciete visie ‘stuwkracht geeft’.²⁷ Het gaat daarbij niet om een expliciete visie op de wereld die als eenduidig en waar wordt voorgesteld:

“Faulkner, Bellow, Tsjechov, Couperus en Hermans schreven geen 'steriele fictie', maar etaleerden evenmin een groot, kwetsbaar ego. Zij situeerden hun werk in hun eigen tijd en omgeving, maar die 'waarheid' bleek bestand tegen de tand des tijds. 'Vorm' én 'vent' zijn noodzakelijke voorwaarden voor literatuur die langer beklijft dan een hype kan duren.”²⁸

Blake Morrisson vertrekt ook van deze opvatting. Dit heeft voor hem als gevolg dat hij zich steeds op de dunne grens tussen de autobiografische literatuur en de journalistiek bevindt. Net zoals Grunberg heeft ook hij autobiografisch werk geschreven zoals *And When Did You Last See Your Father?*, zijn eigen memoires. Naast zijn literaire stukken heeft Morrisson ook andere teksten geschreven waarin een sterker journalistiek karakter aanwezig is zoals zijn onderzoek naar de moord op de tweejarige James Bugler. Ook 9/11, de oorlog in Irak en het gebruik van cannabis zijn thema's waar hij als journalist over publiceerde. Morrisson heeft daarbij een hybride opvatting over de journalistiek in tegenstelling tot de klassieke journalist. Fictie en realiteit moeten volgens hem in elkaar overvloeien want beide kunnen iets van waarheid vertellen. Hij schrijft volgens Truijens echter geen literatuur meer. Zijn werken gaan ook verder dan een vorm van egodocumentatie waardoor ze het de naam ‘fraction’ geeft: ‘het is superieure journalistiek, bij uitstek gericht op “de wereld”, geënt op verifieerbare feiten, maar vervaardigd met literaire middelen en bedoeld om verder te reiken dan de waan van de dag.’ De grenzen tussen de autobiografie en de journalistiek kunnen bij Morrisson in elkaar overvloeien.

2.1.4. Conclusie

Na deze verschillende opvattingen over de autobiografische werken kunnen we ons een aantal vragen stellen. Wat is de plaats van Grunberg binnen deze autobiografische stroming? Is de autobiografie voor hem een spiegel van de werkelijkheid waarin zoveel mogelijk feiten moeten opgenomen worden? Moeten we alles in *Blauwe maandagen* zien als de treurige jeugdmemoires van een ongelukkige schrijver die de lezer moeten emotioneren? De andere mogelijkheid is dat hij zijn ervaringen als aanknopingspunt gebruikt om met oog voor stijl een eigen wereld te creëren. Daarbij gaat het eerder om de filosofische premissen die het fundament vormen van zijn autobiografie dan een

²⁷ Truijens 1998, <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/473130/1998/05/29/Honger-naar-echt-SUPEREGO-S-DOMINEREN-LITERATUUR.dhtml>

²⁸ Truijens 1998, <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/473130/1998/05/29/Honger-naar-echt-SUPEREGO-S-DOMINEREN-LITERATUUR.dhtml>

droge registratie van feiten. De waarheid en niet de werkelijkheid staat in deze autobiografieën centraal. Dit is een van de vragen die door de analyse beantwoord zal worden.

2.2. Journalistieke context

Hierboven is gebleken dat er twee centrale opvattingen bestaan in de interpretatie van een autobiografie. Ook voor de literaire journalistiek, het andere belangrijke genre in deze thesis over Arnon Grunberg, bestaan er verschillende opvattingen die we hieronder zullen bekijken. Eerst bekijken we nog kort even de terminologische en conceptuele verwarring die er rond de namen voor journalistiek met literaire competenties bestaat. Daarna volgt een overzicht van de evolutie van literaire journalistiek doorheen de tijd, met aandacht voor de verschillende theorieën die er in verschillende periodes gevormd werden. We sluiten af met een overzicht van de belangrijkste kenmerken van het genre als basis voor onze analyse van *Kamermeisjes en soldaten*.

2.2.1. Terminologische en conceptuele verwarring

“Literary journalism can briefly be defined as nonfiction printed prose whose veritable content is shaped and transformed into a story or sketch by use of narrative and rhetorical techniques generally associated with fiction.”²⁹

Deze definitie gebruikt John C. Hartsock om literaire journalistiek te beschrijven. Hij vervult daarbij geen gemakkelijke taak. De terminologische en conceptuele verwarring rond journalistiek die narratieve kenmerken heeft, is groot. Een van de oorzaken daarvan is dat er weinig over geschreven wordt en in het beperkt aantal werken dat er wel over geschreven is, worden een heel aantal verschillende namen gebruikt: literary nonfiction, lyrics in prose, new journalism, faction, narrative journalism,.. Het aantal benamingen lijkt eindeloos te zijn, waardoor zelfs ‘biografie’ en ‘autobiografie’ al eens kan voorkomen, hoewel deze genres meestal niet door journalisten geschreven worden.³⁰

Hartsock houdt echter een pleidooi voor de term ‘literaire journalistiek’, de term die hier ook gebruikt zal worden. ‘Literair’ is daarbij verkiesbaar boven andere subjectieve naamwoorden zoals ‘narratief’ vanwege een aantal redenen. Ten eerste zullen deze teksten een aantal technieken gebruiken die vaak geassocieerd worden met de realistische roman en het kortverhaal. Het gaat over middelen die als literair bestempeld worden. Daarnaast hebben de teksten ook zelf literair potentieel, hoewel dit concept in onze postmoderne tijd moeilijk te definiëren valt. Hartsock beschrijft het als iets waar een vorm van transcendentie aanwezig is. De derde reden om voor ‘literair’ te kiezen, is het feit dat deze werken als sociale allegorie kunnen functioneren, wat betekent dat de teksten naast de letterlijke betekenis ook een vorm van interpretatie vereisen.³¹

Het tweede deel van de term is ‘journalistiek’. Hartsock geeft drie redenen om zijn voorkeur voor deze term te ondersteunen. Allereerst zijn termen zoals ‘nonfiction’ voor hem te leeg en te

²⁹ Hartsock 2000, 11.

³⁰ Hartsock 2000, 1-11.

³¹ Hartsock 2000, 11-12.

waardeloos. Ze lijken impliciet te opereren dat de journalistieke tekst een kopie maakt en daarbij niets extra bijdraagt. Deze benamingen zoeken geen centrum, geen essentie, maar beschrijven gewoon de feiten terwijl de term journalistiek daarentegen de status van de journalist en zijn toevoegingen erkent. De tweede reden sluit daarbij aan. Deze teksten zijn geschreven door mensen met journalistiek als beroep of met professionele journalistieke intenties. Hoewel Grunberg zich eerder schrijver dan journalist zal noemen, is hij wel al jaren actief bij *De Volkskrant*, *Humo* en *Decorrespondent.nl* waardoor we kunnen hem als journalist kunnen beschouwen. Ten derde moet er ook een onderscheid gemaakt worden met ‘pure literatuur’. Door ‘literair’ als bijvoeglijk naamwoord te gebruiken, kan journalistiek als naamwoord daarnaast voor een differentiatie zorgen. Op die manier zorgt het ook voor meer uitdaging in de richting van de pure literatuur en haar neerbuigende blik tegenover de journalistiek.³²

Literatuur heeft doorheen de geschiedenis deze uitdaging met veel plezier aangenomen waardoor de kritiek vanuit deze hoek op literaire journalistiek niet uit bleef. Zo wordt dit soort journalistiek nog voor de start van de twintigste eeuw ‘Destroyer of Literature’ genoemd door criticus Langdon Warner.³³ De kritiek kwam echter niet alleen uit de hoek van de literatuur want ook binnen de journalistiek was literaire journalistiek een onderwerp van polemiek. Hartsock noemt het genre ‘ill-defined’. Het lijkt niet bij de literatuur of bij de journalistiek te horen waardoor we het als hybride kunnen beschouwen. Deze beide genres kennen een statusverschil dat moeilijk te verenigen lijkt. Er zijn feiten aanwezig in deze teksten, maar ze worden overgebracht door literaire technieken bij literaire journalistiek, wat het tot een epistemologisch probleem maakt. De wetenschappelijke houding die we van conventionele journalistiek meer gewend zijn, wordt hier minder toegepast. Waar ligt de grens van de werkelijkheid en waar bevindt zich de fictie?³⁴

De pleiters tegen de literaire journalistiek werden in hun standpunt ondersteund door discussies zoals de controverse rond *In Cold Blood* (1966) van Truman Capote. Critici oordelen met argusogen of er niet te veel interpretatie door de auteur plaatsvindt in dit soort journalistiek. Dat is ook het geval wanneer een auteur meerdere karakters laat samenvallen in één personage om op die manier de ervaringen te bundelen. Ook deze techniek werd als een overdreven vorm van interpretatie gezien. Bij al deze discussies mogen we echter niet vergeten dat ook in conventionele ‘objectieve’ journalistiek een interpreterend subject aanwezig is. We krijgen de ‘feiten’ aangeleverd door de journalist en die kijkt met een gekleurde blik naar de wereld. Het is niet mogelijk om een scherpe lijn tussen conventionele en literaire journalistiek te trekken als ze in elkaar overvloeien. De meningen over welke van de twee het meest waarheidsgetrouwe beeld bieden, zullen doorheen de twintigste eeuw sterk verdeeld zijn.³⁵

³² Hartsock 2000, 12.

³³ Hartsock 2000, 39.

³⁴ Willems 2012, 5-6. ; Hartsock 2000, 6.

³⁵ Hartsock 2000, 13. ; Mampaey 2011, 7-8. ; Keeble 2007, 2. ; Keeble 2007, 7. ; De Vriendt 2010, 15-16

2.2.2. Van publieksgericht verhaal tot verzuijing

De eerste vorm van literaire journalistiek kunnen we aan het einde van de negentiende eeuw situeren, maar Hartsock haalt daarvoor echter ook een aantal voorlopers aan van wie Daniel Defoe de belangrijkste is. Hij wordt gezien als een soort ‘oervader’ van de literaire journalistiek. De vorm is in de negentiende eeuw dus niet helemaal nieuw, maar kent op dat moment al een voorgeschiedenis die haar invloed zal uitoefenen.³⁶

In *The Storm* (1704) beschrijft Daniel Defoe de ervaringen van gewone mensen tijdens het noodweer dat Londen een week lang teisterde in 1703 en vulde dit aan met wetenschappelijke meteorologische informatie. Defoe was schrijver, geen journalist, maar hij werkte in een tijd waarin er minder aandacht werd besteed aan het bepalen van de authenticiteit van getuigenissen. Ook *Robinson Crusoe* (1719) was geschreven als een ooggetuigverslag waardoor het dan ook lang onduidelijk was of *The Storm* fictie of journalistiek was. Dat was simpelweg niet van belang. Het ging echter wel degelijk om de getuigenissen van echte mensen die slachtoffer waren van de Engelse storm. Met literaire technieken werden de ervaringen van de gewone man weergegeven in een duidelijke en eenvoudige stijl. Tegelijk was het een echt verhaal waarin ook dialogen verwerkt waren, maar de focus op de feiten sterk was. Al deze elementen zijn voor critici als Hartsock en Keeble voldoende om dit werk als literaire journalistiek te bestempelen.³⁷

“The account [...] consists largely of correspondence from throughout the kingdom from witnesses of the storm. Defoe’s role is largely as editor. When he is author his approach is usually discursive in tying together his correspondents. However, on occasion he provides his own narrative voice.”

Naast Defoe zal Hartsock ook een aantal journalisten onderscheiden die meer literair gingen schrijven zoals Addison en Steele. Alleen Defoe is dankzij zijn literaire klassiekers niet in de vergetelheid geraakt. Hartsock vermeldt daarnaast ook nog Benjamin H. Day, de eerste succesvolle vertegenwoordiger van de penny press, die in 1833 voor *The Sun* schreef. Charles Dana, een andere voorloper, schreef dan weer voor concurrent *New York Tribune*. Mien De Vriendt voegt daar nog Charles Dickens aan toe, een andere grote literaire schrijver uit deze periode, maar ze vermeldt daarbij wel dat zijn werk slechts enkele elementen van literaire journalistiek bevat.³⁸

Aan het eind van de negentiende eeuw zorgde de veranderende socio-economische omstandigheden voor een grotere nood aan dit soort literaire journalistiek. De populatie nam enorm toe door immigratie. De bevolking verhuisde daarbij van het platteland naar de stad. Ook de economie

³⁶ Hartsock 2000, 117. ; Mampaey 2011, 16.

³⁷ Hartsock 2000, 115. ; Mampaey 2011, 16-17. ; Willems 2012, 5-6. ; Willems 2012, 30.

³⁸ Hartsock 2000, 122. ; Hartsock 2000, 127. ; De Vriendt 2010, 19-20.

maakte belangrijke veranderingen door waardoor er onder de gewone bevolking werkloosheid heerste. Het publiek had nood aan verhalen die de veranderingen begrijpelijk konden maken en ze wilden daarbij geen afstandelijke verslaggeving, maar wel een journalist die als een soort gids kon uitleggen wat er aan het gebeuren was.³⁹

Naast deze context onderscheidt Hartsock nog twee andere oorzaken voor het succes van literaire journalistiek in deze periode. Er was sprake van fenomenologische verwarring. De premissen van het positivisme werden betwijfeld en het bleek onmogelijk te zijn om adequaat de contingente wereld te beschrijven. De journalist zag zich geconfronteerd met een ‘phenomenological fluidity’, wat door Bakhtin met de term ‘inconclusive present’ werd aangeduid. Journalisten moesten op zoek gaan naar een eerlijke manier om de realiteit weer te geven. Daarbij kozen ze niet langer voor objectiviteit en registratie van feiten, maar voor subjectiviteit en interpretatie. De gebruikelijke ‘objectieve’ journalistieke stijl werd daarbij gezien als bijdragend tot een gevoel van vervreemding bij de lezer vanwege de afstand die ontstaat tussen subject en object. Dit bood ruimte voor het ontstaan van de literaire journalistiek, een genre dat de afstand kleiner wil maken door de geobjectiveerde Ander opnieuw als mens te leren kennen.⁴⁰ Voor de derde reden van het verschijnen van de literaire journalistiek in deze periode haalt Hartsock de ideeën van John Berger aan. Door de epistemologische crisis moet de relatie tussen verteller, luisteraar (publiek) en hoofdrolspelers hersteld worden. De literaire journalistiek brengt de feiten dichterbij de lezer en kan zo die taak vervullen. Hoewel deze journalistiek uiteraard niet in een vacuüm ontstond en de nodige voorlopers had, versterken deze drie factoren de narratieve tendens binnen journalistiek. Dit mondt uit in een andere band met ‘the Other’.⁴¹

Ook in Nederland wordt er opvallend verhalend geschreven aan het eind van de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw. De Amerikaanse journalistiek had daarbij invloed, maar vooral de Britse William Thomas Stead was volgens Wijfjes een voorbeeld als pleitbezorger van het belang van het gewone volk met zijn reportages. Zijn invloed manifesteerde zich vanaf 1880. Hij maakte niet alleen gebruik van het interview, maar ook van getuigen. Hij had daarbij, volgens de Nederlandse journalisten, stijl en karakter en dat ontbrak naar hun mening in de Amerikaanse journalistiek. Nederlandse journalisten hadden respect voor de uitgesproken opinie. Stead trad op in naam van de waarheid, een voorbeeld voor de Nederlandse journalisten vanwege hun burgerlijk ideaal.⁴²

Hoe kon de Nederlandse journalist tot diezelfde journalistieke stijl komen? Als voorbeelden golden de hoofdredacteurs Bosissevain en Kuyper omdat zij het idee vertegenwoordigden dat een krant gecontroleerd moest worden door een hoofdredacteur met een sterke opinie die de opdrachten aan zijn journalisten gaf. Zij moesten op hun beurt met een duidelijke mening die taak vervullen, bij voorkeur

³⁹ Hartsock 2000, 57-58.

⁴⁰ Hartsock 2000, 39.

⁴¹ Hartsock 2000, 51. ; Hartsock 2000, 79.

⁴² Wijfjes 2004, 32-35.

in een vlotte presentatie en taalgebruik. Daarbij bleef de Nederlandse pers wel een stuk conservatiever dan de Angelsaksische *yellow press*, die een eenvoudige stijl als een van haar hoofddoelen stelde. Dat bestempelden de Nederlandse journalisten als sensatiezucht. Volgens Wijfjes ‘bleef de Nederlandse journalistieke praktijk ondanks de schaalvergroting vrij saai.’⁴³

Vanaf 1870-1880 zouden de eerste journalisten in Nederland stilaan de redactie verlaten om verslag uit te brengen. Aan het begin van de negentiende eeuw beperkten reportages zich tot het opsommen van feiten, maar daar zou nu verandering in komen. Ze werden daarbij vooral beïnvloed door de Franse pers en niet door de Amerikaanse. In Frankrijk zou in 1830 al de ‘fysiologie’ verschijnen, die bestond uit een mengeling van literatuur en journalistiek. Het waren beschrijvingen van contemporaine gebeurtenissen en figuren, vaak op humoristische en ironische wijze. In 1845 zouden ze steeds populairder worden. Tegen 1870 ontstond de Nederlandse reportage: een vermenging van waarnemingen, sfeer en letterlijke gesprekken waarin de journalist zelf aanwezig is. Boissevain zou hierin een pioniersrol spelen met zijn reportages in *Het Handelsblad*, maar de echte doorbraak werd veroorzaakt door dagblad *De Amsterdammer* van De Koo. Hij ging constant op zoek naar gewone mensen met spannende en boeiende verhalen die vooral gevonden werden binnen het ontluikende socialisme. Daarna namen de verhalende ooggetuigverslagen een hoge vlucht en in deze concurrentiestrijd waren alle denkbare stijlmiddelen toegelaten. Niet zelden werd hetzelfde verhaal vanuit verschillende invalshoeken beschreven door journalisten van concurrerende kranten.⁴⁴

Vanaf 1900 zou ook het interview vaker gebruikt worden. In 1910 had de moderne narratieve vorm zich volledig ontwikkeld. Daarbij was er veel invloed van het naturalisme van Zola en zijn tijdgenoten. Dit zorgde ervoor dat de schrijver meer betrokken geraakte dan bij de Franse fysiologie vroeger. Realistische en naturalistische invloed hadden als gevolg dat er een grote nadruk kwam te liggen op de zintuigen van de journalist binnen een heldere formulering. Precieze observaties met de beschrijving van de maatschappelijke factoren en diepere psychologische drijfveren van mensen moesten de journalist ertoe aanzetten het leven volledig te doorgronden.⁴⁵:

“Naturalisten wilden het leven bij de lurven pakken zodanig dat lelijkheid in lelijke woorden werd vervat, pret in prettige woorden en stank in stinkende woorden. En als die woorden niet bestonden, dan dienden ze te worden uitgevonden.”⁴⁶

De nieuwe journalist was in 1910 geboren en ging ‘op ontdekkingsstocht met pen en papier’. Daarbij was er veel toegelaten. Marie Joseph Brusse, een van de vernieuwende literaire journalisten uit deze tijd, schrok er bijvoorbeeld niet voor terug om gebruik te maken van vermommingen en undercoveroperaties. Ondanks deze minder getolereerde methodes steeg het prestige van de journalist

⁴³ Wijfjes 2004, 35-43.

⁴⁴ Wijfjes 2004, 58-60.

⁴⁵ Wijfjes 2004, 60-63.

⁴⁶ Wijfjes 2004, 63.

tussen 1870 en 1910 enorm. De pers was verantwoordelijk voor een taak in de maatschappij en de journalist koesterde zijn idealen. De reporters waren trots op hun beroep dat voor hen een menstype op zich was.⁴⁷

De Eerste Wereldoorlog zorgde er aanvankelijk voor dat zowel in Nederland als internationaal de subjectieve schrijfstijl versterkt werd. Ook het aantal reportages steeg want er was behoefte aan een eigen oordeel. Dat zou een tegenreactie losweken en een oproep tot feitengericht schrijven. Een van de belangrijkste pleitbezorgers van deze reactie was de Amerikaanse journalist Walter Lippman. Ook in Nederland was er een grote angst voor de manipuleerbaarheid van de grote onpersoonlijke massa door een subjectieve pers.⁴⁸

“De arme haastige lezer, met niet veel tijd en niet veel geestelijk fundament zich niet kon verweren tegen zijn krant. Zij overstelpt hem met kant en klare levenswijsheid en ontslaat hem van de plicht om zelf te denken. De krant [...] maakte de geesten onderling inwisselbaar.”⁴⁹

In Nederland ontstond er zo nood aan een pers die ‘objectief’ was, een afspiegeling vormde van de wereld zoals ze echt was. De journalisten moesten de lezer helpen in het maken van zijn keuzes waardoor de pers haar verantwoordelijkheid nam. Deze doelstelling leidde tot een focus op feiten waarbij het echter onmogelijk was op de eigen achtergrond volledig weg te cijferen. De journalisten keken naar de feiten vanuit hun eigen gemeenschap, vanuit hun eigen ideologie. Hierdoor ontstaat een verzuiling van de pers in Nederland. Daarbij is er een polarisatie binnen de bevolking op grond van ideologie die de cohesie binnen die deelgroepen sterker maakt. Daaraan dragen de media sterk bij als spreekbuis van de partij, wat zorgt voor een differentiatie van nieuws tussen de verschillende nieuwsmedia. Als gevolg van de invloed van Lippman en de reacties tegen subjectiviteit is er in Nederland een focus op feiten tegen de achtergrond van de eigen ideologie. De journalist moet daarbij sterk aan zelfstandigheid inboeten.⁵⁰

2.2.3. Autonome journalisten

Terwijl in Nederland de bloei van de literaire journalistiek tot vlak voor WOI duurt, was er in Amerika al rond de eeuwwisseling sprake van een daling van het aantal journalistieke verhalen. Er ontstond stilaan een voorkeur voor een meer neutrale blik en de Eerste Wereldoorlog heeft deze tendens versterkt. Tijdens de Grote Oorlog wilden journalisten geen fouten maken waardoor ze bijzonder voorzichtig waren en zich focusten op feiten en niet op interpretatie. Door de propaganda

⁴⁷ Wifjes 2004, 66. ; Wifjes 2004, 72.

⁴⁸ Wifjes 2004, 143. ; Mampaey 2011, 12.

⁴⁹ Wifjes 2004, 145.

⁵⁰ Wifjes 2004, 147-151.

heerste er nadien bovendien een afkeer van artikels met een duidelijke mening. De basis van deze opvatting werd gelegd door Walter Lippman, die hierboven al vermeld werd. Ook in Amerika verdween de literaire journalistiek aan het begin van het interbellum, al was er hier geen sprake van een vorm van verzuiling.⁵¹

Hartsock linkte de eerste golf van literaire journalistiek in Amerika aan politieke en maatschappelijke veranderingen. Hetzelfde doet hij voor de Amerikaanse literaire journalistiek van de jaren '30:⁵²

“The advent of the Great Depression prompted a reevaluation of journalistic practice. As a result some journalists would once again eschew a the objective model for a much more subjective one.[..]. A greater need emerges for a rhetoric that attempts to help one understand [...] subjectivities at the heart of such transformation and crisis: narrative literary journalist in short.”⁵³

In de jaren '30 stelde de politiek in Amerika aan de pers de eis om de gemoederen te kalmeren. Als reactie hierop gingen literaire journalisten net expliciet standpunten innemen die zelfs als activistisch te bestempelen waren. Uiteraard schreven sommige journalisten minder politiek getint zoals grote uitzondering William Shawn, tegen wie Tom Wolfe later fel tekeer zou gaan. In de jaren veertig zou de overheid ook reageren en ingrijpen door eigen schrijvers in te huren en te stimuleren om narratief te schrijven. De narratieve journalistieke productie lag vlak voor het uitbreken van WOII hoog als gevolg hiervan, maar de grens tussen narratieve journalistiek en opsomming was hierbij dun. Heel wat van de journalisten wilden de lezer zelf de conclusie laten trekken en hun eigen mening bleef daarom meer op de achtergrond.⁵⁴ Hartsock gebruikt hierbij een interpretatief criterium om te bepalen wat literair journalistiek is en wat niet. Teksten die de afstand tussen object en subject trachten te verkleinen zijn voor hem literaire journalistiek. Deze journalistieke stukken willen de ander dichterbij brengen door hem menselijk voor te stellen en te refereren aan details die in de conventionele journalistiek achterwege zouden blijven. Op grond daarvan wordt *Hiroshima* van Hersey, waarin de auteur op de achtergrond blijft, wel tot de literaire journalistiek gerekend. Hersey had vooral als bedoeling om de lezer de ervaringen van zijn hoofdpersonages zelf te laten beleven en kiest er met die motivatie met opzet voor om zichzelf zoveel mogelijk weg te cijferen.⁵⁵

Het interbellum in Nederland is geen periode van verhalende pers met de verzuiling die persoonlijk journalistiek schrijven verhindert. De journalisten vertegenwoordigen eerder een institutie en ook tijdens WOII blijft de nadruk op feiten liggen. De legale journalistiek concentreert zich vooral

⁵¹ Hartsock 2000, 155.

⁵² Hartsock 2000, 167.

⁵³ Hartsock 2000, 167.

⁵⁴ Hartsock, 2000, 169. ; Hartsock, 2000, 177-178.

⁵⁵ Hartsock, 2000, 84.

op propaganda, terwijl de verzetskrantjes als reactie daarop zoveel mogelijk feitelijkheid nastreven. De meningen die wel aanwezig zijn, vormen vooral een eenzijdig protest dat de lezer moest steunen. Er werd in deze teksten weinig aandacht besteed aan de creativiteit of aan de vorm van de boodschap. Dat soort versiering zou de lezer alleen maar afleiden. De mens moest zo snel mogelijk overtuigd worden van de juiste opinie, wat deze artikels vrij saai en eentonig maakte.⁵⁶

Pas in de jaren vijftig zal er verandering komen, zowel in Nederland als in Amerika, waar literaire journalistiek door de oorlog ook verdween. Hartsock vermeldt voor de periode kort na de oorlog al een aantal voorlopers die de veranderingen van de sixties zouden voorbereiden. Daaronder bevinden zich Mary McCarthy, die aanvankelijk niet serieus werd genomen en Ernest Hemingway. Volgens Hartsock kan de derde golf van literaire journalistiek in de jaren zestig amper als een verrassing komen nadat de nieuwe sociale en maatschappelijke verschuivingen die noodzakelijk maakten. De redenen zijn dezelfde als die van de twee voorgaande golven: epistemologische conflicten, nood aan begrijpelijkheid en relaties met publiek versterken. Peter Hammil was de eerste vertegenwoordiger van new journalism, zoals de stroming genoemd zou worden. Het is echter Tom Wolfe die als belangrijkste vertegenwoordiger van de opvattingen wordt beschouwd door zijn boek *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* dat in 1965 verschijnt. Daarbij maakt hij komaf met alle bestaande vormen van literatuur en journalistiek om literaire journalistiek als nieuwe vorm voor te stellen. Vooral Capote's *In cold blood* deed daarbij stof opwaaien. Samen zijn Wolfe en Capote verantwoordelijk voor het wakker schudden van de journalistieke wereld waardoor het narratieve aspect opnieuw belangrijk wordt.⁵⁷

De jaren vijftig kunnen we ook in Nederland beschouwen als een overgangperiode. Vanuit een retrospectieve visie zouden we het als een herstel kunnen zien van de normen van voor de Tweede Wereldoorlog. Tekenen van verandering zijn echter al zichtbaar. Wijfjes beschrijft het als 'een stilte voor de storm' en 'een onderhuids sluimerende stille revolutie'. De verzetsbladen, die aanvankelijk voor een verbreding van de markt zorgden, zouden langzaam verdwijnen. Dit wijst erop dat feiten niet genoeg zijn en dat de vorm en presentatie aan belang toenemen. Alvorens deze veranderingen echt doorbraken, werd er nog een felle strijd tegen de commercie gevoerd.⁵⁸

Er waren aankondigingen van modernisering te zien ondanks pogingen om de industrialisering tegen de houden. Er kwam een 24-uursritme en de verhalen daarbinnen waren 'puntig, nieuwswaardig en luchtig'⁵⁹. Er was een human interest aspect in aanwezig binnen een Angelsaksische opmaak met grote koppen, aantrekkelijke leads en prikkelende streamers. Dat heette 'verantwoord sensationeel te zijn'. Het hoofdartikel mocht al eens gekleurd zijn, al was dat helemaal niet zo in de rest van de krant. Daar werd de waaromvraag weggelaten en was interpretatie nog uit den boze.⁶⁰

⁵⁶ Wijfjes 2004, 241.

⁵⁷ Hartsock 2000, 191-195. ; Willems 2012, 11.

⁵⁸ Wijfjes 2004, 256-260.

⁵⁹ Wijfjes 2004, 260.

⁶⁰ Wijfjes 2004, 260-261.

Belangrijk was dat in deze aanloop naar de jaren zestig ook een gevoel van sociale verantwoordelijkheid ontstond. De krant moest de lezer leiden, maar minder op de ideologische verzuilde manier. Dit was een evolutie die terug te vinden was in alle Westerse landen⁶¹:

“[De media] droegen primair een plicht ten aanzien van de samenleving. Een plicht de bevolking te informeren, op te voeden, te beschaven of anderszins te inspireren.”⁶²

De echte veranderingen zouden pas doorbreken in de jaren zestig. Er is invloed van het Amerikaanse new journalism op de Nederlandse traditie van aandacht voor de vertelkunst. De start van de veranderingen lag in een proces van verzelfstandiging en ontzuiling waardoor de gehele journalistiek een evolutie doormaakte naar meer autonomie. Redacties, redacteurs en journalisten maakten zich los van de greep van hogerhand en gingen een antwoord bieden op de grootschalige verschuivingen in media en maatschappij. Ze kregen daarin minder regels opgelegd, maar tegelijk werden ze hierdoor wel vatbaarder voor de bewegingen van de markt. Het vaste publiek van de zuil van de journalist ontbrak, wat leidde tot heel wat fusies.⁶³

Er ontstond een onderscheid tussen twee soorten nieuws. Feitelijke gebeurtenissen moesten kort behandeld worden, maar het nieuws waarop een menselijk gezicht geplakt kon worden, mocht uitgebreider gebracht worden. Achtergrond, interviews en sfeer moesten een groot deel van het artikel uitmaken. Dat was voor de krant een manier om zich te onderscheiden van de concurrentie. De waaromvraag stond steeds meer centraal, wat in Nederland ook zorgde voor een golf van columns in de kranten. In veel van deze verhalende genres stond kritiek op de gevestigde instituties en de culturele waarden en normen centraal. De mens moest wakker geschud worden en daar konden de media een belangrijke rol in spelen.⁶⁴

De journalist was in deze nieuwe opvattingen een individu en de reporters konden persoonlijk verandering teweeg brengen. Het publiek kende de naam van de journalisten en plaatste hen meer op een voetstuk. Ze mengden zich op die manier in het publieke debat waardoor het niet zelden gebeurde dat er conflicten ontstonden met publiek, politieke machten of hoofdredacteuren. Een van die figuren die veelbesproken was in deze periode was Harry Mulisch. Hij schreef voor Elseviers Weekblad over het proces tegen Adolf Eichman in Israël, wat later gebundeld werd in *De zaak 40/61*. Hij combineerde het proces met verslagen van zijn bezoek aan Israël waarin zijn blik alles behalve neutraal is. Ook andere schrijversfiguren zoals Cees Nooteboom en Willem Frederik Hermans gingen geëngageerde literaire journalistiek schrijven.

⁶¹ Wijfjes 2004, 267.

⁶² Wijfjes 2004, 267.

⁶³ De Vriendt 2010, 24. ; Wijfjes 2004, 329-313.

⁶⁴ Wijfjes 2004, 334-337.

Aan het eind van de jaren zestig ontstonden er in Nederland drie soorten journalisten volgens Wijfjes. Er was de onderzoeksjournalist, de gezindheidsjournalist en de non-conformistische journalist. Vooral de onderzoeksjournalist zou vanaf 1970 een belangrijke rol krijgen. De invloed van Amerika daarbij, waar de traditie van de muckrakers⁶⁵ leek te herleven, was groot. Ze werd gepersonifieerd door Carl Bernstein en Bob Woodward die met het Watergateschandaal ook in Nederland een grote invloed hebben gehad. De twee iconische journalisten stonden voor een ideaal onderzoekspatroon: uitspitten, doorvragen, checken en dubbelchecken en vervolgens zonder medelijden publiceren. Dat wilden de journalisten in Nederland navolgen. Het was persoonlijke journalistiek, maar er lag een nadruk op achtergrondinformatie. Het ene schandaaltje volgde het andere op, mede dankzij het handig gebruik van controversiële technieken zoals verborgen camera's en microfoons.⁶⁶

In deze periode zou het oude ideaal van objectiviteit definitief ten onder gaan. Een steeds groter aantal journalisten beweerde dat gekleurdeheid niet te vermijden was. Het was dan ook beter dit te erkennen en te tonen in plaats van het te verbergen. Binnen deze groep opiniejournalisten heerste er geen eensgezindheid. Jan Blokker vond bijvoorbeeld dat je geen 'poep in je ogen en oren moest hebben, maar gewoon moest opschrijven wat je zag' Daarnaast was er ook een radicalere groep die van mening was dat je een consistente ideologie in je tekst naar voren moest brengen.⁶⁷

Wijfjes voegt nog een nuancering toe aan het einde van zijn geschiedschrijving van de journalist in de jaren zestig en zeventig. Het is fout om te denken dat alle journalisten in de jaren zeventig zich bezig hielden met het schoppen tegen schenen en het doorbreken van normen. De hoofdstroom bleef zich hechten aan de normen van het 'journalistieke regelsysteem' waarin het feit centraal stond. Het ging om de groep die Schudson zou aanduiden als 'naïeve empiristen'. Het is echter wel zo dat de kritische verhalende journalisten zo sterk opvielen dat ze vaak de weergave van de feiten overstemden.⁶⁸

2.2.4. Huidige situatie: publiek belang en herleving van literaire journalistiek

De jaren tachtig waren een keerpunt. Ze worden gezien als het einde van de sixties en de veranderingen die ze teweeg brachten. De aanloop van de val van de Berlijnse Muur in 1989 maakte een einde aan veel van de ideologische bindingen tussen media, cultuur en politiek die in de jaren zestig de verzuiling nog vervangen hadden. Er was een vraag die toen centraal stond: wat nu? Dat is een vraagstuk dat volgens Wijfjes vooral in de media behandeld zou worden.⁶⁹

De technologische veranderingen maakten een enorme schaalvergroting mogelijk. Het was opnieuw een tijd van grote fusies, wat kansen bood voor professionalisering en specialisering. De

⁶⁵ Groep controversiële narratieve onderzoeksjournalisten aan het eind van de 19^e eeuw.

⁶⁶ Wijfjes 2004, 341-343.

⁶⁷ Wijfjes 2004, 345.

⁶⁸ Wijfjes 2004, 367.

⁶⁹ Wijfjes 2004, 418.

kranten werden dikker en de bijlages talrijker, maar tegelijk waren er heel wat problemen. Een meer gemengd publiek door immigratie en de concurrentie van televisie en andere mediavormen waren slechts enkele van de kwesties waarmee de dagbladsector te kampen kreeg. Aan het einde van de sixties zorgden de groei en de desinteresse van het publiek ervoor dat bladen met een duidelijke opinie het erg moeilijk kregen. Doorheen de hele jaren tachtig zou het aantal journalisten ook steeds groter worden. Mede door de komst van internet was er steeds meer materiaal beschikbaar. Daarbinnen ging de lezer zappend te werk in plaats van de krant van voor naar achter te lezen.⁷⁰

De media zouden in Nederland in aanloop naar de jaren negentig steeds meer onder vuur komen te liggen vanwege de klacht van eenheidsworst: de constructie van steeds hetzelfde nieuws. Sensatie speelde daarin ook een belangrijke rol en mediahypes waren een trend. Bepaalde onderwerpen lagen bij journalisten erg gevoelig en kwamen in de krant vaak en uitgebreid aan bod. Daardoor ontstond de indruk dat de zaak steeds erger werd. Vanaf de jaren negentig werden deze hypes ook onderzocht door onderzoeksjournalisten die op die manier excessen en machtsmisbruik wilden inperken. Langzaamaan ontstonden er binnen de mediaconcentratie opnieuw individuen die onthullingen gingen doen. Daarbij kregen ze de hulp van het Fonds Bijzondere Journalistieke Projecten. Deze organisatie ontstond in 1990 en bood subsidies aan de onderzoeksjournalist.⁷¹

Deze nieuwe onderzoeksjournalist diende een dubbel doel. Enerzijds wilde hij binnen de concurrentie iets extra bieden met zijn onderbouwd verhaal. Anderzijds wilde hij het publieke doel dienen want het publiek belang stond sinds kort weer hoog op de journalistieke agenda. De Amerikaanse dagbladhandel heeft een belangrijk invloed gehad op deze focus op de lezer in Nederland. De verkiezingsstrijd tussen Bush en Dukakis hadden het besef doen ontstaan dat er iets mis was met de berichtgeving door de pers omdat de vermenging tussen journalistiek en commerciële belangen te groot geworden was. De pers liet zich te gemakkelijk manipuleren⁷²:

“Wat een belangrijk moment in een democratie zou moeten zijn, werd een nieuwscircus, een wedstrijdverslag, een dagelijkse diarree van onzinsberichtjes, in hoge mate geregisseerd door de snelle jongens en meisjes van de campagnebureaus. democratie dreigde zo een kijksport te worden.”⁷³

Op deze manier werd politieke desinteresse in de hand gewerkt. De neutrale focus op de feiten leek te ver doorgesloten zijn waardoor vergeten werd voor wie de journalist uiteindelijk effectief schreef. In 1989 ontstond als gevolg hierop in Amerika ‘public journalism’ met de bedoeling om de lezers beter te betrekken om zo een dialoog te stimuleren. De stroming zou zich doorheen de jaren die erop volgden verbreden en ook een invloed hebben op de Nederlandse journalistiek. De pers werd

⁷⁰ Wijfjes 2004, 419-424. ; Wijfjes 2004, 435.

⁷¹ Wijfjes 2004, 436-437. De Vriendt 2010, 26.

⁷² Drok 2001, 375.

⁷³ Drok 2001, 375.

gezien als iets dat bijdraagt tot de samenleving. De twee tendensen die hierboven genoemd worden, lijken paradoxaal te zijn. Enerzijds ligt de focus opnieuw sterker op de journalist en anderzijds ook op het publiek. Ze hoeven elkaar echter niet uit te sluiten wanneer het gaat om een journalist met een belangrijke status die gekend is bij zijn publiek en met dat publiek een dialoog probeert te construeren. In zijn pogingen om de lezer dichter bij de zaak te betrekken gaat hij narratieve technieken gebruiken, wat leidt tot een heropleving van de literaire journalistiek met voor- en tegenstanders. Dit wordt door Robert S. Boyton *New New Journalism* genoemd. Grunberg kunnen we beschouwen als een van de vertegenwoordigers van deze stroming. Hoewel hij veel commentaar levert op die (literaire) journalistiek in Nederland is het precies binnen die journalistiek dat hij zijn kansen krijgt om als individuele reporter zijn verhaal te brengen.⁷⁴

2.2.5. Kenmerken van literaire journalistiek.

Wat zijn precies de eigenschappen van deze hybride vorm van journalistiek? Het gaat verder dan het toepassen van een aantal technieken die ontleend zijn aan de literatuur. Kramer geeft aan dat het moeilijk is om de kenmerken te bepalen omdat het genre veranderlijk is. Het is volgens hem een kwestie van 'you-know-it-when-you-see-it'.⁷⁵ Dat betekent echter niet dat het onmogelijk is om een aantal belangrijke eigenschappen te identificeren. Volgens Sims maakt literaire journalistiek gebruik van dezelfde technieken als de literatuur. Dit maakt dat er slechts een dunne grens is tussen fictie en literaire journalistiek, wat tot gevolg heeft dat het van de opvatting van de criticus afhangt of hij het journalistieke stuk als fictie gaat beschouwen. De journalist zet deze technieken daarbij in met de bedoeling het publiek dichter bij het onderwerp te brengen, hen te overtuigen en te laten begrijpen.⁷⁶

Het eerste kenmerk dat Kramer aanhaalt heeft betrekking op de lange tijd die de journalisten met hun onderwerp doorbrengen. Ze komen midden in de situatie van hun personages terecht en ze maken deel uit van de wereld die ze scheppen. Op die manier moeten ze in staat zijn alle facetten van de omstandigheden te begrijpen en een beter beeld over te brengen dan de afstandelijke observerende journalist. Het tweede kenmerk dat aangehaald wordt is de vertrouwensband met de lezer en met de bronnen. De verhouding met het publiek is doorheen de jaren gewijzigd. Bij de eerste literaire werken was het toegestaan om wat details te wijzigen want dat stoorde de lezer niet. Vandaag lijkt er bijna een obsessie te bestaan met het controleren van de trouw aan de werkelijkheid tot in de kleinste details. Dit houdt ook in dat de schrijver eerlijk aangeeft wanneer hij bepaalde feiten niet weet of wanneer hij de chronologische opbouw gewijzigd heeft. De relatie met de bronnen is er een van groot vertrouwen omdat de auteur veel tijd doorbrengt met zijn onderwerp. Dat maakt het soms zelfs

⁷⁴ Drok 2001, 375-376. De Vriendt 2010, 27. ; Willems 2012, 33. ; Mampaey 2011, 21.

⁷⁵ Kramer 1995, 1.

⁷⁶ Sims 2009, 11-12.; Sims 2007, 12. ; Sims 2007, 17-18.

moelijk om hier waarheidsgetrouw over te schrijven waardoor het belangrijk is voor de auteur om vanaf het begin duidelijk zijn intenties vrij te geven⁷⁷:

“Het komt erop neer dat je vrienden moet worden met de mensen over wie je schrijft. Maar als je eenmaal vrienden geworden bent is de volgende stap over je vrienden schrijven. En dan, blijf je vrienden of verraad je ze zonder wroeging?”⁷⁸

Kramer raadt daarbij aan om te schrijven over mensen die vooral willen dat er over hen geschreven wordt. Dat levert minder problemen op. Mampaey voegt daar nog aan toe dat intenties blootgeven niet altijd de beste methode is. Het kan ertoe leiden dat je bronnen tegen je liegen en hun gewoontelijke routines wijzigen waardoor er geen eerlijk beeld ontstaat. Bovendien is het niet eenvoudig om te bepalen wat ‘eerlijk’ precies inhoudt omdat concepten zoals achtergehouden informatie hier moeilijk in te passen zijn. Het is een te vaag gedefinieerd begrip.⁷⁹

Het derde kenmerk van Kramer wordt ook door Tom Wolfe aangehaald. Het gaat om het beschrijven van alledaagse gebeurtenissen van gewone mensen. Via die beschrijving van het dagelijks leven gaat de journalist op zoek naar de waarheid achter de routines en contact met gewone mensen moet het mogelijk maken een beeld te schetsen van een onbekende wereld. De routineuze handelingen moeten een zware problematiek boven water brengen, wat volgens Mampaey een belangrijk criterium is om literaire journalistiek van gewone journalistiek te onderscheiden. Bij de conventionele journalistiek is er zelden aandacht voor deze gebeurtenissen in de marge. Daarbij moet wel opgemerkt worden dat reportages over het leven aan het front of over reconstructies van een moord onderwerpen behandelen die in het journaal ook aan bod kunnen komen. Het hoeft niet altijd over marginale gebeurtenissen te gaan in literaire journalistiek⁸⁰

Het vierde kenmerk van Kramer is ‘the voice’ of de vertelstem van de auteur. Volgens Willems is deze stem bijzonder belangrijk voor de overtuigingskracht van de journalist omdat die ‘stem’ bepaalt of de lezer geloof hecht aan het verhaal. Volgens Kramer hoeft de schrijver zijn mening en persoonlijkheid niet te verbergen in literaire journalistiek terwijl hij zich in andere vormen van verslaggeving moet wegcijferen of zich houden aan de ideologie van bepaalde instituties. Het gaat daarbij meer over hoe de schrijver iets zegt, over de stijl die hij zich eigen maakt dan wat hij zegt. Hij stelt zich daarbij vaak op als een vriend die vertrouwelijk tot de lezer spreekt. Of zoals Sims het zegt: ‘Styles are recognizable as a friend’s voice on the phone’.⁸¹

Het vijfde kenmerk dat Kramer onderscheidt is het taalgebruik. Het woordgebruik moet eenvoudig zijn en de zinsconstructies niet onnodig complex. Het gaat volgens Hartsock om een manier

⁷⁷ Willems 2012, 28-29. ; Mampaey 2011, 30-33. ; Kramer 1995, 2-3.

⁷⁸ Mampaey 2011, 32-33.

⁷⁹ Mampaey 2011, 33.

⁸⁰ Mampaey 2011, 33-34. ; Kramer 1995, 5.

⁸¹ Sims 2007, 18. ; Mampaey 2011, 34-35.

van verwoorden die begrijpelijk moet zijn voor alle lagen van de bevolking. De taal is elegant, maar tegelijk informeel en eenvoudig om zo het meeleven van de lezer met de personages te bevorderen. Het mag geen hindernis zijn in de empathie.⁸²

Het laatste kenmerk dat Kramer aanhaalt is narrativiteit met een duidelijk gestructureerde opeenvolging van taferelen. Die structuur hoeft niet chronologisch te zijn, maar samenhang is belangrijk. Sommige scènes worden daarbij uitgewerkt, andere slechts aangeraakt. Dit wordt verteld vanuit het standpunt van een (aanwezige) verteller. De opbouw van de tekst verloopt anders dan in de klassieke journalistiek, waar er strenge regels zoals die van de omgekeerde piramide. In de literaire journalistiek krijgt de auteur meer mogelijkheden. Hij krijgt ook de kansen om spanning te creëren door versnellingen, vertragingen en scènes en het is mogelijk om verschillende situaties door elkaar te vlechten. De journalist heeft als onderdeel van deze narrativiteit de mogelijkheid om de lezers aan te spreken. Hij kan het verhaal daarbij als intradiëgetische verteller weergeven waardoor hij zelf deel uitmaakt van de gebeurtenissen of als een extradiëgetische verteller die boven het verhaal staat. Ook in de beschrijvingen zijn er tenslotte verschillende mogelijkheden. Bij directe karakterisering worden de personages door de verteller expliciet getypeerd, terwijl bij indirecte karakterisering de lezer zelf een beeld van het personage zal samenstellen aan de hand van de gedragingen en de uitspraken. De beschrijvingen kunnen volledig zijn (round) of eerder oppervlakkig (flat).⁸³

Tom Wolfe zal in *The New Journalism* (1973) nog voor Sims en Kramer vier grote kenmerken van literaire journalistiek identificeren die verschillen van de eigenschappen die Kramer zal aanhalen. Er zijn echter wel overlappingen zoals bij de opbouw in scènes, het eerste kenmerk dat Wolfe aanhaalt. Dit is vergelijkbaar met de ‘narrativiteit’ van Kramer, maar het principe van Wolfe is meer toegespitst zonder beschrijvingen of positie van de verteller. Als tweede kenmerk haalt hij dan het gebruik van de dialoog aan. Het is de basis van de menselijke taal waardoor een getrouwe weergave van de sfeer en situatie niet zonder kan. Bovendien verhoogt het de betrokkenheid van de lezer, maar er moet wel een goede bronvermelding gegeven worden. De lezer mag niet denken dat de dialoog verzonnen is, wat de geloofwaardigheid van het hele verhaal zou schaden.⁸⁴

Wolfe haalt daarna als volgende kenmerk een beschrijving vanuit de derde persoon aan waardoor de lezer meer inzicht krijgt in de drijfveren en de emoties van de personages. Op die manier is het ook mogelijk om de gedachtegang van verschillende karakters weer te geven aan de hand van een wisselend perspectief. Hierbij dient opgemerkt te worden dat zeker niet alle literaire journalisten gebruik maken van de derde persoon. Heel wat journalisten geven de voorkeur aan het ik-perspectief vanwege de mogelijkheid om zelf op te treden in het verhaal. De laatste techniek van literaire journalistiek die Wolfe aanhaalt is het refereren aan details. Die kunnen de levendigheid en het realiteitsgehalte van het verhaal sterk verhogen door te refereren aan een heel scala aan onderwerpen.

⁸² Mampaey 2011, 35. ; Hartsock 2000, 178-179. ; Kramer 1995, 6-7.

⁸³ Mampaey 2011, 36-37. ; Kramer 1995, 7.

⁸⁴ Wolfe 1973, 46.

Wolfe somt een hele lijst van mogelijkheden op, waaronder kledingstijl, dagdagelijkse handelingen, gedrag tegenover de ondergeschikte, gedrag tegenover kinderen, soort van blik en manier van bewegen. Ze dragen sterk bij tot de karakterisering van personages en situaties en ze vertellen ook iets over de houding van die personages tegenover die situaties.⁸⁵

Doorheen *A History of American Literary Journalism* haalt Hartsock steeds twee kenmerken aan van literaire journalistiek, maar de eigenschappen die hij aanhaalt hebben minder betrekking op stijl. Ze gaan eerder over de algemene opzet van dit hybride genre. Enerzijds wil literaire journalistiek steeds de afstand tussen subject en object verkleinen waardoor de journalisten een andere relatie willen veroorzaken tussen de lezer en degene die ze als de Ander ('The Other') beschouwen. Daarnaast is er in deze teksten vaak geen algemene conclusie ('critical closure') aanwezig. De beschrijvingen van situatie, personages en sfeer moeten ertoe leiden dat de lezer zelf zijn oordeel kan vellen. Hoewel dit tweede kenmerk niet altijd aan te treffen is, ziet Hartsock het wel als een aanwijzing dat we met literaire journalistiek te maken hebben. In conventionele journalistiek zullen we het gradueel meer 'critical closure' aantreffen.⁸⁶

2.2.6. Conclusie

Met de autobiografie en de literaire journalistiek hebben we de twee genres onderzocht waarop deze thesis focust. Net zoals bij de autobiografie, laat het historisch overzicht van de journalistiek vragen rijzen in verband met de positie van Grunberg als journalist. Hoe verhoudt hij zich tegenover de conventionele journalistiek, tegenover zijn tijdgenoten? Sinds de jaren zeventig zagen we een journalist die in zijn reportages zelf sterk op de voorgrond trad. We zullen onderzoeken hoe Grunberg zichzelf in zijn verhalen opstelt. Daarnaast was er sinds de jaren negentig ook grotere focus op het publiek. Hoe verhoudt Grunberg zich tegenover zijn publiek en wat wil hij bereiken? Verder zullen we zien dat dit doel sterk samenhangt met het wereldbeeld dat Grunberg op de mens wil overbrengen. Daarbij is er een niet onbelangrijke rol weggelegd voor ironie, het volgende en laatste onderdeel van deze literatuurstudie.

⁸⁵ Wolfe 1973, 46-47.

⁸⁶ Hartsock 2000, 164. ; Hartsock 2000, 186-187.

2.3. Ironie

Dat Grunberg door zijn teksten wel eens in de problemen komt, is geen geheim. Regelmatig voert de auteur polemieken met allerlei figuren uit de mediawereld. Een van de grote troeven van Grunberg is dat veel van zijn teksten ironische en humoristisch getint zijn. Het is moeilijk om hem serieus te nemen en te beschuldigen als je er niet zeker van kan zijn wat hij zegt. Ironie is een veelgenoemd kenmerk van het werk van Arnon Grunberg, maar de precieze functie ervan blijft onduidelijk. Om deze te achterhalen, bekijken we een aantal mogelijke theorieën die ons een instrument tot analyse zullen bieden. We volgen de chronologische ontwikkeling van de visies op ironie tot het postmodernisme, een stroming waarin ironie een erg belangrijke rol zal spelen.

2.3.1. Een eeuwenoud fenomeen

Ironie is geen recent verschijnsel. De namen voor dit fenomeen wisselden echter wel doorheen de geschiedenis. Evenzeer bestaan er periodes waarin er gebruik werd gemaakt van het ironische effect zonder dat dit als dusdanig gelabeld werd. Daarnaast kreeg de term 'ironie' zelf verschillende invullingen die sterk wisselen doorheen de geschiedenis. Het is belangrijk te beseffen dat er nuances bestaan in deze benamingen en concepten die we doorheen de geschiedenis zien verschijnen.⁸⁷ Muecke start zijn historisch overzicht van ironie door aan te geven dat zelfs in de *Odyssee* (800 v. Chr.) al sprake is van ironie, zowel in situationele als verbale vorm. Als eerste echte vertegenwoordiger van het gebruik van ironie, wordt Socrates (477 v. Chr.-399 v. Chr.) aangeduid. De term 'Eironeia' wordt door Plato aan Socrates toegeschreven in zijn *Republic*. Het ging in dit filosofisch werk niet om een stijlfiguur, zoals het concept vandaag vaak begrepen wordt, meer eerder om een kritische houding ten aanzien van de samenleving. Socrates had de gewoonte om mee te gaan in de verkeerde opvattingen van zijn medemens. Hij sprak alsof hij het met hen eens was precies om op die manier aan te tonen wat er fout was aan hun wereldbeeld. Hij toonde zo de lacunes in de conventionele manieren van denken aan. Volgens Claire Colebrook was deze ironische houding van de filosoof een logisch gevolg van de tijdsgeest van culturele verwarring door de enorme expansie van het rijk. De samenleving kon niet meer beperkt worden tot de Polis wat ervoor zorgde dat de betekenis van 'Eironeia' veranderde. Het verandert van leugen naar een kritisch-politieke houding met de schijn van meegaandheid.⁸⁸

Aristoteles (384 v. Chr.-322 v. Chr.) zal 'Eironeia' ook nog als een vorm van gedrag beschouwen in zijn *Art of Rhetoric*, maar ondertussen was de betekenis van het begrip aan het verschuiven⁸⁹:

⁸⁷ Colebrook 2004, 7-11. ; Colebrook 2004, 15.

⁸⁸ Muecke 1982, 14-15. ; Colebrook 2004, 2.; Colebrook 2004, 6.

⁸⁹ Colebrook 2004, 6.

“At about the same time the word, which first denoted a mode of behavior, came also to be applied to a deceptive use of language; eironeia is now a figure in rhetoric; to blame by ironical praise or to praise by ironical blame.”⁹⁰

Cicero (106 v. Chr.-43 v. Chr) zal nog beide vormen van betekenis erkennen, maar hij zal de voorkeur geven aan de retorische verklaring van de term. Dezelfde beweging zien we bij Quintilianus (35 n. Chr.-100 n. Chr.). Het is deze betekenis die overgedragen zal worden naar de middeleeuwen waar ironie werd beschouwd als een stijlfiguur. Ze had als doel een boodschap over te brengen en het publiek te overtuigen van de eigen argumentatie. Doorheen de renaissance zouden geschriften over Socrates opnieuw gelezen worden, wat zorgde voor een kleine en trage evolutie. Ironie werd stilaan gezien als een eigenschap van een spreker of als een gewoonte. Iemand kon beschreven worden als ironisch omdat hij regelmatig van deze stijlfiguur gebruik maakte. Daarbij ging het nog steeds om het ‘praise by blame or blame by praise’ dat sinds Aristoteles bekend was. Dit betekent niet dat het ironische effect in brede zin niet gebruikt werd door auteurs zoals Shakespeare en Racine. Ze kenden de kracht van ironie, maar de taalphenomenen werden niet als dusdanig benoemd of onderzocht. Tot het einde van de achttiende eeuw zou de studie ervan niet verder geraken dan wat al bij Quintilianus aan het begin van onze tijdrekening bereikt was.⁹¹

De grote verandering in de studie van ironie komt aan het einde van de negentiende eeuw binnen de context van de romantiek. Dan ontstaat er een differentiatie in de verschillende betekenissen die het woord ironie kan krijgen doordat de oude betekenis van de stijlfiguur werd meegenomen en vooral aangevuld. Vanaf nu werd ironie een eigenschap van een werk of van de wereld die geobserveerd en ontdekt kon worden door het publiek. Er hoefde geen ‘ironist’ aanwezig te zijn die ironie als een instrument zag om zijn boodschap kracht bij te zetten. Bovendien kon het vanaf nu ook verwijzen naar het volledige karakter van de spreker of schrijver die permanent in staat van ironie was. Het werd een manier om de wereld te beschouwen. In Duitsland ging het onderzoek nog verder dan dat. De gebroeders Schlegel zouden samen met Ludwig Tieck en Karl Solger het concept uitwerken. Het slachtoffer van ironie (‘the victim’) kwam centraal te staan, wat het omvormde tot een passief concept. Ironie was daarbij terug te vinden in zowel gebeurtenissen als situaties.⁹²

Rond de eeuwwisseling zou het begrip door de Duitse romantici nog verder verbreed worden. Van het lokale en particuliere niveau gingen ze naar een universeel niveau. Het metafysische karakter van mens en wereld werden als iets ironisch gezien door Friederich Schlegel en zijn collega’s. Connop Thirlwall omschrijft dit treffend in zijn artikel over de tragedies van Sophocles⁹³:

⁹⁰ Muecke 1982, 16.

⁹¹ Muecke 1982, 15-17. ; Colebrook 2004, 6-8.

⁹² Muecke 1982, 18-19.

⁹³ Muecke 1982, 20-21.

“The contrast between man with his hopes and fears, wishes and undertakings, and dark, inflexible fate, affords abundant roof of the exhibition of tragic irony.”⁹⁴

In de negentiende eeuw zouden er tal van termen gebruikt worden om dit ironische karakter van de gebeurtenissen van een mensenleven aan te duiden: ironie des schicksals, ironie du Malheur, du monde, de l’histoire, du sort, de la nature, de nos destinées, irony of life, of time. Deze beschouwing van het leven was op zich niet nieuw, maar de verbinding ervan met ironie was wel een ongewoon element. Schlegel vat deze opvattingen samen in het besluit dat de ironie van het metafysische zit in het feit dat dat het infinitie, het goddelijke in de finiete tastbare realiteit uitgedrukt wordt.⁹⁵ De laatste stap in de romantische ontwikkeling van het begrip ironie werd gezet door Thirwall en zijn artikel over de ironie bij Sophocles. Zijn verdienste is daarbij vooral een vorm van categorisering van de chaotische bevindingen van de romantici over ironie en de introductie van het idee van de ‘dramatische ironie’. Daarbij doet een personage een uitspraak met een dubbele referentie. Ze verwijst enerzijds naar de situatie zoals ze schijnt te zijn en anderzijds naar de pijnlijke realiteit. Niet lang daarna zal Kierkegaard in *Over het begrip ironie* (1840) onderzoeken welke plaats ironie inneemt binnen de ontwikkeling van ethiek en esthetiek, wat ertoe leidt dat hij ironie niet als een stijlmiddel zal zien, maar als een houding en een existentie.⁹⁶

Het romantische idee van de ironie zal in de twintigste eeuw herontdekt worden door I.A. Richards. Hij zag het als een manier om tegengestelde visies met elkaar in balans te brengen. De ironist vermijdt een standpunt te kiezen en verkrijgt zo een vorm van neutraliteit.⁹⁷

2.3.2. Ironie: eigenschappen en categorieën

De definitie van het begrip ‘ironie’ is geen gemakkelijke kwestie. Het is belangrijk het te onderscheiden van de leugen. De leugenaar heeft, in tegenstelling tot de ironist, de bedoeling om zijn publiek te overtuigen van zijn uitspraak. Bij ironie ligt dit enigszins anders. Daarbij is het niet de bedoeling dat de lezer of luisteraar de letterlijke betekenis gelooft, maar eerder op zoek gaat naar een andere, achterliggende betekenis of realiteit. Om tot dit besef te komen speelt de context een belangrijke rol. Colebrook benadrukt dat het hierbij niet alleen om een kennis van de achtergrond gaat, maar ook van de positie van de ironist binnen de context. De ironische auteur of spreker presenteert een hele reeks aan mogelijke realiteiten, die zowel impliciet als expliciet uitgedrukt worden. Het publiek zal aan de hand van de context moeten bepalen welke van deze mogelijkheden coherentie vertonen met de positie van de auteur.⁹⁸

⁹⁴ Muecke 1982, 21.

⁹⁵ Muecke 1982, 23.

⁹⁶ Muecke 1982, 28.

⁹⁷ Muecke, 1982, 26.

⁹⁸ Muecke, 1982, 35-36. ; Colebrook 2004, 12-13.

Hoe komt het publiek tot het besef dat er wellicht sprake is van ironie? Dat is een gevolg van het feit dat de mogelijke situatie waar de ironist naar verwijst in strijd lijkt te zijn met de realiteit. De uiting ‘Gelukkig is het vandaag niet al te warm.’ op de zoveelste warme zomerdag, is in strijd met de realiteit. Als Oedipus onwetend zijn moeder trouwt en zich verheugt om zijn geluk, weet het publiek dat er sprake is van een ironische situatie. Het idee dat een bepaald element van de tekst niet past, is afkomstig uit de romantiek. Volgens Booth is de enige oplossing hiervoor het zoeken naar een achterliggende betekenis die wel binnen het geheel past. De spanning die ontstaan is, moet opgelost worden.⁹⁹

Ironie wordt vaak begrepen als een oppositie tussen de realiteit en de uitspraak of de situatie. Dat hoeft echter niet zo te zijn. Het kan ook gaan om een vorm van spanning of een vorm van onverenigbaarheid met de realiteit of met wat algemeen aangenomen wordt. Zo kan het zijn dat een uiting niet onwaar is, maar toch ironisch is omdat er een extra achterliggende betekenis gecommuniceerd moet worden.¹⁰⁰ Barbe geeft hier een goed voorbeeld van:

“Joan is driving. Trying to make a left turn, she does not signal and gets into a potentially dangerous situation. Sally comments: ‘I love people who signal.’”¹⁰¹

Hierbij geeft Sally een ironische kritische opmerking. Ze vertelt geen onwaarheden, maar haar uitspraak is wel onverenigbaar met Joan die haar richtingaanwijzers niet gebruikt. De extra betekenis die we hieruit kunnen afleiden is dan dat Sally de manier van rijden van Joan gevaarlijk vindt. Deze betekenis past wel binnen de situatie. Bij het voorgaande voorbeeld is er een spreker aanwezig die ironische uitspraken doet. Daarnaast is er een ‘victim’ (‘Alazon’ bij Muercke), het slachtoffer dat kritiek krijgt. De derde deelnemer aan ironie is het publiek, dat de letterlijke uitspraak kan geloven of niet. Van deze drie participanten hoeven er slechts twee van de drie aanwezig te zijn. Bij een ironische situatie is er bijvoorbeeld nooit een ironist aanwezig, maar wel steeds een publiek dat de ironische situatie, waarin het slachtoffer zich bevindt, als ironisch beschouwt. Barbe voegt hier nog aan toe dat deze rollen dynamisch zijn en op elk mogelijk moment kunnen wisselen.¹⁰²

Ironie is niet altijd even gemakkelijk herkenbaar vanwege de verschillende gradaties waarin het kan verschijnen. Barbe en Muecke onderscheiden ‘overt’, ‘covert’ en ‘private’. Bij het eerste gaat het om conventionele ironieën die voor iedereen gemakkelijk herkenbaar zijn. Een voorbeeld hiervan is een uitspraak zoals ‘dat meen je niet’. Bij ‘covert irony’ gaat het om een vorm van ironie die opgespoord moet worden en daardoor slechts door een deel van het publiek begrepen zal worden. De ‘private’ vorm van ironie openbaart zich enkel aan de uitvoerder van de ironie. Wat ook bijdraagt tot

⁹⁹ Colebrook 2004, 17. ; Muecke 1982, 34-35.

¹⁰⁰ Muecke 1982, 52. ; Colebrook 2004, 17. ; Barbe 1995, 59.

¹⁰¹ Barbe 1995, 24.

¹⁰² Muecke 1982, 35-37. ; Barbe 1995, 16. ; Barbe 1995, 78-80.

het probleem van herkenbaarheid zijn de vele mogelijkheden wat betreft de vorm van verschijnen die geen vaste linguïstische componenten heeft. Ironie kan onder andere ook de vorm van verschillende stijlfiguren aannemen zoals metonymie, metafoor en hyperbool, wat slechts enkele van de mogelijkheden zijn die door Barbe genoemd worden.¹⁰³

Barbe geeft verder ook heel wat aandacht aan het doel van ironie. Zij behandelt daarbij vooral ironie binnen de conversatie. Voor haar is het vooral de bedoeling om door ironie kritiek te leveren met relatief agressieve uitspraken die zo op verdoken wijze gebracht worden. Het zorgt ervoor dat de boodschap minder pijnlijk lijkt. Op die manier vermijd je ook dat het slachtoffer een antwoord kan bieden omdat het letterlijke bericht nooit aanwezig is. Het gaat altijd om een vorm van interpretatie.¹⁰⁴

De conventionele definitie van ironie lijkt ver af te staan van de hierboven beschreven kenmerken. Ze sluit vooral aan bij de interpretatie die gestart is bij Aristoteles, die ironie ziet als een stijlfiguur. Het gaat erom dat de spreker of de schrijver ‘het omgekeerde bedoelt van wat hij zegt’. Dat is ook de verklaring van ironie in Van Dale terug te vinden is, maar dit is te beperkt. Alice Myers Roy haalt twee redenen aan waarom deze definitie ontoereikend is. Enerzijds verklaart ze niet alle gevallen van ironie. Anderzijds kan deze definitie ook niet zorgen voor een duidelijk onderscheid tussen het ironische en het niet-ironische. Sperber en Wilson bevestigen dit probleem en voegen daar nog iets aan toe. Het gaat vaak meer om een betekenis, een effect en een gevoel dan om een tegengestelde uitspraak die volledig door woorden te vatten is.¹⁰⁵

De gebruikelijke definitie van ironie wordt te simpel bevonden en houdt geen rekening met de vele vormen die ironie kent. Heel wat theoretici hebben pogingen gedaan om hier een categorisering in aan te brengen. Allereerst wordt er een onderscheid gemaakt tussen instrumentele en geobserveerde ironie. Bij het eerste gaat het om verbale ironie, een vorm die door een spreker of auteur naar voren wordt gebracht. Bij geobserveerde ironie maakt de ironie deel uit van gebeurtenissen en situaties. Verbale ironie kent nog verdere onderverdelingen. Barbe onderscheidt eerst de niet-letterlijke ironie, uitspraken die niet waar zijn. Daarbinnen is er de ‘nonce irony’, originele uitspraken die nog geen conventies geworden zijn in het taalgebruik. Daartegenover staat dan de ‘common irony’. Het Engelstalige voorbeeld dat Barbe hierbij noemt is ‘A fine lot you are!’. De ware betekenis is zonder twijfel duidelijk.¹⁰⁶

Binnen de verbale ironie onderscheidt Barbe nog een tweede categorie, die van de ware of letterlijke uitspraken. Hierbij wordt er bovenop de ware uitspraak een extra betekenis gecreëerd die ontdekt kan worden doordat de ironische uiting niet past binnen de verwachtingen en conventies van algemeen taalgebruik of context en achtergrondkennis. Deze uitspraak neemt daarbij vaak de vorm aan

¹⁰³ Barbe 1995, 66.; Barbe 1995, 79.

¹⁰⁴ Barbe 1995, 89.

¹⁰⁵ Barbe 1995, 61-62.; Barbe 1995, 64.

¹⁰⁶ Muecke 1982, 51.; Barbe 1995, 18-22.

van een metonymie, een absurditeit of een hyperbool.¹⁰⁷ Ze geeft het volgende voorbeeld van metonymische ironie:

“Ruth: ‘How was your blind date?’

Sandra: ‘He had nice shoes.’”¹⁰⁸

De laatste categorie die Barbe binnen de verbale ironie onderscheidt, is die van het sarcasme. Ze geeft echter zelf toe dat deze beslissing voor discussie vatbaar is vanwege het connotatieverschil dat er tussen ironie en sarcasme bestaat. Terwijl ironie een uitspraak minder pijnlijk moet maken, lijkt sarcasme net het omgekeerde doel te hebben.¹⁰⁹ Voor het onderscheid binnen de situationele of observeerbare ironie kunnen we de categorieën van Muecke gebruiken. Afhankelijk van de attitude, het lot van het slachtoffer en het wereldbeeld van het publiek onderscheidt hij vier soorten. Als wereldbeeld en situatie met elkaar overeenstemmen, is er sprake van komische of satirische ironie. Bij de eerste is er sprake van een overwinning van het geliefde slachtoffer van de ironie. Bij satirische ironie is er een ondergang van een onsympathieke ‘victim’. Als de situatie vijandig staat tegenover de menselijke waarde kan er sprake zijn van tragische ironie met sympathie voor een slachtoffer. Het kan echter ook leiden tot nihilistische ironie met een slachtoffer dat verdiend wordt verslagen.¹¹⁰

Hoewel dit onderscheid tussen situationeel en instrumenteel in praktijk bestond, werd het pas in de negentiende eeuw ook in de theorie gemaakt.¹¹¹ Muecke voegt ook nog toe dat er twee elementen zijn die naar zijn mening ook alle vormen van ironie verbinden. Dat zijn enerzijds de ‘co-existence of realities’ die door ironie ontstaan en anderzijds gaat het daarbij om de vrijheid die het effect biedt. Er wordt een einde gemaakt aan dogma’s door de verschillende mogelijkheden die expliciet of impliciet aanwezig zijn en ironie biedt zo een kans tot interpretatie.

2.3.3. Hedendaagse beschouwingen

De studie van ironie stopte niet na de romantiek. Ook in de twintigste eeuw werden er nieuwe theorieën ontwikkeld, wat er onder andere toe leidt dat ironie in de literatuurstudie soms gezien werd als de basis van goede teksten. Muecke geeft een lijst van auteurs die als ironisch beschouwd moeten worden en besluit hieruit dat er zonder ironie amper sprake zou zijn van literatuur. Colebrook beschouwt het proces waarbij de ene betekenis door de andere vervangen wordt naar gelang de context, als een ironisch proces. Daarom heeft de interpretatie binnen de literatuur voor haar een ironisch karakter.¹¹² Paul Grice beschrijft in zijn artikel *Logic and Conversation* (1989) een nieuwe

¹⁰⁷ Barbe 1995, 24-27.

¹⁰⁸ Barbe 1995, 25.

¹⁰⁹ Barbe 1995, 27-28.

¹¹⁰ Muecke 1982, 51.

¹¹¹ Colebrook 2004, 14.

¹¹² Muecke 1982, 4. ; Colebrook 2004, 4-6.

visie op ironie. Het verschijnsel wordt daarbij vooral bekeken volgens het ‘saying something but meaning the opposite’ van Aristoteles. Grice ziet ironie vooral als een schending van zijn vier maxims van het gesprek (kwaliteit, kwantiteit, stijl of relevantie) afhankelijk van de context van het gebruik van de ironie. Er kunnen ook meerdere maxims per situatie geschonden worden. De theorie van Grice, met exclusieve aandacht voor gesproken taalgebruik, is voor Barbe onvoldoende om ironie te vatten. Bovendien is de denkwijze gefocust op pure informatieoverdracht met een negatie van alle andere doelen van taal.¹¹³

Een meer invloedrijke beschouwing is de ‘Mention Theory of Irony’ van Sperber en Wilson (1981 & 1986). Zij hadden het ondermijnen van de traditionele visie tot doel. Volgens hen is er geen substitutie van letterlijke betekenis voor iets anders. De ironische zin moet letterlijk begrepen worden en vormt daarbij een uitdrukking van de houding van de spreker of de schrijver tegenover een bepaalde kwestie. Daartoe is er noodzakelijk een referentie aanwezig aan vroeger taal materiaal of eerdere emoties. Het gaat om een herinnering die getriggerd wordt aan een uitspraak of gevoel uit het verleden. Deze theorie biedt echter niet de mogelijkheid om een onderscheid te maken tussen ironische en niet-ironische uitspraken. Spontane ironie is daarbij uitgesloten. Als reactie hierop ontstond de ‘pretense theory of irony’ van Clark en Gerrig (1984). Hierbij neemt de ironist een rol op. Hij wordt een naïeve ‘pretender’ die doet alsof hij zelf gelooft wat hij zegt en zo zijn publiek overtuigt. Gurillo en Ortega geven aan dat de ‘Mention Theory’ en de ‘pretense theory’ niet als elementair verschillend beschouwd moeten worden. Ze zijn eerder complementair. De basis van beide theorieën is substitutie, wat de hoeksteen zal worden van de hedendaagse werkwijze rond ironie.¹¹⁴

Zoals Muecke al aangeeft, is een hedendaagse definitie van ironie, die volledig de lading dekt een onmogelijke zaak. Het is alleen mogelijk om in elke studie aan te geven wat de eigen definitie van ironie is zonder de ander te dwingen deze betekenis over te nemen. Barbe geeft aan dat we een onderscheid moeten maken tussen de ‘sentence meaning’ en ‘speaker meaning’. Het gaat om een verschil tussen enerzijds de letterlijke betekenis van de zin en anderzijds de betekenis die het publiek geeft aan de hand van de context. Bij ironie draait het om de tweede soort van betekenis. De betekenis van een tekst gaat verder dan wat er letterlijk staat. Deze impliciete betekenis is daarbij niet alleen ‘het omgekeerde van wat er letterlijk staat’. De manier om de juiste interpretatie van ironie te achterhalen is substitutie, wat inhoudt dat de letterlijke uiting vervangen wordt door een andere of additionele betekenis.¹¹⁵

Het is niet altijd even gemakkelijk om op te merken of we met ironie te maken hebben, maar Wayne Booth onderscheidt een aantal signalen daartoe. Ten eerste kan de auteur zelf een aantal letterlijke waarschuwingen geven die we moeten meenemen doorheen de tekst. Een tweede mogelijkheid is dat de lezer zelf erkent dat de informatie in strijd is met feiten die hij kent uit

¹¹³ Barbe 1995, 37-39.

¹¹⁴ Gurillo & Ortega 2013, 2. ; Barbe 1995, 50. ; Barbe 1995, 44-50.

¹¹⁵ Barbe 1995, 15. ; Muecke 1982, 7-8. ; Colebrook 2004, 10-11. ; Barbe 1995, 51. ; Barbe 1995, 59-60.

achtergrondkennis. Daarnaast kan de ironische informatie ook in strijd zijn met de rest van het werk. Een vierde signaal is een plotse verandering van stijl en de vijfde optie is een breuk met de opvattingen van de auteur of spreker voor zover je die kan achterhalen.¹¹⁶

In theorie klinken de signalen van Booth in combinatie met substitutie als een eenvoudige werkwijze maar in de praktijk is het achterhalen van de juiste interpretatie in de tweede helft van de twintigste eeuw steeds ingewikkelder geworden. Sinds het postmodernisme neemt de ironist een elitaire positie in waarbij hij alleen de juiste betekenis van een uitspraak kent of waarin er eigenlijk geen juiste betekenis meer bestaat. Het postmodernisme kent haar opgang aan het begin van de jaren zestig, zowel in literatuur als in andere culturele producten. De filosofie wordt beschouwd als een reactie op het modernisme, maar lijkt eerder aan te sluiten bij stromingen zoals het existentialisme, dat voor het modernisme kwam. De postmoderne wereldbeschouwing wordt namelijk vooral gekenmerkt door een radicale twijfel over alle grote ordende verhalen zoals religie, politiek, wetenschap en kunst. Alles wat gebaseerd is op eenduidige betekenis wordt onderuit gehaald vanuit een epistemologische en ontologische twijfel die in de filosofie door Baudrillard vertegenwoordigd werd. Dit leidt ook tot een fundamenteel in twijfel trekken van de werkelijkheid vanuit de taalproblematiek. De mens kan de realiteit volgens Lyotard nooit kennen omdat de taal zich steeds tussen subject en object bevindt. Deze taal is een instrument van ordening terwijl het postmodernisme alle vaststaande codes ontkent.¹¹⁷

In de postmoderne literatuur manifesteert zich dit als niet-eenduidige verhalen met sterke fragmentatie en zonder plot. Er wordt veel samengesteld door citaten en verschillende genres te combineren tot een eclectisch geheel waardoor elke duidelijke betekenisgeving verdwijnt. De auteur speelt een meta-talig spel met de lezer om de kunstgrepen van het modernisme en het gestructureerde verhaal aan te klagen. De eenduidige heersende verteller die zijn verhaal stuurt en ordent is in deze werken verdwenen door een combinatie van verschillende standpunten zonder duidelijk regulerend principe. Coherentie en hiërarchische structuren verdwijnen als gevolg van ‘een versplinterd wereldbeeld en een chaotische levenservaring’¹¹⁸. Het doel hiervan is de werkelijkheid te tonen als talige constructie om op die manier het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid te laten verdwijnen en de mens te confronteren met de waanbeelden waarmee hij de werkelijkheid percipieert. Bekende postmoderne auteurs waarbij we deze kenmerken terugvinden zijn Italo Calvino en Umberto Eco. Naast deconstructie en pastiche is de ironie in deze stroming een erg belangrijk stijlmiddel omdat het verschillende mogelijkheden qua interpretatie creëert. Het ontkent ook de eenduidige betekenis die het postmodernisme verketterd doordat de lezer verder moet analyseren dan wat er gedrukt staat. Hij is daarbij nooit zeker van de betekenis die hij geeft.¹¹⁹

¹¹⁶ Booth 1974, 47-74.

¹¹⁷ Van Gorp 1998, 348-350.

¹¹⁸ Van Gorp 1998, 349.

¹¹⁹ Van Gorp 1998, 348-350.

Het publiek wordt met een scala aan mogelijke juiste oplossingen geconfronteerd. Colebrook beschrijft dit als het fundamentele probleem van ironie. Wat zit er onder de oppervlakte van de tekst?¹²⁰ Volgens de understanding-is-searchmetaphor van Booth moeten we de verschillende mogelijkheden vergelijken tot we de enige gevonden hebben die volledig binnen de rest van de tekst past:

“We know that the *author* knew that *we* would know that the *author* must have intended *us* to recognize that *he* would never have doubted that *we* would know precisely that *he*...”¹²¹

2.3.4. Conclusie

Voor de start van dit literatuuronderzoek zagen we ironie vooral als het omgekeerde van wat gezegd werd. Door deze studie is het besef ontstaan dat het bij ironie ook om een ware of additionele betekenis kan gaan. Als we met deze nieuwe visie naar het werk van Grunberg kijken, kunnen we de functie achterhalen van zijn ironie. Daarbij moeten we zowel naar literaire journalistiek als naar de autobiografie kijken. Op welke manier kan ironie het doel in deze beide genres dienen en zijn in deze functionaliteit verschillen vast te stellen? Maakt ironie in het werk van Grunberg ook deel uit van een postmoderne tendens of gaat het te ver om Grunberg een postmodernist te noemen?

¹²⁰ Muecke 1982, 7. ; Muecke 1982, 31. ; Colebrook 2004, 2. ; Colebrook 2004, 18-21. ; Barbe 1995, 67.

¹²¹ Barbe 1995, 68.

3. Analyse: literaire journalistiek en (autobiografische) literatuur

In de inleiding en in de literatuurstudie hebben we ons een aantal vragen gesteld die door deze analyse beantwoord zullen worden. In de eerste plaats gaat dit onderzoek over de band tussen de literaire journalistiek en de autobiografische literatuur van Arnon Grunberg. We proberen te achterhalen wat de functie is van de (autobiografische) literatuur die Grunberg schrijft en vragen ons af of ze focust op waarheid of werkelijkheid. Op welke manier functioneert literaire journalistiek in zijn oeuvre en wat is precies de band met de literatuur? In het derde deel van de literatuurstudie kwam de vraag naar boven wat de plaats van de ironie daarbinnen was. Ironie bracht ons ook bij postmodernisme, een concept dat helemaal niet los staat van de vraag naar de functionaliteit van beide genres, naar het verband tussen deze beide onderdelen van zijn oeuvre. Om deze vragen te beantwoorden, voeren we een analyse uit in twee delen. Het eerste deel onderzoekt de positie van Grunberg op het gebied van wereldbeeld, autobiografische literatuur en literaire journalistiek. Daarna voeren we een analyse uit van *Blauwe Maandagen* en *Kamermeisjes en soldaten* om het verband tussen deze twee genres in zijn oeuvre te ontdekken.

3.1. Arnon Grunberg

In dit eerste deel van de analyse vermelden we eerst kort de biografie van Grunberg als achtergrond bij zijn verhalen met autobiografische elementen. Het biedt ons ook een vollediger idee van de evolutie van zijn oeuvre. Doorheen zijn hele oeuvre lijkt een onderzoek van zijn eigen wereldbeeld centraal te staan, wat dit tot een cruciaal element van de analyse maakt. We zullen dan ook bekijken hoe deze visie precies in elkaar zit. In de volgende stap bekijken we de visie van Grunberg op de functie van de autobiografie. Gaat het om een droge registratie van feiten of om het weergeven van de waarheid? Het laatste onderdeel focust op literaire journalistiek en de opvallende evolutie die Grunberg de laatste jaren heeft doorgemaakt.

3.1.1. De polemist en de omnivoor.

Arnon Grunberg werd als Arnon Yasha Yves Grunberg geboren in Amsterdam op 22 februari 1971. Hij groeide op in een Duits-joods gezin dat zware gevolgen had ondervonden van de Tweede Wereldoorlog. Zo bracht zijn moeder een tijdje door in Auschwitz terwijl zijn vader ondertussen ondergedoken zat. Zijn zus zou later naar een Joodse nederzetting in Israël verhuizen en leidt een orthodox leven. Deze ervaringen van zijn familie hebben een zeer grote invloed op het schrijven van Grunberg, hoewel hij zelf religie totaal afgezworen heeft. Zowel in zijn autobiografisch werk als in zijn andere literatuur zullen heel wat joodse figuren voorkomen waarvan *De Joodse Messias* en *Met huid en haar* de voorbeelden bij uitstek zijn.

Grunberg had ook verder geen onproblematische jeugd. Hij bezocht een aantal scholen in Amsterdam tot hij van het Vossius Gymnasium werd weggestuurd vanwege slechte resultaten en

ongezien brutaal gedrag. Als zeventienjarige zou Grunberg daarna een heleboel baantjes aannemen, wat uitgebreid en onthutsend beschreven wordt in *Blauwe Maandagen*. Zijn grote droom was op dat moment om acteur te worden en schrijven lag in die periode minder binnen zijn interesse. De acteurscholen van Amsterdam en Maastricht vonden hem ‘technisch ongeschikt’ en na een hoofdrol in een kortfilm van Cyrus Frisch, houdt hij het acteren volledig voor gezien vanwege nood aan vrijheid en rust.¹²²

Vervolgens zou Grunberg de uitgeverij Kasimir oprichten. Hij zegt zelf gespecialiseerd te zijn in niet-arische Duitse literatuur. Hij was op dat moment negentien jaar oud. In 1992 zou hij zijn eerste boeken uitgeven. Ondertussen was Grunberg ook begonnen met schrijven in opdracht van toneelgroepen omdat zijn uitgeverij in geldnood geraakte. In *The List* vertelt Grunberg vervolgens hoe zijn leven toen een onverwachte wending nam¹²³:

“I was very bad in socialising with other people. I hated making phone calls. That's why I wrote letters to everybody I had to phone, or I thought I had to phone. My letters became longer and longer. I never thought about myself as a writer. Once I thought of myself as an actor, and that was painful enough. One day a Dutch publisher asked me to write the stories down I had just told him. That's how Blue Mondays started.”¹²⁴

Blauwe Maandagen, een sterk autobiografisch getint boek, zou hem uit zijn financiële nood helpen en hem op slag beroemd maken in Nederland. Het werd ook internationaal een bestseller en bovendien won Grunberg er heel wat prijzen mee. Zijn tweede boek *De Figuranten* werd minder goed ontvangen waardoor meteen het polemische karakter van Grunberg werd aangetoond. Hij weigerde nog mee te werken met *NRC Handelsblad*, tenzij de verantwoordelijke recensent Hans Goedkoop ontslagen zou worden. Grunberg zou gedurende zijn hele carrière nog regelmatig in de clinch gaan met zijn collega's en met andere publieke figuren. Zijn meest opvallende zet hierbinnen was zijn weigering om nog op te treden binnen de Nederlandse literatuurwereld. De oorzaak hiervan was een dispuut met A.F.Th. van der Heijden, die polemieek voerde met Grunberg over de AKO literatuurprijs in 2007. Een van zijn bekende uitspraken in dit verband is 'Schrijven is ook wraak nemen op de werkelijkheid. Veel verhalen zijn ontstaan uit woede over de schijnheiligheid in mijn omgeving.'¹²⁵

Zijn afkeer van de Nederlandse literaire wereld betekent niet dat Grunberg niet langer in het Nederlands zou schrijven. Integendeel, na *De Figuranten* zouden er nog heel wat romans volgen

¹²² Beek 2013. ; ‘About’, 24.12.2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.arnongrunberg.com/about> [26.12.2013]

¹²³ Beek 2013. ; ‘About’, 24.12.2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.arnongrunberg.com/about> [26.12.2013]

¹²⁴ ‘About’, 24.12.2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.arnongrunberg.com/about> [26.12.2013]

¹²⁵ Beek 2013. ; ‘About’, 24.12.2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.arnongrunberg.com/about> [26.12.2013]

waarvan *De asielzoeker* (2003) *Tirza* (2006), *Onze oom* (2008) en *De Man Zonder Ziekte* (2012) de bekendste zijn. Vooral *Tirza* zou zowel nationaal als internationaal uitgebreid bekroond worden waarna het boek ook werd verfilmd.

Naast het werk onder zijn eigen naam neemt Grunberg regelmatig een andere schrijversidentiteit aan waarvan Marek van der Jagt de bekendste is. Onder dit heteroniem zou Grunberg *De Geschiedenis van mijn kaalheid* (2000) schrijven omdat hij zo een meer neutraal oordeel van de critici zou verkrijgen na een aantal negatieve recensies. Het boek werd bekroond met de Anton Wachterprijs (prijs voor schrijversdebuut) tot het moment dat de jury na het ontdekken van de identiteit van de schrijver de prijs wilde intrekken. Dat vormde opnieuw een aanleiding tot polemiek. Grunberg zou daarna nog een aantal andere teksten schrijven onder het heteroniem van der Jagt zoals *Gstaad 95-98* (2002). Deze werken zijn donkerder en bevatten minder humor. Het lijkt erop dat Grunberg via Marek van der Jagt de meest extreme kanten van zijn eigen wereldbeeld probeerde te ontdekken om daar gebruik van te maken in de romans die hij opnieuw onder zijn eigen naam zou schrijven. Zodra dit doel bereikt is, laat Grunberg dit schrijverspersonage sterven en neemt hij afstand van het pseudoniem om weer als Arnon Grunberg verder te schrijven. Het verschil tussen zijn werk voor en na van der Jagt is voelbaar en zal verder besproken worden. Later zal hij ten tijde van *Tirza* onder haar naam een populaire blog bijhouden waardoor de Nederlandse literatuurwereld opnieuw niet meteen in staat was de ware auteur te identificeren.¹²⁶

Grunberg is een veelschrijver die naast zijn romans ook essays, toneelstukken, brievenbundels en reisverhalen schrijft. Grunberg is ook actief als journalist bij een heel aantal kranten en tijdschriften. Hij schrijft de Voetnoot in *De Volkskrant* en columns voor *Humo*. Verder is hij ook actief als correspondent voor de Nederlandse website *decorrespondent.nl*, waarop de focus op onderzoeksjournalistiek ligt. Grunberg heeft ook jarenlang de column *Onder de mensen* geschreven in *NRC Handelsblad* waarna de inhoud van deze columns werd verwerkt tot een stuk literaire journalistiek dat de naam *Kamermeisjes en soldaten* meekreeg. Dit is het journalistieke werk waarop in de analyse de focus zal liggen.¹²⁷

3.1.2. De wereld volgens Arnon Grunberg

“Ik wil leven, maar ik weet niet hoe”¹²⁸

Als er één zin het gigantische oeuvre van Arnon Grunberg zou kunnen vatten, dan is het deze van Yra van Dijk wel. Grunberg heeft in zijn werk een doel en dat is het vinden van de waarheid. Het is na het postmodernisme een hachelijke onderneming om te beweren dat er zoiets als een ‘absolute

¹²⁶ Beek 2013. ; ‘About’, 24.12.2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.arnongrunberg.com/about> [26.12.2013]

¹²⁷ Beek 2013. ; ‘About’, 24.12.2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.arnongrunberg.com/about> [26.12.2013]

¹²⁸ Van Dijk 2010, 94.

waarheid' bestaat, maar Grunberg doet dat niettemin toch. Al vroeg in zijn oeuvre merkt hij in *De troost van de slapstick* op¹²⁹:

“Een populaire mening onder schrijvers is dat de waarheid niet zou bestaan. Dat is een van de domste meningen die ik ooit gehoord heb. Vergelijkbaar met wanneer ik zou beweren ‘mijn piemel bestaat niet’. Ik kan tientallen getuigen oproepen die in staat zijn het tegendeel te bewijzen, maar daar zijn dat soort schrijvers niet gevoelig voor.”¹³⁰

Voor Grunberg is de waarheid iets dat vaststaat waardoor van relativiteit geen sprake is. Hij houdt meer van waarheid dan van mensen, ook al brengt deze de mensheid schade toe. In zijn romans moet de mens het ontgelden door de pogingen om die waarheid bloot te leggen. De filosofie die Grunberg construeert, is merkbaar in de handelingen van de hoofdpersonages van zijn romans. Beck probeert in *De Asielzoeker* alle zin van het leven af te zweren door heel de tijd een bordeel in Eilat te bezoeken. Hij raakt zijn vrouw niet meer aan om op die manier de liefde de kop in te drukken, maar op het einde blijkt hoezeer hij menselijk is als hij in de kledij van zijn overleden vrouw de straat op gaat om haar te bekennen dat hij haar niet loslaten kan. Het vormt het startpunt van de waanzin en de vernietiging. Eenzelfde procedure zien we bij het hoofdpersonage Lina, die in *Onze oom* langzaam alle hoop in het leven verliest door de meervoudige moorden op haar geliefden. Ze wordt een meedogenloze wapenhandelaarster tot op het punt dat ze opnieuw hoop krijgt door een jonge journalist die haar zoon kan vervangen. Hoezeer de personages ook beseffen dat het leven zinloos is en hoeveel ze ook proberen daarnaar te leven door alle zin van het leven op te geven, op het einde blijkt vaak dat ze niet volledig in staat zijn hun liefde los te laten. Arnon uit *Blauwe Maandagen* is nooit in staat om Rosie volledig te vergeten. Hij blijft aan haar denken bij elke prostituee die hij bezoekt. Hij blijft haar zoeken in elk van hen, ook al beseft hij dat liefde niet meer dan een illusie is en dat al de hoeren een afleiding zijn van dat besef.

Naast de handelingen van de personages is zijn filosofie ook af te leiden uit de samenvattende uitspraken die de verteller in zijn boeken steeds doet. Het gaat vaak om aforismen: korte zinnen waarin hij bondig zijn wijsheid over leven, mens en wereld uitdrukt. Ze maken vaak een absurde of grappige indruk.¹³¹ In *Onze oom* kunnen we bijvoorbeeld lezen:

“Allemaal dood, of toch niet? Achter elk verlangen gaat het verlangen naar destructie schuil.”¹³²

¹²⁹ Grunberg, 1998, 202. ; Van Dijk 2010, 94.

¹³⁰ Grunberg, 1998, 202.

¹³¹ Grunberg, 1998, 202. ; Grunberg 2004, 24.

¹³² Grunberg 2008, 151.

In *De Joodse Messias* vertelt de verteller het volgende over de Jodenvervolging:

“Hitlers oorlog was niet netjes geweest, maar wel preventief. [...] Hij had zijn mindere kantjes gehad, maar hij was een ziener geweest.”¹³³

Ook in *De man zonder ziekte* treffen we gelijkaardige conclusies door de verteller aan:

“Het is niet dat hij opziet tegen de dood [...] ergens voelt het ook als een opluchting, een verlossing, een genezing misschien.”¹³⁴

Grunberg vertrekt telkens opnieuw van het idee dat het leven zinloos is. Deze opvatting wordt door de kritiek deels toegeschreven aan zijn joodse afkomst. Na de gruwelen van de Shoah lijkt het moeilijk om de zin van het leven in te zien. Grunberg sluit in zijn opvatting aan bij het existentialisme, een filosofische stroming die elke vorm van religie ontkent en het leven als absurd beschouwt. De mens moet daarbij zelf de zin aan het leven zien te geven. Bij Grunberg blijken al deze pogingen tot zingeving illusies te zijn die stuk voor stuk ontmaskerd worden. Daardoor vindt hij ook aansluiting bij de filosofie van het nihilisme die door Frederic Nietzsche uitgewerkt werd. Het nihilisme gaat nog verder dan het existentialisme door elke vorm van waarde of betekenis in de wereld te ontkennen. De opvattingen van Grunberg lijken zich tussen beide filosofische stromingen in te bevinden doordat de vertellers en de personages van zijn boeken zich bewust zijn van de zinloosheid en de betekenisloosheid van het bestaan maar steeds blijven hopen en op zoek gaan naar een zin voor het leven.

De voorbeelden van deze filosofische opvattingen zijn doorheen zijn werk zeer talrijk. In *Grunberg om de wereld* kunnen we bijvoorbeeld lezen dat: ‘het leven een aangelegenheid was waarvoor je altijd moest praten en formuleren invullen, tot je doodging’¹³⁵. Iets verder zegt hij ook ‘leven is een jetlag waarvoor geen medicijn is uitgevonden.’¹³⁶ ‘De mens is een vorm van “collateral damage” die aan de ongeneeslijke ziekte die “leven” heet, lijdt.’¹³⁷ Hij is toevallig in de situatie van het leven terecht gekomen, en weet niet wat hij er nu mee aan moet. Door deze nutteloosheid van het leven ziet Grunberg eigenlijk maar één doel, één oplossing voor de situatie waar de mens in terecht gekomen is. De mens moet zo snel mogelijk weer sterven. Dood is de enige oplossing voor het leven en die kan dan ook maar beter zo snel mogelijk komen. Het enige wat Grunberg zelf tegenhoudt is dat

¹³³ Grunberg 2004, 482.

¹³⁴ Grunberg 2012, 213-214.

¹³⁵ Grunberg 2004, 36.

¹³⁶ Grunberg 2004, 312.

¹³⁷ Grunberg 2004, 221.

er na de dood niets meer volgt, maar af en toe dreigt het verlangen om zich uit het raam te gooien hem te overweldigen.¹³⁸

Waar komt de levenslust van de mens dan vandaan? De mens koestert bepaalde idealen die Grunberg steeds opnieuw afdoet als illusies. Grunberg zal zichzelf geen postmodernist noemen, maar toch koestert hij het failliet van de Grote Verhalen. De gevolgen van de Tweede Wereldoorlog hebben van hem van existentialist tot een nihilist gemaakt. Geen enkele waarde blijft nog overeind. Het best van al zou de mens ongeboren blijven volgens Grunberg, een vaststelling die al vaker terugkwam in de literatuurgeschiedenis. Er is niets in het leven waarvoor hij immers ter wereld zou moeten komen en vele van Grunbergs hoofdpersonages vertegenwoordigen deze opvatting. Vooral bij Beck, de protagonist van *De Azielzoeker* (2003), wordt deze vernietiging van idealen expliciet gemaakt. Alles blijkt een illusie te zijn en op het einde blijft er niets meer over.¹³⁹

Alle activiteiten die de mens steeds onderneemt zijn een poging tot verstrooiing, tot afleiding van de pijnlijke waarheid. De mensheid vlucht volgens Grunberg weg van het leven door een vorm van theater te spelen en een act op te voeren. Op die manier beseffen ze niet meer dat het leven slechts tot de dood leidt en dat er buiten het lijden niets in het leven bestaat. Dit noemt Grunberg ‘de overlevingsstrategie’. Het is belangrijk voor de mens om zijn rol zo goed mogelijk te spelen want het ‘doen alsof’ is iets wat nooit ophoudt. Maar, vermeldt Grunberg daarbij, je moet er wel zelf in blijven geloven, want anders werkt het niet.¹⁴⁰ Voor Grunberg is de afleiding ‘doen alsof hij een goede schrijver is’. Schrijven is daarbij geen levensdoel op zich, aangezien het leven zinloos is, maar het is zoals alle vormen van afleiding een verlichting van het bestaan, een ‘verdwintruc om dit leven achter je te laten’¹⁴¹:

“Eerst schrijf je omdat je hoopt dat ze het begrijpen. Later schrijf je en je hoopt dat ze het lezen. Vervolgens schrijf je en je hoopt dat ze het drukken. Daarna schrijf je en je hoopt dat ze je betalen. Uiteindelijk schrijf je zoals mensen roken. Omdat je van typen houdt en van de illusies die dat met zich meebrengt.”¹⁴²

Grunberg erkent echter daarnaast nog een betere manier om het leven te ontkennen. Het gaat daarbij om verliefdheid/seks en geweld. Die twee elementen kunnen aanvankelijk als geen ander het bestaan dragelijk maken. Liefde is beste vlucht uit de wereld waardoor de hoofdfiguren en de alter ego's van de boeken van Grunberg er bijna zonder uitzondering een turbulent en gewelddadig liefdesleven op nahouden. Deze agressie leidt slechts tot een korte opflakking van levenslust. Net

¹³⁸ Grunberg 1998, 184.

¹³⁹ Grunberg 2004, 158. ; Grunberg 2004, 175. Grunberg 2004, 289-290. Grunberg 1998, 131. ; Goud 2010, 7.

¹⁴⁰ Grunberg 2004, 193. ; Grunberg 2004, 211. ; Grunberg 2004, 215. ; Grunberg 2004, 225-227. ; Grunberg 2004, 309. ; Grunberg 1998, 20. ; Grunberg 1998, 86-88.

¹⁴¹ Grunberg 2004, 267. ; Grunberg 2004, 280. ; Grunberg 2004, 32. ; Grunberg 2004, 184-188.

¹⁴² Grunberg 2004, 64.

zoals de rest van de activiteiten van de mens heeft ook verliefdheid daarbuiten geen nut en dat besef komt snel. In *Grunberg rond de wereld* merkt de protagonist op¹⁴³:

“Nodig. Nee, nodig gelukkig niet. Water heb je nodig. Zuurstof. Maar liefde is een facultatief onderdeel, geloof me, het is geen verplichte examenstof. Ik ben hier omdat ik plezier met je heb, maar niet omdat ik je nodig heb. Nodig gevonden worden is bedrog van de goedkoopste soort.”¹⁴⁴

Deze woorden vertelt het alter ego van Grunberg tegen de Zwarte Madonna of de Soepstengel, zoals hij zijn flirt doorheen het hele boek zal noemen. Zij wordt hierop erg emotioneel en kwaad. Hieruit blijkt ook het probleem van de afleiding door de verliefdheid. Naar de mening van Grunberg start het probleem op het moment dat er echte liefde ontstaat, die niet vrijblijvend is als afleiding van het bestaan. Dit maakt het lijden net erger. Het leven is niet alleen nutteloos, het is ook een zware lijdensweg die hoe langer hoe zwaarder wordt. Het leven, het lijden, uiteindelijk van alle illusies ontdaan, zal dan steeds onvermijdelijk tot de vernietiging leiden van de mens. De hoofdpersonages aan het einde van de romans van Grunberg sterven niet (altijd), maar zijn zonder uitzondering vernietigd. ‘De ziel moet breken’. Of zoals hij het verder nog anders verwoordt: ‘aan het einde van het verhaal moeten de hoofdpersonages kapot’. Zodra het hoofdpersonage liefde begint te voelen, weet je dat zijn einde niet veraf meer is. Op het moment dat de majoor in *Onze oom* zijn dochter ontmoet, bestaat er geen twijfel meer over dat hulp niet meer zal baten.¹⁴⁵

Net dit lijden laat de mens voelen dat hij leeft. Het brengt hem tot inzicht in de nutteloosheid van het bestaan. Grunberg speelt ‘het spel van het leven’ want meer dan een spel is het niet. Bij dat spel speelt hij de rol van de ‘gevallen engel’, de duivel of de ziekte. Als liefde tot lijden leidt, en lijden tot vernietiging, dan wil hij de liefde veroorzaken. Hij wil namelijk dat de mens (de vrouwen in zijn eigen leven) zo snel mogelijk tot de verlossing van de dood, van de vernietiging komt. Hij wil ze doen inzien dat liefde slechts een van de illusies van het leven is. Een van de manieren om dat te doen is door over zijn liefdes met deze vrouwen te schrijven. Op die manier komen ze in zijn fictie terecht, waar ze de waarheid wel moeten aanschouwen. Eén voor één zullen de vrouwen in *Grunberg rond de wereld* door liefde en jaloezie verteerd worden. Voor Grunberg is dat ook een vorm van afleiding van het leven. Hij geniet ervan dit spel te spelen. Zo noemt hij de jaloezie van Elayne ‘een delicatessé’, maar tegelijk zorgt liefde voor een wederzijdse destructie. Als ‘manipulator’ die liefde misbruikt,

¹⁴³ Grunberg 2004, 94. ; Grunberg 2004, 63. ; Grunberg 2004, 72. ; Grunberg 2004, 94. ; Grunberg 2004, 156. ; Grunberg 2004, 217.

¹⁴⁴ Grunberg 2004, 94.

¹⁴⁵ Grunberg 2004, 98. ; Grunberg 2004, 254. ; Grunberg 2004, 187. ; Grunberg 2004, 264. ; Grunberg 1998, 24. Grunberg 1998, 70.

wordt het alter ego van Grunberg even goed getroffen, want ook hij is niet ongevoelig voor de illusie van de liefde.¹⁴⁶

Hoop lijkt nooit veraf in het werk van Grunberg, die dit positieve gevoel in zijn personages pas laat verdwijnen vlak voor de vernietiging toeslaat. De majoor in *Onze oom* sterft nog voor de hoop gestorven is. Hij blijft geloven dat het leger hem redden zal. Hetzelfde zien we bij Xavier in *De Joodse Messias* of bij Hofmeester in *Tirza*. Beiden blijven geloven dat ze herenigd zullen worden met hun geliefde, al weet de lezer zelf al dat die hoop niet gegrond is. Het einde van *De Asielzoeker* lijkt bijna een ode aan de hoop te zijn. Beck slaagt erin alle illusies te ontmaskeren, maar op het einde ‘kan hij het niet’. Hij slaagt er niet in Vogel volledig los te laten. Ook Grunberg zelf is niet ongevoelig voor deze illusie. Hijzelf heeft het op zeldzame ogenblikken over tederheid alvorens de vernietiging start. Als hij geconfronteerd wordt met het verdriet dat hij aanricht, betreurt hij de mensen die hij meetrekt in zijn val. Als hij mensen ontmoet die oprecht gelukkig zijn, brengt dat zijn filosofie aan het wankelen. Grunberg geeft in *Onze oom* gestalte aan dit exacte element van zijn wereldbeeld in de figuur van Lina, de dochter van de majoor. Zij weet zich bestolen van al haar illusies op het moment dat haar zoontje sterft. Het boek eindigt, vele jaren later, met een interview door een jonge journalist. Op het einde vraagt ze hem om te blijven omdat hij dezelfde leeftijd als haar zoon zou hebben. Zij gaat zich opnieuw hechten aan een ander en Borgman ziet dat als een teken dat Grunbergs literatuur draait rond de hoop. Het boek eindigt volgens mij voor ook deze illusie ten onder kan gaan zoals dat zonder uitzondering gebeurt in het ontmaskerende oeuvre van Grunberg.¹⁴⁷

Grunberg wil in zijn fictie niet alleen zijn vrouwelijke medemens van haar illusies genezen. Hij noemt zichzelf wel eens ‘de mensendokter’. Hij heeft de ambitie om de hele mensheid van zijn gelijk te overtuigen, wil ons genezen van onze waanbeelden en confronteren met de waarheid dat het leven zinloos is. Dat doet Grunberg door de lezer in zijn fictie te dwingen zich te identificeren met het hoofdpersoonage om op die manier het proces naar vernietiging voelbaar te maken. Hij omschrijft dit ook wel eens als het ‘schaden van de menselijke soort’¹⁴⁸:

“Mijn psychiatrisch ziekenhuis heeft zijn deuren voor iedereen geopend. Onduidelijk is alleen wie de doktoren zijn, misschien zijn er geen doktoren.”

‘Als jij beweert,’ zei ze, ‘dat je schrijft om de mensheid te schaden, gelooft niemand je. Ja, ik misschien.’

¹⁴⁶ Grunberg 2004, 213. ; Grunberg 2004, 185-186. ; Grunberg 2004, 203-204. ; Grunberg 2004, 254. ; Grunberg 2004, 288. ; Grunberg 2004, 236-238. ; Grunberg 2004, 242. ; Grunberg 2004, 338.

¹⁴⁷ Borgman 2010, 112. ; Borgman 2010, 116-118. ; Borgman 2010, 123. ; Grunberg 2004, 345. ; Grunberg 2004, 107. ; Grunberg 2004, 216. ; Grunberg 2004, 251-253. ; Grunberg 2004, 293-295. ; Grunberg 2004, 297. ; Grunberg 2004, 302. ; Grunberg 2004, 315. ; Grunberg 2004, 321. ; Grunberg 2004, 38. ; Grunberg 2004, 322. ; Grunberg 2004, 345. ; Grunberg 1998, 143.

¹⁴⁸ Grunberg 2004, 96. ; Grunberg 2004, 142. ; Grunberg 2004, 183. ; Grunberg 2004, 212. ; Grunberg 2004, 253. ; Grunberg 2004, 272-273. ; Grunberg 2004, 286. ; Grunberg 2004, 292. ; Grunberg 2004, 121.

‘Het is raar,’ zei ik, ‘zodra mensen iets te onaangenaam vinden, houden ze gewoon op het te geloven. Interessant hoe verdringing werkt, niet?’¹⁴⁹

De opzet van Grunberg verandert daarbij doorheen de jaren. In *De troost van de slapstick* was hij nog van mening dat boeken en films als functie hadden om verstrooiing aan de mens te bieden. Ze moesten hem afleiden van de dood als doel. Later gaat hij zich meer expliciet richten op het ‘schaden van de menselijke soort’.¹⁵⁰ Deze waarheid is voor de mens echter pijnlijk om te vatten omdat de mensheid de gewoonte heeft allerlei vormen van afleiding van deze doodsangst te zoeken. Grunberg maakt daarom gebruik van ironie en humor. Het gevolg hiervan is dat de aforismen gecombineerd worden met ironische uitspraken die de lezer moet interpreteren. De verteller bedoelt iets anders dan wat er staat en doordat de lezer soms zelf deze betekenis geeft, wordt het verdraagzaam voor hem om erover te lezen. De waarheid staat niet altijd zwart op wit gedrukt en gaat bovendien gepaard met een flinke dosis spot om de pijn te verzachten. Vooral voor de fase van pseudoniem Marek van der Jagt lijkt amusement meer de inzet dan waarheid te zijn. Na zijn pseudoniem lijkt Grunberg zich meer bewust van zijn wereldbeeld en hij gaat de lezer radicaler confronteren met de waarheid. De humor wordt bitterder vanaf *De Asielzoeker*. Dit heeft als gevolg dat heel wat critici romans zoals *Tirza* haast onverdraaglijk vinden om te lezen vanwege de confrontatie met de menselijke essentie die erin aanwezig is.

Er zijn een aantal concepten in het werk van Grunberg die steeds terugkomen en verbonden kunnen worden met de centrale filosofie. De eerste twee zijn geluk en noodlot. Geluk is naar de mening van Grunberg een afleiding van de doodsangst. Het is steeds opnieuw een illusie. Het ware geluk is zelfmoord plegen om een einde te maken aan het lijden. Het noodlot is iets waar niet aan te ontkomen valt. Hij zal dan ook betogen dat het beter is geen plannen te maken voor de toekomst die toch niet te ontlopen valt. Noodlot en geluk zijn met elkaar verbonden in die zin dat geluk steeds voorbestemd is om vernietigd te worden. Grunberg geeft aan zijn eigen geluk kapot te maken omdat dat toch zijn lotsbestemming is. De methode daartoe is de reflectie op de situatie.¹⁵¹ Een volgend concept dat regelmatig terugkomt is de moraal. Goed of kwaad bestaan niet in zijn oeuvre, waarin zowel het goede als het slechte van de mens pogingen zijn tot afleiding. Hoewel Grunberg aangeeft geen moralist te willen zijn, is het moeilijk om zijn pleidooi voor de waarheid niet als moralistisch te zien.¹⁵²

¹⁴⁹ Grunberg 2004, 96.

¹⁵⁰ Grunberg 1998, 77. ; Grunberg 1998, 41. ; Grunberg 1998, 138-140. ; Grunberg 1998, 211.

¹⁵¹ Grunberg 1998, 19. ; Grunberg 1998, 93. ; Grunberg 1998, 182. ; Grunberg 2004, 258. ; Grunberg 2004, 232-233. ; Grunberg 2004, 306-307. Grunberg 2004, 310.

¹⁵² Grunberg 1998, 94. ; Grunberg 1998, 141. ; Grunberg 2004, 183. ; Grunberg 2004, 190. ; Grunberg 2004, 193. ; Grunberg 2004, 232-233. ; Grunberg 2004, 313.

Familie is een ander thema dat regelmatig opduikt. Daarbij wordt de familie geen enkele keer positief behandeld. Alleen de moeder van Grunberg kan soms op enig begrip rekenen op het moment dat ze enig filosofisch verwantschap met zijn ideeën vertoont. Hij noemt zichzelf dan ook een ‘moederskindje’. De reden voor dit verschil is het feit dat zijn moeder steeds meer op hem gaat lijken en zijn filosofie overneemt.¹⁵³ Grunberg heeft het verder regelmatig over een economie waarin verhaal en liefde de betaalmiddelen zijn. Zijn bundel *Liefde is business* is hier de uitdrukking bij uitstek van. Ook religie is een onderwerp waar hij graag over uitweidt door schokkende uitspraken zoals de mens ‘het mopje van God’ te noemen. Hij gelooft niet in religie, maar in schaamte. De mens voelt zich permanent gegeneerd omdat hij in belachelijke idealen gelooft, maar Grunberg zelf kent die schaamte overigens naar eigen zeggen ook in overvloed.¹⁵⁴

Bij het debuut *Blauwe maandagen* werd er in de kritiek veel nadruk gelegd op de Joodse identiteit van Grunberg. Zijn boeken zouden een vorm van tweedegeratieliteratuur zijn. Vooral Yra van Dijk focust in haar interpretaties op de invloed van de Shoah. Daarbij zijn de hoofdpersonages daders en slachtoffers. Hun daden worden daarbij gezien als wraakoefeningen en pogingen om hun schuld op te heffen. Grunberg zelf heeft daar uitvoerig en duidelijk geïrriteerd op gereageerd. Hij zegt weliswaar dat de ervaringen van zijn ouders aan hem doorgegeven zijn, maar tegelijk is hij even geïnteresseerd in de Joodse identiteit als in de ‘identiteit van eekhoortjes’. Toch zal hij voor een van zijn journalistieke reportages naar Auschwitz afreizen om de brieven van zijn moeder te lezen. Bovendien zal hij met *De Joodse Messias* verkennen waar de grens ligt van wat je over de Shoah kan schrijven. Het lijkt mij dus niet uit te sluiten dat Grunberg ooit onderzoek zal doen naar de persoonlijkheid van eekhoortjes of dat in zijn werk de Joodse identiteit af en toe wel eens een belangrijke rol speelt.¹⁵⁵

Nu we ons meer bewust zijn van de filosofie die de schrijver Arnon Grunberg hanteert, kunnen we gaan onderzoeken op welke manier deze in zijn oeuvre tot uiting komt. We concentreren ons daarbij zowel op het autobiografisch werk als op de literaire journalistiek. Alvorens over te gaan tot een analyse, zullen we eerst nog de specifieke houding van de auteur tegenover deze twee genres bekijken.

3.1.3. Grunberg en de autobiografie

¹⁵³ Grunberg 2004, 275-278. ; Grunberg 2004, 102. ; Grunberg 2004, 79. ; Grunberg 2004, 92. ; Grunberg 2004, 234. ; Grunberg 2004, 273. ; Grunberg 2004, 227.

¹⁵⁴ Grunberg 1998, 20. ; Grunberg 2004, 186-187. ; Grunberg 2004, 59. ; Grunberg 2004, 165. ; Grunberg 2004, 183. ; Grunberg 2004, 189. ; Grunberg 2004, 247. ; Grunberg 2004, 254. ; Grunberg 2004, 286-287. ; Grunberg 2004, 308.

¹⁵⁵ Van Dijk 2010, 75. ; Van Dijk 2010, 80. ; Van Dijk 2010, 86. ; Grunberg 1998, 110. ; Grunberg 1998, 190-192.

Grunberg lijkt in zijn eerste romans vaak over zichzelf te schrijven, wat past binnen de geest van de Nederlandse literatuurwereld in de jaren negentig. In *Grunberg rond de wereld* geeft hij hiervoor een verklaring:

“Ik geloof dat emoties alleen draaglijk zijn als je er een vorm voor vindt, niet alleen in boeken, maar vooral in het dagelijks levens. Ik heb van mijn emoties een bordeel gemaakt en als er genoeg gekken rondlopen, zoals jij, die mij voor briljant houden, komt er op de gevel van dat bordeel nog eens VERZAMELD WERK te staan.”¹⁵⁶

In *Troost van de slapstick* interviewt hij zichzelf waardoor hij een antwoord biedt op de vragen rond het autobiografisch karakter. Bij het schrijven over anderen zijn de grenzen van de verbeelding te beperkt, maar bij zichzelf heeft hij daar minder last van.¹⁵⁷ Grunberg toont zich in zijn fictie, maar in verschillende gradaties. *Blauwe maandagen* werd door velen gezien als een autobiografische roman omdat het hoofdpersonage en de schrijver dezelfde naam dragen en er daarnaast ook tussen de levensloop van beiden opvallende overeenkomsten zijn. Dat is echter zeker niet de enige roman die autobiografische elementen vertoont. Zo duikt ook in *De Figuranten* een alter ego op van Grunberg. Edward Krieg heeft dezelfde dichtbundel geschreven als de schrijver zelf en ook hun Joodse afkomst en hun woonplaats hebben ze gemeen. Robert G. Mehlman uit *Fantoompijn* woont op dezelfde locatie als Grunberg en bovendien delen ze ook hun schrijversrol. Tenslotte duikt het alter ego van Grunberg in *Onze oom* ook op onder de vorm van de jonge journalist aan het einde. Al deze figuren lijken op de schrijver, maar nooit genoeg om volledig samen te vallen.¹⁵⁸ Grunberg merkt dit ook zelf op in een commentaar op *Blauwe maandagen*:

“Ik heb over iemand geschreven die op mij lijkt en die, om de verwarring nog groter te maken, ook Arnon Grunberg heet. Maar een essentieel verschil tussen Arnon Grunberg uit *Blauwe maandagen* en de Arnon Grunberg die deze vragen nu beantwoordt, is dat de Arnon uit *Blauwe maandagen* door mij geschapen is. [...] En dat ik bepaalde dingen zelf heb gedaan die de Arnon uit het boek ook heeft gedaan, dat ik bepaalde dingen heb gedacht, die hij ook heeft gedacht, tsja, dat is eigenlijk onbelangrijk. [...] de werkelijkheid is de klei waar je een vaas van maakt. Maar de klei is niet verantwoordelijk voor de vorm van de vaas.”¹⁵⁹

Grunberg beschouwt zijn romans zelf dus niet als autobiografisch in de betekenis van een pure weergave van feiten. Het is eerder een uitdrukking van zijn levensfilosofie. Hij gebruikt bepaalde

¹⁵⁶ Grunberg 2004, 94.

¹⁵⁷ Grunberg 1998, 184.

¹⁵⁸ Van Dijk 2010,

¹⁵⁹ Grunberg 1998, 187.

elementen die echt gebeurd zijn en verwerkt die in zijn verhaal. Het belangrijkste verschil daarbij is volgens de schrijver dat je in het boek ‘regeert’ waardoor je zelf het noodlot van je personages kan bepalen. Dat is voor hem noodzakelijk om het juiste effect bij de lezer te bereiken, wat hij als centrale doel zijn romans stelt. De lezer moet iets meemaken en voelen waartoe je je leven in de roman op een bepaalde manier vorm moet geven om alles ‘in functie van dat doel te zetten’.¹⁶⁰

Deze opvatting vermijdt wat Vervaeck de ‘obscene val’ of ‘de blik van de aap’¹⁶¹ heeft genoemd. De ‘autobiografie’ is geen pure afspiegeling van de werkelijkheid, maar eerder een literaire vorm van verdichting die de schrijver toelaat een waarheid of een filosofie over te brengen. De gebeurtenissen uit de werkelijkheid zijn daarbij slechts de basis vanwaar vertrokken wordt om de waarheid als essentie te vatten. Dit stukje persoonlijke filosofie van de auteur is vaak autobiografischer dan de gebeurtenissen van het verhaal op zich. De fictie kan bij Grunberg meer waarheid bevatten dan de realiteit, zowel in zijn autobiografische als niet-autobiografische romans. Er is bijgevolg geen echt wezenlijk verschil in de beschouwing van beide soorten verhalen. Ze moeten allebei als een roman beschouwd worden waarin een autobiografische levensopvatting aanwezig is. Het is niet de bedoeling om de levensloop van de schrijver Grunberg tot op fracties van seconden na te gaan en te vergelijken met het verhaal. In zijn ‘autobiografieën’ gaat het om wat hij van zijn leven maakt en wat hij daarmee uitdrukt, of zoals Grunberg het zelf zegt¹⁶²:

“Veel schrijvers proberen stukjes werkelijkheid het hol van hun fictie binnen de slepen. Ik probeer juist de fictie het hol van de werkelijkheid binnen te slepen. [...] De meerderheid wil er wel over lezen, maar het niet meemaken. Ik wil er niet over lezen, ik wil er naast staan. Ik wil het ruiken, ik wil zelf bepalen welke details de moeite waard zijn aan de vergetelheid te ontrukken, en welke niet. Een wereld die niet door mij geordend is en niet onder mijn regie staat, vind ik onacceptabel.”¹⁶³

3.1.4. Arnon Grunberg als journalist

De gegevens uit het eigen leven die Grunberg in zijn romans gebruikt zijn moeilijk te controleren en het is onmogelijk aan te nemen dat ze allemaal echt gebeurd zijn. In de journalistiek is het veranderen van feiten een heikel punt waardoor het belangrijk is om te bekijken hoe hij daarmee omgaat. De journalistiek van Grunberg is op te delen in twee soorten. In *Troost van de slapstick* zegt hij het volgende:

¹⁶⁰ Grunberg 1998, 188. ; Grunberg 2004, 88. ; Grunberg 2004, 91. ; Grunberg 2004, 123. ; Grunberg 2004, 155. ; Grunberg 2004, 231. ; Grunberg 2004, 274. ; Goud 2010, 8. ; Grunberg 1998, 34.

¹⁶¹ Zie ‘2.1.3. Van venster op de wereld tot ordenende entiteit’ ; Vervaeck 2000, 3-4.

¹⁶² Grunberg 2004, 105. ; Grunberg 2004, 109. ; Grunberg 2004, 195. ; Grunberg 2004, 219. ; Grunberg 2004, 221. ; Grunberg 2004, 219. ; Buelens 2010, 28-29. ; Grunberg 1998, 40. ; Grunberg 1998, 56. ; Grunberg 1998, 59. ; Grunberg 1998, 59. ; Grunberg 1998, 187. ; Grunberg 1998, 47.

¹⁶³ Grunberg 2004, 105.

“Niet alleen mijn boeken, mijn stukken in de krant, mijn verhalen in tijdschriften, mijn Yasha’s, maar ook mijn interviews, mijn uitlatingen op radio en televisie, mijn faxen mijn brieven en foto’s van mijn persoon moeten gerekend worden tot fictie. Niet om iets onschadelijk te maken, maar wel om iets duidelijk te maken.”¹⁶⁴

Wat Grunberg tot dan toe als journalist over zijn eigen ervaringen schreef, kunnen we op dezelfde manier beschouwen als zijn romans: fictionalisering van de werkelijkheid in de zoektocht naar de waarheid. Hij slaat een axiomatische toon aan, zelfs in de stukken die in *NRC Handelsblad*, *Humo*, *de Volkskrant* en *Wordt Vervolgd* worden gepubliceerd. Grunberg is hierin amper als een journalist te beschouwen. Zelfs in de human interestbijlages of in literaire journalistiek wordt er een vorm van distantie vereist die Grunberg onmogelijk op kan brengen. Volgens Geert Buelens is dat een gevolg van het genre waarvoor Grunberg kiest. Columns en brieven moeten het volgens hem vooral hebben van inzichten, raadgevingen die met retorische middelen tot overtuiging van de lezer moeten leiden. Het fictieve karakter van het genre kan echter niet de volledige verklaring zijn voor dit proces van autobiografisch fictionaliseren. Voor Grunberg is het spelen van mensendokter de manier om zijn doel, het schaden van de menselijke soort, te bereiken.¹⁶⁵

Vanaf 2006 zien we een opvallend groter documentair gehalte in het oeuvre van Grunberg, wat ook zichtbaar is in *Onze oom*. Het boek werd vanwege het documentaire en politieke karakter op gemengde reacties onthaald door de recensenten die het kritische en schijnbaar geëngageerde karakter van Grunberg minder konden smaken. Vooral de verwijzingen naar het proces van Adolf Eichmann dragen daartoe bij. Ook *De Man zonder ziekte* (2012) staat met zijn verwijzingen naar de problematiek in het Midden-Oosten helemaal niet los van de actualiteit. Zijn korte stukjes in *NRC Handelsblad* gaan sinds 2006 niet meer over alleen over zijn eigen leven. Grunberg gaat zich ‘onder de mensen begeven’ en hij wordt een ‘embedded journalist’. Terwijl hij de vorige stukjes nog meer een romanschrijver was, stijgt het journalistieke karakter in *Grunberg onder de mensen* aanzienlijk. Hij benadert zo meer het ideaal van (literaire) journalistiek waarin controle van feiten belangrijker is volgens hem:

“Om aan te tonen dat een journalistiek stuk volstaat met leugens moet je (soms) naar de rechter. Van een journalist verwachten wij een bepaalde hoeveelheid aan verifieerbare waarheid. Van een romanschrijver niet. Wie zich wenst te herkennen in een verzameling leugens, doet dat voor eigen rekening.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Grunberg 1998, 212.

¹⁶⁵ Buelens 2010, 20-21. ; Goud 2010, 128-129.

¹⁶⁶ Grunberg 1998, 145.

Het autobiografische oeuvre van Grunberg laat zich niet zomaar opdelen in een pure literatuur en pure journalistiek doordat de tegenstrijdige kenmerken die we aantreffen zijn boeken en reportages hybride maken. Ze gaan van literaire romans met autobiografische elementen over autobiografische fictie in de krant tot verslagen van een ‘embedded journalist’ die zich onder de mensen begeeft. De band met de realiteit wordt steeds sterker naarmate het journalistiek gehalte groter wordt.

3.1.5. Conclusie

In dit eerste deel werden al een aantal vragen opgelost. We waren op zoek naar de juiste houding van Grunberg tegenover de autobiografie. Hierboven bleek dat hij voorstander is van de opvatting die Vervaeck en zijn collega’s ondersteunen. Hij baseert zich op feiten uit zijn eigen leven en gebruikt deze om een vorm van waarheid te creëren die aansluit bij zijn wereldbeeld. Ook zijn pessimistische filosofie werd hierboven onderzocht, een evenwicht tussen existentialisme en nihilisme als gevolg van de Tweede Wereldoorlog. Humor en ironie zijn belangrijke middelen om deze visie over te brengen, maar Grunberg zal er na Marek van der Jagt steeds minder gebruik van maken, wat zijn boeken daarna nog zwarter maakt. Zijn journalistiek lijkt in het begin meer aan te sluiten bij zijn autobiografisch getinte literatuur tot hij zich meer op de buitenwereld gaat richten. De band tussen deze twee genres in zijn oeuvre zullen we nu verder analyseren.

3.2. Analyse

De evolutie die de literaire journalistiek van Grunberg de laatste jaren kent, is opvallend en we kunnen ons afvragen waar ze vandaan komt. Daarbij zullen we eerst moeten achterhalen wat de literaire journalistiek en de (autobiografische) romans van Grunberg met elkaar verbindt. Deze vergelijking is de sleutel tot de mogelijke motivatie van Grunberg om zich ‘onder de mensen te begeven’. Hierbij zal zijn gitzwarte wereldbeeld centraal staan.

De verslaggeving van de rubriek *Grunberg onder de mensen* werd gebundeld in *Kamermeisjes en soldaten*. Dit werk wordt gebruikt voor onderzoek van de literaire journalistiek van Arnon Grunberg. Als vertegenwoordiger voor de (autobiografische) fictie wordt gekozen voor *Blauwe Maandagen* (1994), de roman waarin Grunberg de filosofie van het zinloze leven voor het eerst presenteert. Sporadisch worden ook de andere romans gebruikt om voorbeelden te leveren. Tot slot wordt ook *Grunberg rond de wereld* aangehaald voor een beperkte analyse van autobiografische fictie die in de krant verschenen is. Daarbij is het echter belangrijk dit werk vooral als een roman te bekijken en minder als een stukje feitengetrouwe journalistiek.

Deze analyse bestaat uit vijf onderdelen. Ten eerste is er een vergelijkend stijlonderzoek tussen de literatuur (met een autobiografisch karakter) en literaire journalistiek. Vervolgens wordt onderzocht hoe de ik-figuur zich opstelt in beide genres. Daarna volgt het verband tussen de opvattingen van Grunberg en het postmodernisme. Zoals hierboven al gebleken is, heeft postmodernisme een sterke band met ironie, het volgende onderdeel van deze analyse. In het laatste onderdeel wordt de band tussen de literaire journalistiek en de literatuur uitgelegd aan de hand van de hypothese van het getoetste wereldbeeld.

3.2.1. De stijl van Grunberg in literatuur en literaire journalistiek.

Deze stijlvergelijking bestaat uit vier onderdelen. We beginnen bij verhaalopvatting en stijlfiguren. Vervolgens komen verhaalstructuur aan bod. We eindigen met een kort onderzoek naar intertekstualiteit, een domein dat vooral door Yra van Dijk onderzocht wordt in de literatuurkritiek.

‘Return to the narrative’: de verhaalopvatting van Arnon Grunberg

Terwijl Grunberg in zijn autobiografische romans en journalistiek vooral de bedoeling lijkt te hebben om zijn eigen opvatting over mens en wereld weer te geven, kunnen we ons afvragen wat precies het doel is van zijn literaire journalistiek die meer op de realiteit gericht is. We starten daarbij met een stijlonderzoek om de verschillen tussen beide genres te achterhalen. Grunberg ziet de schrijver als een leugenaar, zowel binnen de literatuur als de journalistiek. Hij haalt zijn inspiratie uit het dagelijks leven en maakt dan gebruik van zijn verbeelding om er een goed verhaal van te maken. Of zoals hij het zelf zegt: ‘als ik mijn mond opendoe, komt er fictie uit’. In *Blauwe Maandagen* zijn er duidelijk een aantal autobiografische gegevens aanwezig, maar de auteur gaat daar vrij mee om. Tegelijk is hij ook van mening dat in de journalistiek een grotere feitengetrouwheid gewenst is, maar

de opvatting dat er een goed verhaal van gemaakt moet worden is ook aanwezig. Een goede verteller die de lezer leidt is voor Grunberg de kern van zijn literatuuropvatting. De lezer moet het gevoel krijgen dat de schrijver achter hem meekijkt over zijn schouder en het verhaal zelf tegen zijn publiek vertelt.¹⁶⁷

Een interessant verhaal vertellen is voor Grunberg heel belangrijk. Daartoe wil hij een eenvoudige en leesbare stijl hanteren waardoor hij zich kant tegen wat hij zelf de ‘poëtische vaktaal’ noemt. Hij is ‘anti-cryptisch en anti-diepgang’. In een verhaal moeten voor hem niet te veel lagen gezocht worden met de reden dat het is wat het is. Grunberg reageert zo tegen de opvatting van Dirk Ayelt Kooiman dat een verhaal niet verteld, maar behandeld moet worden¹⁶⁸:

“Hoe behandel je een verhaal? Als een gebroken knie? Of meer als een ziek konijntje? En hoe ziet een schrijver eruit die een verhaal behandelt? Volgens mij is het behandelen van verhalen net zoiets als het uit zee vissen van valse baarden.”¹⁶⁹

Eenvoudige verhalen om de lezer terug te entertainen staan bij hem centraal. Bij *Blauwe maandagen* was zijn doel dan ook het boek te schrijven dat hij zelf zou willen lezen en Grunberg staat met deze opvatting niet alleen. Ze kadert binnen de stroming van het neorealisme, een literatuuropvatting die zich afzet tegen de postmodernistische vormexperimenten en pleit voor ‘return to the narrative’. Dit heeft als doel het contact met de lezer te herstellen. Grunberg maakt zich na *Blauwe maandagen* wel los van de Generatie Nix, waarmee hij aanvankelijk geassocieerd werd. Behalve de rauwe thematiek waren er weinig overeenkomsten met deze tijdgenoten. In *Troost van de slapstick* zal hij een aantal van zijn Nederlandse collega-schrijvers vergelijken met groenten en andere voedingsmiddelen. De Generatie Nix wordt daarbij vergeleken met een tofuburger, Gerard Reve wordt een winterpeen en Joost Zwagerman een Albert Heijnappel. Grunberg voelt duidelijk weinig verbondenheid met zijn collega’s, wat tot herhaaldelijke polemiek zal leiden.¹⁷⁰

Een mooi verhaal is volgens Grunberg alleen mogelijk als de personages als identificeerbaar worden voorgesteld. Zo kan de lezer zelf meevoelen met het personage dat ten onder gaat. Het publiek moet ‘betoverd worden’. Hij wil de vernietiging voelbaar maken. In *De troost van de slapstick* merkt hij op dat boeken voor mensen ook over mensen moeten gaan¹⁷¹:

“Je mag daarom verwachten dat in een boek mensen voorkomen. En geen geschminkte apen van wie we moeten geloven dat het mensen zijn. Of wat plechtiger uitgedrukt: dat schrijvers zich bezighouden met de afbeelding van de mens. Wat toch

¹⁶⁷ Bokweide 1998, 446-447.

¹⁶⁸ Grunberg 1998, 22. ; Rover 2000, 75-76. ; Bokweide 1998, 447-449.

¹⁶⁹ Rover 2000, 76.

¹⁷⁰ Rover 2000, 77. ; Van Wesemael 2010, 89.

¹⁷¹ Grunberg 1998, 143.

iets anders is dan de schepping van de mens. Da kunnen we beter overlaten aan God en zwangere vrouwen. Natuurlijk kun je ook over dieren schrijven, maar zodra een dier gaat praten of denken wordt het half mens. Of nog erger, een symbool voor de mens”¹⁷²

Ook in de journalistiek probeert hij de personages zo menselijk mogelijk te maken door het gebruik van details die verder irrelevant lijken. Het doel van de identificatie is een grotere empathie van de lezer waardoor Grunberg de gevoelens van de lezer wil sturen. Hij wil een dictator zijn binnen zijn eigen boek, wil zelf de god spelen die genadeloos het noodlot van zijn personages bepaalt. Grunberg is daarbij voorstander van een sobere verhaalstijl die niet meer woorden gebruikt dan noodzakelijk is. Naar zijn mening is jeugdschrijver Roald Dahl de enige die wekomt met goedkope trucs zoals absurde plotwendingen of deus ex machina. Hij wil de werkelijkheid niet mooier voorstellen dan ze is, maar tegelijk de lezer meetrokken in het verhaal, zowel in literatuur als journalistiek. Te veel poëtiseren is daarbij uit den boze:

“Ik liep verder en kwam uit op de kade, waar ik op de brug ging staan en naar het donkere water keek en naar de meeuwen en de vissers. Normaal keek ik nooit naar water of naar meeuwen, maar nu wel. De meeuwen waren niet lelijk en het water viel ook wel mee, maar dat was nu niet iets om lyrisch van te worden.”¹⁷³

Erg belangrijk bij de pogingen van Grunberg om een verhaal te vertellen is dat het niet puur om het vormelijke draait. Zijn opvatting over de manier waarop een eenheid tussen vorm en inhoud verkregen moest worden, werd in het begin van zijn carrière wel eens bekritiseerd. De leegte zou niet alleen het onderwerp van zijn boeken zijn volgens Vervaeck. Zijn nodeloze herhalingen zouden ook steeds opnieuw deze leegte benadrukken. Vervaeck spreekt Grunberg aan op zijn gebrek aan vernieuwing. Hij vindt herhaling een kenmerk van pulpliteratuur.¹⁷⁴ De coherentie tussen inhoud en vorm bij Grunberg werd ook bevestigd door taalkundig onderzoek. Uit het onderzoek van *De Asielzoeker* blijkt dat de poging van Beck om te stoppen met leven ondersteund wordt door een overwegend gebruik van de tegenwoordige tijd. Daarin worden gewoontes en gebeurtenissen uit het verleden verhaald en zo wordt de tijd ook vormelijk stilgelegd.¹⁷⁵

Belangrijk bij de analyse van zijn literaturopvattingen is ook het feit dat Grunberg een auteur is die graag rond thema's werkt. Zo zijn de joodse identiteit en de Shoah, de vader-dochterrelatie, het nut van oorlog en religie allemaal thema's die hij in romans behandelt. Hij spot daarbij echter met

¹⁷² Grunberg 1998, 73-74.

¹⁷³ Grunberg 1994, 201.

¹⁷⁴ Vervaeck 2001, 100.

¹⁷⁵ Fagel 2010, 244. ; Fagel 2010, 252-256.

pogingen om in zijn boeken op zoek te gaan naar motieven die symbool staan voor iets anders. Hoewel er sprake is van enige gelaagdheid dubbelzinnigheid, pleit hij voor het belang van de dingen te lezen zoals ze gedrukt staan. Als er in het boek van Grunberg een boom voorkomt is dat in de eerste plaats een boom en dan pas mogelijk een symbool voor liefde, leven en vruchtbaarheid. Die letterlijke betekenis mag niet zomaar vergeten worden.

*“Een bed met toekomst is een lijkenkist”: stijlkenmerken en stijlfiguren.*¹⁷⁶

De stijl die Grunberg hanteert om deze ‘goede verhalen’ neer te schrijven is opmerkelijk te noemen. Hij lijkt heel wat klassieke regeltjes voor het neerschrijven van verhalen aan zijn laars te lappen. Hij schrijft korte zinnen met veel woordelijke herhaling zonder af en toe naar synoniemen te zoeken. Deugdelijke argumentatie is niet noodzakelijk en vergelijkingen en metaforen lijken niet altijd te kloppen. Hij wil vooral verstaanbaar en overtuigend zijn, maar slaagde er toch in een stevige status als literair schrijver op te bouwen. Het wordt wel eens een poëtica van eenvoud genoemd. Daarbij is het belangrijk een onderscheid te maken tussen de stijl voor en na Marek van der Jagt. Alvorens de experimenten met dit alter ego was de stijl van Grunberg vooral gericht op herhaling, zoals Vervaeck opmerkt, waardoor de indruk van voorspelbaarheid ontstond.

Na Marek van der Jagt lijkt hij zich beter bewust te zijn van de manier waarop hij in het leven staat. Voor het schrijven onder dit pseudoniem leek er geen enkele andere inzet meer te zijn dan steeds maar opnieuw de leegte aan te tonen. Vervaeck verwijt Grunberg daarbij steeds dezelfde procedés te gebruiken binnen een leeg verhaal dat de lezer niet kan boeien. Zo is het volgens hem mogelijk om in *De figuranten* een aantal pagina’s over te slaan zonder daar last van te hebben. Door onder het pseudoniem te schrijven is voor Grunberg mogelijk om zijn eigen wereldbeeld verder te onderzoeken vanuit de schrijversrol dat dit pseudoniem biedt. Hij kan experimenteren met de meest duistere kanten van dit universum. Hierdoor komt hij tot een beter besef hoe zijn wereld in elkaar zit. Het resultaat hiervan is dat de humor meer verdwijnt en dat de inzet van zijn romans serieuzer wordt binnen een sterker gestructureerd verhaal. Waar in *Blauwe maandagen* of *De figuranten* het leven nog als zinloos maar amusant wordt beschouwd, treffen we meer bittere ernst aan in de romans die zouden volgen. *De Asielzoeker* en *Tirza* kennen nog wel belangrijke vormen van spot en ironie, maar zijn pijnlijker dan de wat voorafging. Het lijkt erop dat Grunberg pas na zijn heteroniem tot een volledig besef is gekomen van zijn houding tegenover mens en leven. De tijd van puur amusement is voorbij. Het is een ironisch spel geworden waarvan we de inzet ernstig dienen te nemen. Vanaf *Onze oom* volgt er dan een grotere focus op feiten. Het is binnen deze laatste beweging dat we zijn journalistiek werk moeten kaderen.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Grunberg 2009, 234.

¹⁷⁷ Beeks 2007, 83-84.

Hoewel de humor na Marek van der Jagt een meer serieuze inzet krijgt, behoudt Grunberg heel wat kenmerken van zijn schrijfstijl tot op de dag van vandaag in zijn literatuur en journalistiek. Hij schrijft vaak korte zinnen met relatief eenvoudige woorden waardoor het ‘eenvoudig en leesbaar’ is. Grunberg daarnaast staat bekend om zijn onthutsende karakterisering die soms overdreven worden tot hyperbolen. De manier waarop hij situaties en personen beschrijft kan zowel direct als indirect zijn. Bij indirect worden er een paar details, anekdotes en dialogen beschreven die het personage kunnen karakteriseren. In *Blauwe maandagen* vinden we een van de voorbeelden van een schokkend directe karakterisering die overdreven wordt:

“Verder was er nog een groepje vrouwen die joods wilde worden. Ze zagen er allemaal uit alsof ze hun hele jeugd alleen maar door de wc waren getrokken. [...] Er zijn heel wat lelijke mensen op deze wereld, maar zo lelijk als vrouwen die joods wilde worden had ik ze in mijn leven nog nooit gezien. Volgens mij dachten ze, dat je als je eenmaal joods bent, het niet meer uitmaakt of je lelijk bent. Als ik ergens een uzi had gevonden had ik ze neergeknald, gewoon uit medelijden. Natuurlijk ook vanuit een zeker esthetisch oogpunt.”¹⁷⁸

Binnen het oeuvre van Grunberg zijn dit soort onthutsende beschrijvingen die sterk overdreven worden een veelvoorkomend fenomeen. Maar ook zijn karakterisering binnen zijn journalistiek zijn alles behalve klassiek te noemen. Een militair in Afghanistan wordt vergeleken met een sportleraar en een collega-journalist met zijn bejaarde buurvrouw die hij ‘zijn verloofde’ noemt. Bij de indirecte karakterisering ligt er vaak een focus op details die in de conventionele journalistiek absoluut niet aan bod zouden komen. Sergeant Jordy wordt zeer menselijk voorgesteld door hem over zijn voorliefde voor kaas te laten praten. Deze details, in combinatie met de gesprekken die Grunberg voert, zorgen voor een levendig beeld van de sfeer van het militaire kamp. De auteur hecht daarbij ook groot belang aan zijn eigen oordeel en verbeelding. Zo ziet hij een van de militairen krentenbollen eten waarop Grunberg een soort visioen krijgt waarin de vrouw van de soldaat deze broodjes thuis staat te bakken. Hij geeft ook regelmatig subjectieve interpretaties weer van de situaties die hij tegenkomt. Bij zijn bezoek aan de mennonieten verklaart Grunberg de aanwezigheid van zijn gids zelf. Zonder verder te informeren, besluit hij dat zijn begeleider een hekel heeft aan journalisten.¹⁷⁹

De stijl van Grunberg wordt verder ook gekenmerkt door suggesties. In *Blauwe maandagen* wordt er nooit exact verteld wat de moeder van Grunberg in Birkenau heeft meegemaakt. Als het onderwerp ter sprake komt, vertelt de vrouw alleen over hoe mooi iedereen haar daar vond. Ze was ‘het koninginnetje’ en zelfs zonder haar vonden de SS’ers haar prachtig. De lezer voelt de gruwel die er achter die uitspraken zit. Ook in de journalistiek laat Grunberg de lezer vaak zelf een oordeel vellen.

¹⁷⁸ Grunberg 1994, 72-73

¹⁷⁹ Grunberg 2009, 134.

In Afghanistan en Guantanamo Bay worden allerlei onthutsende situaties beschreven zonder commentaar van de schrijver. Zo verdwijnt op Gitmo het eten voor de journalisten achter hun rug in vuilnisbak waaruit de lezer zelf mag concluderen dat er een show wordt opgevoerd. In Afghanistan valt vooral het overvloedig uitgeven van geld aan nutteloze dingen op terwijl Grunberg opnieuw die handelingen zonder enig oordeel weergeeft.

Daarnaast staat Grunberg ook bekend om zijn vergelijkingen en zijn metaforen. We zien deze vergelijkingen zowel binnen zijn literatuur als journalistiek. Deze stijlfiguren zijn bij hem vaak origineel en flirten met het absurde. Zo lijken de delen van de vergelijking totaal niet bij elkaar te passen, maar worden ze toch samengevoegd waardoor bij de lezer in eerste instantie een vorm van vervreemding ontstaat. Hij moet moeite doen om de niet-alledaagse vergelijking te snappen, om de elementen van de stijlfiguur te vatten die door toeval samengebracht lijken te zijn. In het derde deel van *Blauwe maandagen* worden de pukkeltjes van de zwarte thuishulp bijvoorbeeld vergeleken met paaseitjes. De vergelijkingen hebben vaak ook een schokkend karakter. Zo blijkt het alter ego van de schrijver in *Blauwe maandagen* terug op zijn ontmoeting met Nicola die hem vertelt over ‘mannen die makkelijker je ogen uitstaken als een konijntje neerschoten.’¹⁸⁰ Ook doorheen de reportages van *Kamermeisjes en soldaten* zijn er heel wat onthutsende vergelijkingen aan te treffen ondanks het journalistieke karakter. Sterven in oorlog wordt vergeleken met een slecht stukje in de krant. Grunberg stelt zich gelijk met een mug als gevolg van zijn reis naar Kosovo en ziet als enige troost nog ‘de hand die de mug zou verpletteren’¹⁸¹. Zijn scherfvest in Afghanistan wordt een ‘dood, maar dierbaar huisdier’¹⁸². Verder is de beschaving als een inktvlek te beschouwen en de Amerikaanse soldaten in Irak zijn niet meer dan een stelletje kerstmannen in camouflagepak. Zijn commentaar op de samenleving gaat nog verder als dat. Het geweld van de soldaten wordt als een universele taal beschouwd met kogels als poëzie. De uitbereiding van de Westerse beschaving is voor Grunberg een terugkerend punt van ergernis:

“Van gebrek aan respect is geen sprake, toch liggen de verhoudingen duidelijk. De Irakezen zijn kleuters, de Amerikanen kleuterjuffrouw. Maar anders dan de Nederlanders in Afghanistan, spelen ze hun rol met enige overtuiging.”¹⁸³

De werken van Grunberg staan verder vol met aforismen, korte uitspraken die vaak paradoxaal of absurd zijn. Bij Grunberg hebben die vaak als doel het leven en de wereld bondig te definiëren. Het taalkundig onderzoek van zijn werk door Fagel wees uit dat het hierbij vaak ging om combinaties met het koppelwerkwoord ‘zijn’. Schijnen of blijken worden veel minder gebruikt, wat het

¹⁸⁰ Grunberg 1994, 120.

¹⁸¹ Grunberg 2009, 94

¹⁸² Grunberg 2009, 25

¹⁸³ Grunberg 2009, 255.

waarheidsgehalte van zijn inktzwarte wereldbeeld benadrukt.¹⁸⁴ In *Blauwe maandagen* lezen we bijvoorbeeld: ‘Iemand die doodgaat, dat is iemand die wraak neemt op zijn leven.’ Op het moment dat hij met een aantal onbekende grappenmakers bier zit te drinken besluit hij ironisch: ‘Je kunt het leven toch ook wel beschouwen als een geschenk van God.’¹⁸⁵ In zijn journalistiek werk vinden we heel wat voorbeelden van deze aforismen:

“Ze willen me doden dus ik besta.”¹⁸⁶

“Oorlog was een vorm van toerisme.”¹⁸⁷

“Bagdad is de anus van onze tijd.”¹⁸⁸

“Vriendschap is de juiste traktatie op het juiste moment”¹⁸⁹

“Neutraliteit is de chique variant van onverschilligheid.”¹⁹⁰

Daarnaast zijn er nog tal van andere voorbeelden in *Kamermeisjes en soldaten* terug te vinden van wat Sarah Beeks ‘hilarische staccatozinnnetjes’ noemt.¹⁹¹ Bij de aforismen zien we vaak dezelfde syntactische structuur. Herhaling is een ander belangrijk stijlkenmerk van Grunbergs werk, zowel vormelijk als inhoudelijk. Vervaeck geeft de vormelijke repetitie de naam ‘syntactisch vloervegen’, waarmee hij verwijst naar herhalingen van minstens drie brokstukken per alinea.¹⁹² Dat aantal kan oplopen tot negen herhaalde woorden of zinsdelen:

“Ik liep verder en kwam uit op de kade, waar ik op de brug ging staan en naar het donkere **water** keek en naar de **meeuwen** en de vissers. Normaal keek ik nooit naar **water** of naar **meeuwen**, maar nu wel. De **meeuwen** waren niet lelijk en het **water** viel ook wel mee, maar dat was nu niet iets om lyrisch van te worden.”¹⁹³ (herhaling van drie).

Een ander voorbeeld van drie en twee van vier uit *Grunberg rond de wereld*:

“‘Eerst komt de **moeder**,’ zei ik, ‘daarna komt er een hele tijd **niets**, daarna weer **niets** dan weer **niets**, en dan, heel misschien, komt er een minnares. Alleen de matriarchale **cultuur** zal overleven. De patriarchale **cultuur** is door en door verrot, die is ten dode

¹⁸⁴ Fagel 2010, 244. Fagel 2010, 252-256.

¹⁸⁵ Grunberg 1994, 196.

¹⁸⁶ Grunberg 2009, 39.

¹⁸⁷ Grunberg 2009, 21.

¹⁸⁸ Grunberg 2009, 276.

¹⁸⁹ Grunberg 2009, 37.

¹⁹⁰ Grunberg 2009, 158.

¹⁹¹ Beeks 2007, 91.

¹⁹² Vervaeck 2001, 97-98.

¹⁹³ Grunberg 1994, 201.

opgeschreven. Alleen die **cultuur** waar de **moeder** het machtigste lid van het gezin is, waar de **moeder** alle andere leden van het gezin overheerst, kleineert en tiranniseert – alleen die **cultuur** zal overleven [...] door wie kan hij beter getiranniseerd worden dan door zijn eigen **moeder**.”¹⁹⁴

In zijn journalistieke reportages lijken die herhalingen iets minder voor te komen, maar ook hier lapt Grunberg de traditionele richtlijnen met betrekking tot woordelijke herhaling aan zijn laars:

“Wat opvalt zijn de **plastic zakken**. Overal **plastic zakken**, en kinderen. Als je denkt dat je hen allemaal hebt geteld, kruipt er nog een tevoorschijn. Misschien gebruiken de indianen de **plastic zakken** om boze geesten mee te verjagen.”¹⁹⁵

Ook op het inhoudelijke niveau zijn er herhalingen vast te stellen. In *Blauwe Maandagen* zwerft Arnon Grunberg in het eerste deel maandenlang door de stad. Er wordt alleen gedronken en gepraat. Zijn leven bestaat uit een opeenvolging van schorsingen en het smijten van servies door de moeder. In het tweede deel daarna bezoekt hij steeds opnieuw andere prostituees, die allemaal sterke overeenkomsten vertonen. Deze herhaling manifesteert zich doorheen zijn hele literaire oeuvre doordat bijvoorbeeld alle hoofdpersonages zonder uitzondering op vernietiging afsteveneren. Ook de reportages die Grunberg maakt, vertonen overeenkomsten. Al de oorlogsgebieden die hij bezoekt, stralen een nutteloosheid van geweld uit, wat zorgt voor de indruk dat de mens niet bijleert. Ook brengt hij twee bezoeken aan hetzelfde kamp in Afghanistan met dezelfde figuren die terugkeren bij zijn tweede bezoek. Hij maakt ook heel wat vergelijkingen tussen de verschillende oorlogskampen in Afghanistan en Irak, die allemaal gelijkaardig blijken te zijn op enkele details na. Ook de politieke gevangene Lori zal hij tweemaal bezoeken waarbij er vergeleken wordt.

Deze vormelijke herhaling ondersteunt volgens Vervaeck de inhoud. Grunberg schetst een wereldbeeld dat volledig leeg is. Taalgebruik met steeds dezelfde herhaling is daarvan een bevestiging. Het leven is een eindeloze repetitie van omzwervingen die niet meer dan een nutteloze afleiding zijn en als de lezer dat door de vormelijke aspecten nog niet begrepen had, zorgen de vele metaforen, vergelijkingen en aforismen er wel voor dat hij daarvan doordrongen raakt. Heel wat van deze stijlfiguren zijn een uitdrukking van het nihilistische wereldbeeld dat Grunberg heeft, zowel binnen de literatuur als de journalistiek.

Narratieve structuur en vertelstrategie

¹⁹⁴ Grunberg 2004, 234.

¹⁹⁵ Grunberg 2009, 141.

Uit de analyse van stijl blijkt al dat er opvallend weinig verschillen zijn in de stijl die Grunberg hanteert in zijn literaire journalistiek en literaire werk, op de vormelijke herhaling na. Dat is geen onverwachte conclusie, aangezien literaire journalistiek gebruik maakt van de technieken uit de literatuur. We kijken nu naar structuur en vertelstrategieën om te bepalen of Grunberg op dit gebied een andere tactiek hanteert.

Het ritme van de verhalen die Grunberg vertelt, ondersteunt de opvatting dat het interessant moet blijven. Hij vat regelmatig gebeurtenissen samen die niet boeiend genoeg zijn om volledig te beschrijven en slaat verder ook vaak dingen over waardoor er sprongen in de tijd ontstaan. In *Blauwe maandagen* zijn er twee grote tijds kloven aanwezig die worden overbrugd door de aanwezigheid van eenzelfde hoofdpersonage. Ook bij zijn journalistieke reportages is er heel wat tijd aanwezig tussen zijn verschillende reizen waar niet over verteld wordt. Aan de andere kant kan de tijd plots blijven stilstaan als Grunberg ons iets wil vertellen dat niet tot de beschreven actie behoort. Hij weidt uit om te vertellen over het verleden, over zijn gewoontes of over de mens en het leven. Bij *Kamermeisjes en soldaten* geeft hij ook regelmatig wat extra achtergrondinformatie. In een deel van de boeken van Grunberg vallen verteltijd en vertelde tijd vaak samen door de vele dialogen. (Absurde) conversatie neemt een groot aandeel van de boeken van Grunberg in als belangrijke techniek om personages en situaties te karakteriseren, zowel in zijn literatuur als in zijn literaire journalistiek.

De literatuur van Grunberg vertoont een samenhangende structuur. Vooral *Tirza* werd geprezen vanwege de grote coherentie. Elke fase van het feest van Tirza voelt anders aan doordat we steeds meer context krijgen. Tot *Onze oom* krijgen we in alle verhalen te maken met een verhaallijn die van begin naar einde gevolgd wordt met een aantal sprongen. Dat is ook het geval voor *Blauwe maandagen* waardoor de vervlochten structuur met meerdere personages van *Onze oom* vervreemdend werkt als de lezer de eenvoudige tendens gewend is. De verhalen van *Kamermeisjes en soldaten* vertonen vaak een cirkelstructuur. Aan het einde wordt er teruggekeerd naar een opmerking of een situatie van het begin van de reportage. Een vooroordeel wordt rechtgezet, een anekdote opnieuw aangeraakt of Grunberg komt opnieuw aan op het vliegveld waar hij vertrok. Verder is de structuur daartussen meestal chronologisch, maar de meest interessante gebeurtenissen worden eruit gepikt. Deze actie wordt vermengd met onderdeeljes waarin Grunberg zijn journalistieke rol vervult en contextuele en historische informatie geeft bij de situaties waarin hij terecht komt. Vooral in Gitmo en Afghanistan kunnen die journalistieke gegevens wel eens botsen met het beeld dat aan Grunberg geboden wordt, maar hij laat het aan de lezer om te beslissen wat het meest juist is:

“Ze worden door de neus gevoed, zodat het voedsel rechtstreeks in de maag terecht komt.

Dat gebeurt twee keer per dag. De procedure duurt vijftien tot vijfenveertig minuten.

‘Het is geen pijnlijk proces,’ zegt dr. K.

Volgens *The New York Times* kan dwangvoeding door de neus onaangenaam en soms ook pijnlijk zijn.¹⁹⁶

Op deze manier toont Grunberg zijn journalistieke autoriteit. Hij weet duidelijk meer van de zaak.

Zoals hierboven al vermeld wil hij steeds een goed verhaal vertellen. Om de lezer geboeid te houden, is een zekere spanning nodig. Dat is dan ook een belangrijke focus van Grunberg want een niet-spannend boek is naar zijn mening een slecht boek. De verwachtingen van de lezer zijn daarbij bepalend in zijn opvatting. In *De troost van de slapstick* beschrijft hij de spanning dan ook als het contrast tussen wat gebeurt en wat had kunnen gebeuren. Hij verwijst daarbij opnieuw naar het werk van Roald Dahl als ultieme voorbeeld omdat een potentiële donkere wereld daar overal op de loer ligt.¹⁹⁷ Ook in zijn journalistiek werk besteedt Grunberg heel wat aandacht aan spanning, maar de methoden daartoe verschillen soms van zijn werkwijze in de literatuur. Zoals Hartsock aangaf, is ‘critical closure’ in literaire journalistiek minder aanwezig, wat we ook in het journalistieke werk van Grunberg zien. Hij probeert in zijn reportages niet meteen een oordeel te vellen maar wil deze lezer zelf laten beslissen. Hij schetst de situatie, beschrijft sommige details en laat daarbij meestal zijn eigen mening achterwege. Het is dan ook onmogelijk deze verhalen te vertellen met een spannende plot waar op het einde een belangrijke clou met conclusie aanwezig is. In de romans *Tirza*, *De man zonder ziekte* of *Onze oom* is dat wel de vertelstrategie die gebruikt wordt. In zijn literaire journalistiek moet hij op een andere manier spanning creëren. Hij brengt verslag uit van de onthutsende veiligheidsvoorschriften in oorlogsgebied. Hij maakt ons duidelijk aan welke gevaren hij blootstaat en geeft regelmatig toe zelf angstig te zijn. Hierdoor kan de lezer dat gevaar zelf aanvoelen en dat creëert een vorm van spanning. In *Schone lakens*, zijn undercoverreportage over het hotelleven, beschrijft hij het vermoeden dat zijn identiteit onthuld is, wat het meer meeslepend maakt. Daarnaast zorgen de soms onthutsende onthullingen die beschreven worden ervoor dat de lezer zijn interesse niet verliest. Het is belangrijk dat het publiek daarover zijn eigen mening kan geven en zelf de betekenis van de details kan bepalen.

Uit deze analyse blijkt dat er structuurverschillen zijn tussen de reportages en de literaire verhalen van Grunberg. *Kamermeisjes en soldaten* vormt een bundel van verhalen die vrij los van elkaar staan waardoor een sterke structuur doorheen het hele verhaal onmogelijk is. Bovendien wordt in het journalistiek werk allerlei informatie tussengevoegd om op die manier de lezer tot nadenken aan te zetten en het voorgespiegelde beeld te ontmaskeren. Er is meer sprake van vervlechting, wat we ook in de literatuur bij *Onze oom* zullen zien, ook al gaat het daar wel om de volledige andere vorm van vervlechting met een auctoriële verteller. Naast de achtergrondinformatie zal ook de intertekstualiteit, het volgende onderdeel van de analyse, bijdragen tot reflectie bij de lezer

¹⁹⁶ Grunberg 2009, 122.

¹⁹⁷ Grunberg 1998, 197.

Intertekstualiteit

Er is heel wat intertekstualiteit aanwezig in het werk van Grunberg, zowel verwijzingen naar bekende teksten als naar onbekende auteurs. Hij haalt regelmatig andere schrijvers aan in zijn literatuur en in de journalistiek. Het meest opvallende voorbeeld hiervan is de Grunbergbijbel, waarin hij geen nieuw werk schrijft, maar de passages uit de Bijbel publiceert die hem het meest interessant lijken. Ook bij intertekstuele verwijzingen blijft hij bij de opvatting dat de tekst eenvoudig moet blijven. Het is perfect mogelijk het verhaal te volgen zonder deze interteksten te kennen. De niet-letterlijke verwijzingen blijven regelmatig ongeconsumeerd door het publiek terwijl letterlijke citaten met bronvermelding eerder zeldzaam zijn. In de titel of in de tekst zijn er geen aanwijzingen aanwezig dat we het verhaal intertekstueel moeten begrijpen.

Yra van Dijk onderscheidt vier soorten intertekstualiteit in het oeuvre van Grunberg, telkens met een andere casus als voorbeeld. Eerst en vooral kan er een vorm van plagiaat aanwezig zijn zoals tussen *Tirza* en *Beduchte stad*. Zij merkt op dat de plagiaatstatus vooral te wijten is aan de onbekend karakter van *Beduchte stad*. Als bekende verhalen herwerkt worden, komt daar minder commentaar op omdat het gezien wordt als het in leven houden cultureel erfgoed, als een vorm van hommage. Dan wordt het een ‘imitatie’, de tweede vorm van intertekstualiteit die van Dijk bespreekt. Deze theorie van de imitatie is afkomstig van Marry Orr en ook het herwerken van bekende teksten is aanwezig bij Grunberg. Het beste voorbeeld daarvan is voor haar opnieuw *Tirza*, en de band met het Oude Testament.¹⁹⁸

Als de verschillen tussen brontekst en de nieuwe tekst nog groter zijn, wordt het een parodie genoemd volgens van Dijk. Zo'n tekst is vaak paradoxaal omdat hij kritiek geeft, maar tegelijk niet serieus genomen wordt. Het voorbeeld dat ze uitkiest is *De Joodse Messias* waarin het hoofdpersonage als ‘trooster van de Joden’ steeds meer op Hitler gaat lijken. De vierde soort van intertekstualiteit is voor haar re-enactment, wat betekent dat de handelingen heropgevoerd worden in plaats van ze te representeren. Deze theorie is afkomstig van Van Alphen en heeft vooral betrekking op de Shoah. Volgens van Dijk zijn de stapels kleren in *De Asielzoeker* en het geweld van het hoofdpersonage daar een voorbeeld van. Deze intertekstualiteit moet bij Grunberg opnieuw het algemene karakter van zijn verhalen aanduiden. Het moet ons erop wijzen dat het om een universele boodschap gaat die al eeuwenlang in verhalen aanwezig is. Hij is lang niet de enige die het vernis van de beschaving laat verdwijnen. Ook Willem Frederik Hermans had dit als doel van zijn literatuur. Het is geen toeval dat Grunberg in zijn werk ook naar hem zal verwijzen. Beide zijn ontmaskeraars van het leven en de beschaving.¹⁹⁹

In *Blauwe maandagen* treffen we een aantal voorbeelden van intertekstualiteit aan die niet altijd even gemakkelijk te herkennen zijn. Slechts weinig lezers kennen het werk *Rubinsteins veiling*

¹⁹⁸ van Dijk 2010, 229-335.

¹⁹⁹ Van Dijk 2010, 235-240.

waarmee de debuutroman van Grunberg opvallende parallellen vertoont. Dit boek van Rafael Seligmann werd door Grunberg zelf uitgegeven in de kortstondige periode dat hij aan het hoofd stond van zijn eigen uitgeverij. Volgens de indeling van intertekstualiteit van Yra van Dijk zouden we hier met een vorm van plagiaat te maken hebben omdat het oorspronkelijke werk onbekend is. De verwijzingen ernaar zijn bovendien niet opvallend genoeg om te spreken van parodie of re-enactment. Iets meer herkenbaar zijn de songteksten die Grunberg in zijn werk aanhaalt waardoor hij kan verwijzen naar de muziek van artiesten zoals Bob Dylan.²⁰⁰ Het gebruik van deze teksten moet in *Blauwe Maandagen*, net zoals in de andere romans van Arnon Grunberg, de universaliteit van zijn boodschap benadrukken. Zelfs in muziketeksten treffen we het besef van de pijn van het leven aan.

Ook in *Kamermeisjes en soldaten* zitten intertekstuele verwijzingen, al zijn ze daar meer letterlijk dan in de romans van Grunberg. Ze bepalen minder de onderliggende structuur zoals bij Tirza, maar dienen meer om de link te leggen met bekende verhalen en zo kritiek te geven. De aanwijzing dat we met intertekstualiteit te maken zullen krijgen is vanaf het begin aanwezig. Grunberg schrijft deze bundel journalistieke verhalen naar aanleiding van het advies dat schrijver Maksim Gorki aan collega Isaak Babel gaf. Dit vertelt hij aan de lezer in de inleiding, waardoor deze een hint krijgt dat er regelmatig naar ander werk verwezen zal worden, soms met een ontluisterend effect. Een voorbeeld hiervan is de verwijzing naar *Animal farm* van George Orwell. Grunberg verwijst naar het bekendste citaat²⁰¹ uit dit werk met ‘In Libanon wordt iedereen gehaat, maar sommigen worden meer gehaat dan anderen.’ Ook verwijzingen naar conflictfilms zoals *Fahrenheit 9/11* en *Apocalypse Now* zijn aanwezig. Vooral deze tweede film is een erg belangrijkste inspiratie voor de militairen die in Afghanistan werken vanwege de overwinningroes die erin getoond wordt. Verder vernoemt Grunberg regelmatig artikels uit de conventionele pers om de informatie die hij krijgt te ondersteunen of te ondermijnen zoals het verslag uit de *New York Times* dat contrasteert met de show die in Gitmo opgevoerd wordt. Ook in zijn journalistiek geldt dat deze intertekstualiteit niet noodzakelijk begrepen moet worden om het verhaal te vatten, al zal de lezer wel een belangrijke betekenislaag missen als hij deze verwijzingen niet begrijpt.²⁰²

De intertekstualiteit die Grunberg gebruikt in zijn journalistiek, heeft namelijk alles te maken met zijn opvattingen over hoe de mens tegenover het leven staat. Deze intertekstualiteit heeft een diepere betekenis in het kader van de opvatting van Grunberg over feit en fictie, naast de ontmaskerende functie van de verwijzingen. Mensen lijken zich in hun leven te laten inspireren door de fictie. Het is een van de manieren waarop ze volgens de existentialistische opvatting van Grunberg hun leven zin kunnen geven. Het oorlogsgeweld van *Apocalypse Now* kan de soldaten in Afghanistan inspireren om zelf naar de oorlog te trekken door de roes te tonen die met overleving samenvalt, een sterke vorm van afleiding volgens Grunberg. De fictie van verhalen en films zorg ervoor dat de mens

²⁰⁰ Van Dijk 2010, 229.

²⁰¹ “Everybody is equal but some are more equal than others.”

²⁰² Grunberg 2009, 261. ; Grunberg 2009, 267. ; Grunberg 2009, 19-20.

het leven anders gaat bekijken en dat er nieuwe zingevende illusies gecreëerd worden, die hij met intertekstualiteit ook probeert te ondermijnen. Door met intertekstualiteit te spelen kan Grunberg aantonen hoe de mens zijn leven structureert, hoe de mental frameworks in de geest van de mens opgetrokken worden. Dit zorgt voor een interactie tussen fictie en realiteit, hoewel deze voor de auteur niet volledig samenvallen zoals dat in het postmodernisme het geval is. Grunberg erkent echter wel de kracht en de invloed van fictie. Van daaruit ontstaat ook zijn opvatting en de minieme hoop dat zijn eigen werk een invloed op de mens zal hebben en belangrijke inzichten zal overbrengen op de lezer.

De functie van intertekstualiteit verschilt naar gelang we met literatuur of journalistiek te maken hebben. In literaire werken zoals *Blauwe Maandagen* wil Grunberg vooral de continuïteit van de literatuurgeschiedenis aantonen, het feit dat hij niet de enige is die het ontluisterende karakter van de menselijke natuur wil blootleggen. Door intertekstualiteit blijkt het een universele boodschap te zijn. In de journalistiek hebben de verwijzingen eerder de functie om de beschaving te ontmaskeren en te tonen hoe mensen zich illusies maken door het kijken van films of het lezen van verhalen. Het toont het menselijk proces waar we allemaal het slachtoffer van worden. Dit heeft als gevolg dat intertekstualiteit iets minder bepalend is voor de journalistieke verhalen die Grunberg vertelt in tegenstelling tot literair werk zoals *Tirza* of *De Grunbergbijbel*. Het gaat eerder om losse verwijzingen die niet de volledige structuur bepalen.

Conclusie

Uit de analyse van de stijl van Arnon Grunberg in zijn journalistiek en literaire werk blijkt dat de er opvallende overeenkomsten zitten tussen deze twee genres in zijn oeuvre. In beide genres kiest Grunberg voor een eenvoudige stijl zonder te veel versiering en met herkenbare personages. Hij maakt in elk van zijn werken gebruik van schokkende stijlfiguren en verrassende humoristische aforismen die zijn mening over mens en wereld zonder meer duidelijk maken. Dit wordt bevestigd door herhaling, die vormelijk iets minder in *Kamermeisjes en soldaten* aanwezig is. Verschillen in stijl zijn echter ook aan te treffen en die zijn niet zonder betekenis. De structuur in journalistiek werk is minder sterk omdat het eerder om een opeenvolging van kleine verhaaltjes gaat. Het gaat meer om een vlechtwerk met verschillende onderdeeljes. De extra achtergrondinformatie die geboden wordt in de reportages, zorgt ervoor dat critical closure vermeden wordt. Dat leidt ertoe dat de lezer zelf verplicht wordt om zijn conclusies te trekken over de illusies die de westerse maatschappij zich voorhoudt. De beschaving lijkt slechts een laagje vernis te zijn dat over het menselijke 'beest' gegoten wordt.

Dit wordt ook bevestigd door de kritische intertekstualiteit die tegelijk ook aan de lezer duidelijk maakt hoe mensen fictionele structuren hanteren om naar de realiteit te kijken. Ze hebben illusies die allemaal doorprikbaar zijn. In *Blauwe maandagen* was het al duidelijk dat de hoofdfiguur deze nihilistische opvattingen zelf ook hanteert en uitdraagt en dat zullen we nu nader bestuderen. Wat heeft het wereldbeeld tot gevolg voor het optreden van de ik-figuur in deze romans en voor de positie

van de journalist in zijn reportages? En hoe uit dit zich in de karakterisering, het gedrag en de uitspraken van de andere personages? We moeten daarbij vooral oog hebben voor de manier waarop Grunberg de mens het besef van nutteloosheid wil bijbrengen.

3.2.2. Het optreden van de ik-figuur en andere personages in literair werk en journalistiek

Grunberg is een schrijver die graag een rol speelt, zowel als verteller van een verhaal als in het gewone leven. Sarah Beeks deed onderzoek naar zijn schrijversidentiteit waaruit blijkt dat hij zich graag een fictionele identiteit aanmeet. Hierboven was al duidelijk geworden dat de ik-figuur uit *Blauwe maandagen* geïnspireerd is op de eigen persoon van Grunberg. Het grote verschil is dat de schrijver achteraf terugblijkt en ook dingen bij verzint om zo het verhaal te creëren dat hij voor ogen houdt. Het moet beantwoorden aan het wereldbeeld dat hij heeft, wat leidt tot de vraag met wat voor figuur we in zijn journalistieke werk te maken krijgen. Grunberg geeft aan dat hij onder de mensen wil gaan om ‘te weten hoe mensen dat doen, leven.’²⁰³ Hij zal als (undercover) ‘embedded journalist’ het leven van de ander, de medemens verkennen op zoek naar zingeving. Dat impliceert dat hij een andere rol zal moeten opnemen dan die van de romanschrijver die zijn verhaal veel losser van de realiteit kan vertellen. Hij wil niet opvallen en zich volledig gedragen zoals zijn collega-mens om zo te ontdekken hoe zij leven. Daartoe moet hij zich in zijn rol inleven:

“Zelfs als wij weten dat ons doel, pakweg voetballer worden bij Ajax, op zijn best gezegd futiel is, dan nog moeten wij er alles aan doen dat doel na te streven omdat het anders geen verstrooiing meer zou bieden. In ieder geval niet genoeg. Wij moeten erin geloven zoals een goede acteur in zijn rol gelooft [...] en ons erdoor laten meeslepen alsof het de Lieve Heer is, omwille van de verstrooiing, het vergeten en de verdringing die wij meer dan wat ook op deze wereld nodig hebben.”²⁰⁴

Binnen het wereldbeeld van Grunberg is het leven zinloos. Om onze van deze pijnlijke waarheid af te leiden, wordt er volgens hem een spel gespeeld. We gaan toneelspelen om ons bezig te houden, om ons af te leiden van het leed dat het leven berokkent. De mens neemt een rol op wat niet wil zeggen dat we dit niet serieus hoeven te nemen. Het leven is als een spel van ernst te beschouwen. In zijn zoektocht naar hoe andere mensen leven, gaat Grunberg dus kamermeisje of ‘embedded journalist’ spelen. Daarbij geeft hij de volgende commentaar met betrekking tot de ernst:

²⁰³ Grunberg 2009, 8.

²⁰⁴ Grunberg 1998, 20.

“Het woord ‘spelen’ roept al meteen verwarring op. Een spel zou niet serieus zijn, zou geen werkelijke inzet vereisen, zou als puntje bij paaltje komt een vrijblijvend pauzenummer zijn. [...] Maar de beperkte duur van een activiteit betekent nog niet dat die activiteit niet serieus zou zijn of weinig betekenisvol. Een onenightstand kan betekenisvoller of serieuzer zijn dan een veertigjarig huwelijk.”²⁰⁵

Daaraan voegt Grunberg toe dat hij dit allemaal doet in dienst van zijn werk als romanschrijver waarvoor hij wil ontdekken hoe mensen ook in praktijk zin geven aan hun leven. Hij wil weten in hoeverre zijn waarheid overeenkomt met de realiteit waartoe het belangrijk is ‘assimilatie serieus te nemen. Altijd en overal’²⁰⁶. Zoals daarnet vermeld, zijn er in *Schone lakens* twee stemmen te horen. Grunberg neemt de rol op van kamermeisje met als doel te ontdekken hoe het voelt om als ondergeschikte te werken en tegelijk toegang te krijgen tot het leven van de hotelbezoekers aan de hand van hun spullen. Deze undercoverrol verschilt sterk van zijn rol als journalist waardoor we dan ook een tweede verteller zien opduiken die het kamermeisje Anton een uitslover en een streber noemt. Grunberg krijgt ook last met het vervullen van zijn rol als hotelmedewerker omdat hij vragen krijgt in verband met zijn afkomst en persoonlijkheid die plots ingevuld moeten worden. Zijn rol als journalist ligt veel dichterbij zijn eigen leven waardoor die vragen niet boven komen drijven. Hierdoor ontstaat de indruk van een identiteitscrisis. Uiteindelijk blijkt dat Grunberg in zijn nieuwe leven wel gelukkig is. Hij geniet ervan de gasten in het hotel van dienst te zijn. Dat verbaast hem en het leidt er zelfs toe dat hij zich afvraagt of hij toch niet op zoek is naar een thuis, een soort club om bij te horen. De verteller lijkt even in de verleiding te komen om de keuze te maken voor een leven waarin een rol opgenomen wordt, waarin een levensinvulling aanwezig is. Of, mijmert hij verder, ‘misschien ben ik allang lid van die club’.

Doorheen heel wat reportages doet Grunberg ook pogingen om aan serieuze journalistiek te doen omdat hij wil conformeren aan zijn collega-journalisten. Toch lijkt hij niet helemaal in het plaatje te passen, wat hem toelaat commentaar te geven op de manier waarop de conventionele journalistiek werkt. Zo schrijft hij af en toe absurde dingen op in zijn notitieboekje omdat hij de anderen notities ziet nemen op de meest vreemde momenten. Daarbij wordt er impliciet kritiek gegeven op de belachelijke elementen die andere journalisten als zinvol en interessant beschouwen. Hetzelfde gebeurt als andere journalisten hem naar zijn invalshoek vragen over Afghanistan. Grunberg mompelt een standaardantwoord om hen tevreden te stellen en kaart zo de niet-originaliteit van zijn collega’s aan. Ook begint hij net als de anderen te zuchten en te zeuren als er ‘domme’ vragen gesteld worden in Guantanamo Bay en vertelt dit alsof hij er trots op is iets bijgeleerd te hebben van de conventionele journalist. Nog voor zijn reis naar Gitmo kunnen we het volgende horen:

²⁰⁵ Grunberg 2009, 8.

²⁰⁶ Grunberg 2009, 154.

“Snel voegden twee collega’s zich bij me. [...]

‘Is dit je eerste keer op Gitmo?’ vroeg Michelle.

Ik knikte.

‘wij zijn hier al een keer geweest,’ zei Pete.

Nog geen vijf minuten en ik was al ontmaskerd als Gitmo-maagd.

Gaandeweg zal Grunberg ontdekken dat heel wat journalisten een reisje naar Guantanamo Bay als een soort vakantie beschouwen waardoor hij de showtour doorheen de gevangenis ook de naam ‘Disneytour’ meegeeft. Dat wordt zeker duidelijk op het moment dat er een gezellige barbecue georganiseerd wordt, een goede kans voor Grunberg om de kritiekloze houding van zijn collega’s aan te klagen. Ze lijken de situaties die hun voorgespiegeld worden zonder nadenken aan te nemen en zijn vatbaar voor manipulatie. Het is ook in deze context dat Grunberg de taak van oorlogsjournalist als een romantisch beroep zal beschrijven. Als de opdrachten die zijn medejournalisten in conflictgebied uitvoeren eveneens zo georganiseerd verlopen als op Gitmo, dan krijgt de wereld een volledig verkeerd beeld van de situatie. Het verslag van een ‘embedded journalist’ blijkt niet altijd betrouwbaar te zijn.

Bij de journalistieke reportages krijgen we het ik-perspectief van Arnon Grunberg te zien. Dit heeft tot gevolg dat het beeld gekleurd is. Het publiek kan niet buiten zijn visie kijken waardoor we ook regelmatig hoogte kunnen nemen van de eigen mening en fantasieën van de verteller. In zijn literatuur is op dit gebied een evolutie merkbaar. De ik-verteller van *Blauwe maandagen* blijft bestaan tot Marek van der Jagt waarna hij een personale verteller gebruikt. Het verhaal wordt verteld vanuit de derde persoon, maar de focus blijft op één personage liggen. Met het hogere feitengehalte van *Onze oom* komt er ook een auctoriële verteller die boven het verhaal staat, maar deze evolutie weerspiegelt zich niet in zijn journalistiek werk. Volgens Grunberg moet de journalist via dit ik-perspectief aantonen dat hij zelf deel uitmaakt van de actie. Alleen op die manier erkent de journalist dat hij de situatie die hij beschrijft beïnvloedt en dit komt het reëel afbeelden van de situatie ten goede. Zoals hierboven al aangegeven, zit er een vreemd vertelperspectief in *Schone lakens*, een van de reportages uit *Kamermeisjes en soldaten*. Daar zijn twee vertellers aanwezig: de stem van de rol die Grunberg opneemt en de journalistieke Grunberg die daar op zijn beurt commentaar op levert.²⁰⁷

De andere personages in zijn literatuur naast de ik-figuur vertonen ook gelijkenissen. In vele gevallen worden ze niet bij naam genoemd, maar met een naamwoord of een functie. Doorheen heel *Tirza* komen we nooit te weten hoe de vrouw van Hofmeester heet en hetzelfde gebeurt in *Asielzoeker* met de vrouw van Beck of met de ouders van Arnon in *Blauwe maandagen*. Grunberg wil hiermee zijn verhalen universeel houden door het voor te stellen als situaties die als algemeen menselijk

²⁰⁷ Mampaey 2011, 49.

gekwalficeerd kunnen worden. De ‘helden’ van Grunberg zijn figuren die bezig zijn kapot te gaan, wat hun toestand niet bepaald benijdbaar maakt. Dit determinisme is een typisch kenmerk van het neorealisme.²⁰⁸ De personages uit zijn verhalen willen elkaar vooral intens doen lijden wat uitmondt in teleurgestelde gevoelige zielen die doordrongen zijn van de leegheid van hun bestaan. Deze incarnaties van het nihilisme doen wel pogingen om een nieuwe identiteit op te bouwen nadat ze al hun illusies kwijt geraakt zijn want een rol spelen is bij Grunberg een overlevingsstrategie.

Deze korte heroplevingen van een identiteit zullen net zorgen voor meer leed waardoor de personages definitief ten onder gaan. Deze laatste pogingen om hun leven zin te geven, hebben altijd te maken met geweld en extreme seksualiteit als afleidingen van het echte leven.²⁰⁹ Het prototypische voorbeeld van deze filosofie is *Tirza* waarin Hofmeester doorheen het verhaal al zijn beschaving verliest. Seksualiteit hangt bij hem samen met agressie, wat op het einde leidt tot moord. Ook Beck zal in *De Asielzoeker* op zoek gaan naar nieuwe seksuele ervaringen die uiteindelijk resulteren in een vorm van extreem geweld. Hij steekt een prostituee een oog uit terwijl Xavier uit *De Joodse Messias* elke seksuele ervaring van zijn overspelige vriendje wrekt met agressie op anderen. Zelfs in *Blauwe maandagen* is dit patroon al aanwezig met de jonge Arnon die regelmatig opflakkingen heeft van agressie zoals tegen de ‘vrouwen die joods wilden worden’, wat hierboven al vermeld werd. Hij verliest zich uiteindelijk in een leven van betaalde seks.

Voor Grunberg is het belangrijk dat zijn personages tegelijk herkenbaar blijven. De lezer moet zich inleven en zo hetzelfde vernietigende patroon ondergaan. De auteur wil de lezer confronteren met de waarheid en deze harde les is het beste over te brengen door identificatie:

“Een schrijver als Rabelais die geschreven heeft met de bedoeling de menselijke soort te schaden (volgens Flaubert), zal om die menselijke soort te schaden er eerst voor moeten zorgen dat zoveel mogelijk mensen zich in zijn verhalen herkennen, het liefst dus de gehele soort. Want om de mens te schaden moet die zich eerst in het verhaal kunnen herkennen. Anders haalt hij zijn schouders op denkt: Dit gaat niet over mij, maar om die klootzak van hiernaast. [...] Wie zich herkent zal over straat lopen denken: Ben ik de allermooiste of een portie spiering?”²¹⁰

Voor Grunberg is het schaden van de menselijke soort een confrontatie met de pijnlijke zinloosheid van het leven. Is deze opvatting over personages ook mogelijk binnen de journalistiek? Kan er daar ook zo een ontluisterend beeld van de mens geschetst worden? Grunberg legt vaak een sterke nadruk op geweld en seksualiteit in de reportages over Afghanistan en Irak als de twee elementen die het leven van de soldaten zin lijken te geven. Het overleven van een trip buiten het

²⁰⁸ Van Wesemael 2010, 291.

²⁰⁹ Van Wesemael 2010, 297.

²¹⁰ Grunberg 1998, 136.

kamp kan ervoor zorgen dat het leven voelbaar wordt. ‘Ze willen me doden dus ik besta’, beschrijft dit idee²¹¹. Ook Grunberg deelde in het onoverwinnelijke gevoel dat bij de terugkeer naar het kamp merkbaar was. Ook in de andere reportages probeert hij te ontdekken waarom deze mensen blijven doorgaan door een poging zelf te leven zoals zij dat doen. Niet zelden ontstaat er daarbij een ontluisterend beeld van de manier waarop de mens zin probeert te geven. Op het moment dat hij kamermeisje is in een hotel, praat hij bijvoorbeeld met een vrouw die haast haar hele leven besteed heeft aan het hotelwerk. Hij weet niet wat daarop te antwoorden:

“‘Straks ga ik met pensioen,’ zegt Esmeralda. ‘en dan krijg ik achthonderd euro. Alleen al de huur is vierhonderd euro. Daarom ga ik naar Turkije, maar ik ken niemand meer in Turkije. Mijn man is in 1982 teruggegaan met een andere vrouw. Vanaf die tijd heb ik geen man meer gehad, ook geen vriend, helemaal geen man. Ik heb alleen maar gewerkt, ik heb vier zonen. Door de week werkte ik in textielfabriek, en zaterdag en zondag werkte ik in keuken van directeur.’ Esmeralda kijkt me aan. ‘Alleen maar werken,’ zeg ik. ‘Dat is...’ Maar ik weet niet wat ik wilde zeggen.”²¹²

De ik-figuur en de andere personages uit het literaire werk van Grunberg zijn verpersoonlijkingen van zijn pessimistische filosofie waarin elke levensinvulling verdwenen is. Bij de journalist en zijn medemensen uit *Kamermeisjes en soldaten* lijkt dat enigszins anders te liggen waardoor we met andere soorten personages geconfronteerd lijken te worden. Grunberg doet onderzoek naar de levensinvulling van de mens door de rol van journalist of medemens op te nemen. Hij kan zijn medemens niet zelf creëren en bijstellen zoals hij dat in zijn romans doet door schaamteloos hun noodlot te bepalen. Betekent dit dan dat hij het leven opnieuw een kans geeft en dat er in zijn journalistiek een vorm van engagement tegenover de samenleving te vinden is? Brengt deze confrontatie het gitzwarte beeld van Grunberg aan het wankelen? Dit zou betekenen dat er in de romans na zijn literaire reportages ook een verandering in wereldbeeld aan te treffen zou zijn. Is *Onze oom* een teken van deze mogelijke evolutie? Dat is een vraag die we kunnen oplossen door houding van Arnon Grunberg tegenover het postmodernisme en het laatpostmodernisme te bekijken, concepten die precies de engagementsvraag behandelen.

3.2.3. Grunberg en het postmodernisme/laatpostmodernisme

In dit onderdeel onderzoeken we de evolutie van Grunberg naar een ‘embedded journalist’ die onder de mensen gaat. Er verschenen al een aantal publicaties over de vraag of Grunberg tot het postmodernisme gerekend kan worden met Thomas Vaessens als pionier. Voor hem behoorden de

²¹¹ Grunberg 2009, 39.

²¹² Grunberg 2009, 177.

eerste publicaties van Grunberg tot het postmodernisme. Daarna ziet hij een evolutie die zowel zijn romans als zijn werk voor de krant treft waardoor hij hem sinds *Onze oom* en zijn literair journalistiek werk beschouwt als een deel van een stroming die reageert tegen het postmodernisme. Deze stroming van auteurs zou de fictie niet als een autonome wereld beschouwen. Zij zouden tot doel hebben zich opnieuw te focussen op de realiteit met meer engagement en maatschappelijke betrokkenheid. Deze laatpostmoderne auteurs zoals Grunberg hopen opnieuw een verandering te weeg te brengen door met een duidelijke mening en met kennis van zaken artikels en boeken te schrijven. Ze hebben een ‘toegenomen honger naar realiteit’²¹³.

Volgens Vaessens ‘stellen laatpostmoderne auteurs zich de vraag wat er nog te redden is van zulke humanistische waarden als oprechtheid, authenticiteit, originaliteit en waarheid.’ Het is duidelijk dat Grunberg absoluut geen postmoderne auteur is, maar toch gaat het ‘redden van humanistische waarden’ te ver als uitspraak over het oeuvre van Grunberg. Het postmodernisme en gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog hebben Grunberg een gitzwart wereldbeeld bezorgd. Het lijkt te sterk om te stellen dat hij in zijn nieuwe romans en nieuwe journalistiek opnieuw een poging tot engagement gaat ondernemen. De zaken blijken toch nog enigszins anders te liggen.

Ook Sabine Van Wesemael plaatst vraagtekens bij de engagementtheorie van Vaessens. Ze stelt zeer terecht dat het eerder de bedoeling van Grunberg is om het dominante discours provocatief te ontmaskeren.²¹⁴ Grunberg wil terug naar het goede verhaal en daardoor laat hij de postmoderne fragmentatie en vormexperimenten vanaf het begin achterwege. Toch wordt de draad van het negentiende-eeuwse verhaal niet zomaar opnieuw terug opgepikt. De gedeeltelijke breuk van het postmodernisme zorgt voor een hybride literatuur waarin een mooi verhaal een uitdrukking kan vormen van de absurditeit van de samenleving. Alle idealen worden ongedaan gemaakt, maar de postmoderne vorm wordt achterwege gelaten. Grunberg verruilt daarbij het postmodern relativisme voor een theorie met een duidelijke ‘waarheid’ die zich richt op het ontmaskeren van alle moderne illusies van de mens.

Sven Vitse reageert nog iets scherper op de theorie van het engagement. Volgens hem ligt het probleem in de vage definitie van het concept ‘werkelijkheid’ omdat realiteit en non-fictie daardoor zonder reflectie aan elkaar gelijk worden gesteld. Meer feiten betekent volgens Vitse echter niet noodzakelijk een afkeer van het postmodernisme als we non-fictie als het genre bij uitstek zien dat de grenzen tussen fictie en werkelijkheid onderzoekt.²¹⁵ Daar komt nog bij dat ook de term ‘postmodernisme’ door Vaessens vaag gedefinieerd wordt, wat het gemakkelijker maakt om Grunberg buiten het postmodernisme te stellen. Vaessens houdt bijvoorbeeld geen rekening met het feit dat Grunberg de constructies van de maatschappij in vraag stelt in zijn journalistiek:

²¹³ Vaessens 2010, 39-45.

²¹⁴ Van Wesemael 2010, 282-283.

²¹⁵ Vitse 2012, 94-97.

“In Gitmo worden de oerwetten van onze samenleving zo letterlijk genomen dat de absurditeit ervan duidelijk wordt: positief gedrag wordt beloond. Hier met een stukje zeep en extra toiletpapier. Elders met andere *comfort items*.”²¹⁶

Het postmodernisme klaagt net aan dat deze instituties eigenlijk slechts een fictie zijn die niet tot de werkelijkheid behoren. Het postmodernisme concludeert daaruit dat we enkel in fictie kunnen leven. Grunberg erkent nog wel een echte realiteit, maar er is een sterke interactie met de ‘mental frameworks’ van de mens en hij problematiseert deze constructies. Hij is daarbij, volgens Vitse, geen voorstander van een ander soort ideologie binnen de maatschappij zoals dat bij een engagement het geval is. Hij pleit eerder voor afschaffing van dit soort absurde gedragingen omdat beschaving bij hem het dunne laagje vernis blijft bovenop de zinloze chaos waaruit een mensenleven bestaat.

De aantrek van zijn werk zit volgens Vitse dan ook niet in het engagement, zoals Vaessens denkt, maar in het aanbieden van een pure waarheid. Grunberg biedt, zoals hierboven al gesteld, de postmoderne waarheid in een ‘moderne’ verhaalvorm en dat is een recept dat vanaf *Blauwe maandagen* aanwezig is. Waar komt dan de indruk vandaan dat hij steeds meer engagement zou tonen zoals we ook in heel wat recensies van zijn werken kunnen lezen? Aanvankelijk zag Grunberg literatuur als een vorm van verstrooiing. In *De Troost van de slapstick* zegt hij:

“Ik geloof niet dat films, boeken, schilderijen, beelden en foto’s iets anders moeten bieden dan verstrooiing. En alle andere taken die bedacht worden voor foto’s, beelden, schilderijen, boeken en films zijn melodramatisch, pathetisch en helaas ook nog is ijdel. Natuurlijk, het wonder kan geschieden, iemand ziet een film en zijn leven verandert. Maar dat betekent nog niet dat het de taak is van films of boeken”²¹⁷

De troost van de slapstick werd erg vroeg in zijn oeuvre geschreven en het is pas na zijn literaire uitstapjes als Marek van der Jagt dat hij zich echt bewust lijkt te worden van zijn wereldbeeld. Pas dan komt hij tot een beter besef van het doel van zijn literatuur en wordt Grunberg de mensendokter. Hij ziet het ‘schaden van de menselijke soort’ met de waarheid als een belangrijke opzet waardoor zijn boeken meer de uitdrukking van zijn moraal worden, wat tot een valse indruk van engagement kan leiden. Dit is zeker het geval in *Onze oom* omdat dit wereldbeeld daar gecombineerd wordt met een grotere aandacht voor de feiten en de realiteit. Deze grotere feitengetrouwheid leidt echter niet tot een vervorming van zijn wereldbeeld tot een hoopvolle veranderingsgezinde opvatting. De realiteit die hij voorstelt, lijkt integendeel eerder zijn inktzwarte wereldbeeld te ondersteunen en te versterken.

²¹⁶ Grunberg 2009, 118.

²¹⁷ Grunberg 1998, 22.

Wat behoudt Grunberg na al deze evoluties nog van het postmodernisme en wat niet? In praktijk verandert zijn opvatting over het postmodernisme weinig doorheen zijn oeuvre met de reden dat de postmodernistische vormexperimenten vanaf het begin worden afgezworen:

“Verhalen zijn er altijd geweest, zelfs toen het ‘conventionele verhaal’ verketterd werd omdat de werkelijkheid te complex zou zijn voor een dergelijk verhaal. Ach, die verrukkelijke complexiteit van de werkelijkheid. Ze kan dienen als excuus voor bijna alles.”²¹⁸

Ook de postmoderne vermenging van fictie en realiteit waardoor een autonome wereld gecreëerd wordt die los staat van de werkelijkheid neemt Grunberg niet mee. Hij blijft altijd een duidelijk onderscheid hanteren tussen de werkelijkheid en de verbeelding en de mensen die daar moeite mee hebben geeft hij de raad ‘Go stand on a railtrack for instance and wait for the train to come’.²¹⁹ Tegelijk erkent Grunberg wel een interactie tussen fictie en realiteit door ook zijn eigen verhalen te inspireren op de werkelijkheid zoals die zich aan hem voordoet. Daarnaast is er beïnvloeding in de omgekeerde richting vanuit de fictie die de ‘mental frameworks’ voedt waarmee de mens de werkelijkheid opneemt. Een opvallend voorbeeld daarvan zijn de verwijzingen van de soldaten naar *Apocalypse Now* in *Kamermeisjes en soldaten* waaruit blijkt dat heel wat van de militairen werden geïnspireerd door deze film om hun beroep uit te oefenen.²²⁰ Ook Grunberg koestert af en toe de hoop dat zijn romans iets teweeg zullen brengen in de manier waarop zijn publiek naar de wereld kijkt, maar hij schat daarbij de invloed van kunst zeer klein is.

Toch kan Grunberg niet ontsnappen aan de invloed die het postmodernisme heeft uitgeoefend. Zijn nihilistische visie en zijn twijfel bij de constructies van de maatschappij zijn postmodern, maar zijn waarheidsstelling die dat als gevolg heeft heel wat minder. Dat maakt hem volgens Vitse een ‘filosofisch en levensbeschouwelijk auteur’.²²¹ Een ander element dat Grunberg meeneemt van het postmodernisme is de taalproblematiek waardoor hij, in tegenstelling tot conventionele journalisten, in zijn reportages de band tussen teken en betekenis wel eens in vraag stelt:

“De Enemy Combatants zijn hier officieel geen krijgsgevangenen en worden daarom nooit aangeduid als *prisoner*, uitsluitend als *detainee*. Oorlog is ook een semantische kwestie. Net als marteling.”²²²

²¹⁸ Grunberg 1998, 129.

²¹⁹ Harbers 2010, 80.

²²⁰ Grunberg 2009, 19-20. ; Grunberg 2009, 204.

²²¹ Vitse 2012, 104.

²²² Grunberg 2009, 113.

Ook in zijn literatuur reflecteert hij wel eens over linguïstische kracht en dit meta-talig werken is een typisch postmodern kenmerk. Voor Grunberg is taal de manier om je eigen verhaal en identiteit op te bouwen, maar deze zingeving is voor hem opnieuw problematisch. Toch ontsnapt zelfs hij hier niet aan in al zijn pogingen om goede verhalen te schrijven.

Het is onmogelijk om Grunberg als een vertegenwoordiger van het postmodernisme te beschouwen. Hij ziet een duidelijk onderscheid tussen fictie en realiteit en herkent nog steeds een eenduidige waarheid. Tegelijk betekent dat niet dat Grunberg zich vanaf *Onze oom* en zijn reportages als embedded journalist tot een vorm van engagement zou richten. Deze theorie van Vaessens wordt tegengesproken door het gitzwarte beeld van Grunberg dat ook in deze werken sterk tot uiting komt. De postmoderne filosofie van de nutteloosheid van het bestaan wordt in een eenvoudige stijl tot uiting gebracht. Het zijn echte verhalen waarin ook ironie in overvloed aanwezig is. Dit laatste kenmerk van het postmodernisme dat nog niet aan bod gekomen is, zullen we nu bestuderen.

3.2.4. Ironie

Zoals hierboven al gebleken is, hangt het postmodernisme samen met ironie waardoor de houding van Grunberg tegenover het postmodernisme ook afhankelijk is van een analyse van het gebruik van dit fenomeen. Ironie maakt verschillende interpretaties mogelijk en de keuze tussen verschillende mogelijkheden qua betekenis is een van de basispremissen van het postmodernisme. Grunberg wordt heel vaak omschreven als een ironisch en humoristisch auteur. Hierboven werd er een onderscheid gemaakt tussen instrumentele en situationele ironie, maar beide zijn in de literatuur en journalistiek van Grunberg aanwezig. Zijn instrumentele ironie is het meest opvallend vanwege het ontluisterende karakter van een aantal van deze uitspraken. Als voorbeeld daarvan uit *Blauwe maandagen* geldt zijn uitspraak over de vrouwen die joods willen worden:

“Er zijn heel wat lelijke mensen op deze wereld, maar zo lelijk als vrouwen die joods wilde worden had ik ze in mijn leven nog nooit gezien. Volgens mij dachten ze, dat je als je eenmaal joods bent, het niet meer uitmaakt of je lelijk bent. Als ik ergens een uzi had gevonden had ik ze neergeknald, gewoon uit medelijden. Natuurlijk ook vanuit een zeker esthetisch oogpunt.”²²³

Het is belangrijk bij Grunberg om een onderscheid te maken tussen de uitspraken die gedaan worden door de verteller of door de personages. Beide zijn gevallen van instrumentele ironie, maar het waarheidsgehalte tussen de twee vormen van ironie verschilt afhankelijk van de verantwoordelijke voor de uitspraak. Het is onmogelijk om de uitspraken van de personages zomaar aan de schrijver toe te zetten.

²²³ Grunberg 1994, 72-73

Grunberg ziet de ironie binnen zijn literatuur vooral als manier om de waarheid dragelijk te maken. Het vormt een minder pijnlijke manier van overbrengen:

“Zonder het besef dat er iets pijnlijks gaande is, zou ironie niet bestaan. Ironie is een middel om het pijnlijke minder pijnlijk te laten zijn. Ironie kan nooit iets zijn waar je je op beroept (‘ik bedoelde het ironisch’). Als iemand je aanvalt op je ironie en je hebt redenen om diegene serieus te nemen, heb je het verschil niet begrepen tussen ironie en bothedheid.”²²⁴ (herhaling van vijf)

Ironie is voor Grunberg ‘zoals het kruid dat je door je eten mengt’. Het maakt het allemaal wat aangenamer om te verwerken. Zoals Katharina Barbe aangeeft, is het zo mogelijk om een agressieve inhoud over te brengen zonder erop afgerekend te worden vanwege het tikkeltje humor dat toegevoegd wordt en het meer ambigu maakt. Er is interpretatie nodig om de betekenis te doorgronden. Dat betekent niet dat Grunberg niet meent wat hij ironisch aangeeft, dat het simpelweg gaat om het omgekeerde van wat hij bedoeld. Binnen de theorie van Barbe zou deze ironie deel van zijn van de categorie van de additionele betekenis. Bovenop wat de verteller ons meegeeft, moeten we nog zoeken naar een extra betekenis zonder het waarheidsgehalte van de letterlijke uitspraak te ontkennen. Dat precies die harde kern van het wereldbeeld van Grunberg niet altijd zwart op wit gedrukt staat, maakt het voor het publiek draaglijk erover te lezen. De auteur vraagt daarbij in interviews bij aandrang om serieus genomen te worden omdat zijn gevoel voor humor niet betekent dat hij niet meent wat er staat.²²⁵

Gebruikt Grunberg ironie op dezelfde manier in zijn journalistiek werk? De ironie kan hierbij situationeel zijn. Zo heeft de vliegtuigmaatschappij naar Guantanamo Bay ‘Air Sunshine’, maar ook instrumentele ironie is regelmatig aanwezig. Zo wordt de ironische metafoor van Guantanamo Bay als journalistiek vakantieparadijs door de uitspraken van Grunberg verder uitgewerkt. Ook op tal van andere plaatsen is er ironie aan te treffen in de uitspraken. Als Grunberg in Irak een man ontmoet die na zeventien kinderen nog een derde vrouw zoekt, geeft hij als commentaar dat ‘ze daar minder geheime kelders nodig hebben’. Hiermee verwijst hij naar de affaire-Fritzl in Oostenrijk. Het gaat hierbij niet om eenvoudig geval van ironie met de betekenis dat ze daar meer geheime kelders nodig zouden hebben. Het gaat niet om de omgekeerde maar om een extra betekenis zodat we uit deze uitspraak kunnen begrijpen dat Grunberg de conventies van de Westerse maatschappij ontoereikend vindt om dit soort misbruiken tegen te gaan.

De meeste van de ironische stellingen van Grunberg lijken kritiek te geven op de maatschappij als het laagje vernis bovenop het beest dat de mens werkelijk is. Zo stelt hij over de schandknaapjes:

²²⁴ Grunberg 1998, 119.

²²⁵ Van Dijk & Vaessens 2010, 225-226.

“Wie de beschaving wil verspreiden, moet af en toe een oogje dichtknijpen. Zo is het christendom ook groot geworden.”²²⁶

Hij klaagt zo opnieuw de vorm van journalistiek aan die deze beschavingsshow ondersteunt en weigert ze onderuit te gaan halen. Journalisten mogen niet kritiekloos geloof hechten aan het beeld dat ze voorgeschoteld krijgen, wat een typisch probleem van een ‘embedded journalist’ is. De militairen beschermen de journalist waardoor hij een band opbouwt en de situatie positiever gaat beschrijven dan ze eigenlijk is. Ook Grunberg geeft aan dat hij moeite heeft met het verraden van zijn nieuwe vrienden, maar hij doet het toch. Zo laat hij in *Schone lakens* de onhygiënische praktijken van zijn werk niet weg. Grunberg gelooft dat deze journalisten die undercover gaan of aan het front zitten, nuttig kunnen zijn, maar dan is het wel belangrijk dat ze de manipulatie tonen en kritisch blijven.

Een van de middelen van ontmaskering is het gebruik van ironie, een procedé dat gemakkelijk additionele betekenissen toelaat. Grunberg kan daardoor heel wat suggereren zonder het echt uit te spreken, maar hij gebruikt daarnaast ook nog andere methodes om zijn publiek op de schandalen van onze samenleving te wijzen. Zo maakt hij opmerkingen of geeft hij achtergrondinformatie die in contrast staan met wat hij ziet, vooral in *Gitmo*. Zo stelt hij grote vraagtekens bij wat de ‘Global War on Terrorism’ precies inhoudt en hij stelt de lezer de vraag wie de vijand precies is en waarom de gevangenen daar opgesloten zitten. Hij geeft ook regelmatig aan dat het personeel spreekt alsof ze een lesje vanbuiten hebben geleerd en ook zijn opmerking dat het voorbeelden voor journalisten al snel in de vuilnisbak verdwijnt, kan de lezer aan het denken zetten.

Naast ironie en contrasterende uitspraken beperkt Grunberg zich soms ook tot een pure weergave van de feiten die in sommige gevallen zo absurd of confronterend zijn dat commentaar niet vereist is. Als Grunberg oog in oog komt met het harde werk van de kamermeisjes, is het precies zijn die stilte veelzeggend is. In Afghanistan en Irak worden de nodeloze uitgaven van het leger weergegeven op een manier die beantwoordt aan de ‘objectieve’ conventies van de journalistiek:

“‘Hoe gaat het?’ vraagt luitenant Kaness.

‘Goed,’ zeggen de pubers.

‘Wat zijn jullie aan het doen?’ vraagt de luitenant.

‘We maken een ommetje,’ zeggen ze.

‘Jullie hebben een basketbalveld nodig,’ zegt de luitenant. ‘Ik zal ervoor zorgen dat jullie een basketbalveldje krijgen.’

Ook in Afghanistan geven de militairen heel wat geld uit om de bevolking om te kopen om de missie van het Westen te steunen. Grunberg blijft daarbij een observator, stelt geen vragen en zal

²²⁶ Grunberg 2009, 205.

slechts af en toe zal expliciet zijn mening geven. Aan het einde van de reportage over Guantanamo Bay kaart hij echt het probleem van de samenleving aan. Hij noemt de reactie van de maatschappij op deze praktijken ‘selectie verontwaardiging’ of ‘selectie onverschilligheid’. Ook op het einde van *Schone lakens* blijkt zijn ontstemdheid door zijn bazen grootgrondbezitters te noemen die mensen zonder papieren uitbuiten. Expliciete kritiek is een uitzondering in *Kamermeisjes en soldaten* omdat de lezer meestal zijn eigen mening moet vormen. Wat precies de positie van de journalist is, blijft doorheen de reportages vaak onduidelijk tot de bijlages aan het einde die het journalistieke karakter van het boek verhogen. Hierin reageert Grunberg expliciet tegen de absurde doelen van het leger in het Midden-Oosten en maakt de idealen van deze missies belachelijk door alles te reduceren tot politiek en macht. Hij ziet oorlog als een poging tot uitbreiden van de Westerse beschaving, wat vanwege de botsing met de andere culturen volslagen zinloos is:

“Als het gaat om wederopbouw is de NAVO-missie in Afghanistan een klein fiasco, maar ik weet niet of het realistisch is om op die manier naar de aanwezigheid van Amerikanen zijn bondgenoten in Afghanistan te kijken. Oorlog is geen voortzetting van hulpverlening met andere middelen. Hoe aantrekkelijk die gedachte ook mag zijn voor sommige kiezers en enkele parlementariërs – nu ja, sprookjes van Klaas Vaak kunnen ook aantrekkelijk zijn.”²²⁷

Het ideaal van hulpverlening is een utopie en ook het morele relativisme met schandknaapjes die geduld worden, krijgt van Grunberg de volle laag. Hij is voorstander van het stoppen van alle pogingen om de beschaving uit te breiden omdat de mens gewoon moet leven zoals hij wil. Daarbij is zingeving het grote probleem. De mens kan er niet om heen aan zingeving te doen, anders vallen we ‘in duizend stukjes uit elkaar.’²²⁸ Het is noodzakelijk de eigen identiteit en het persoonlijke verhaal op te bouwen, wat ertoe leidt dat Grunberg precies onder de mensen gaat om te ontdekken hoe mensen die constructie maken. Hij wil weten hoe ze precies hun leven construeren, maar zijn oordeel achteraf is niet positief te noemen. Al deze waarden en moraliteiten zijn als illusies te beschouwen nadat hij zijn rol heeft gespeeld, geprobeerd heeft om zelf in deze idealen te geloven. Voor hem leidde dat alleen tot een grotere ontmaskering van deze zingeving waardoor het allemaal een groot levensspel blijkt te zijn, een vorm van afleiding. Op het interview aan het einde geeft hij aan hoe graag hij zonder een vorm van zingeving zou willen verder gaan.²²⁹ Tegelijk beseft hij dat het onmogelijk is om daar volledig aan te ontsnappen. Hoop blijft bestaan.

De opvatting over de zinloosheid van het leven sijpelt door in de reportages van *Kamermeisjes en soldaten*. Grunberg wil onderzoeken hoe de mensen leven, maar lijkt zijn vooroordeel over het

²²⁷ Grunberg 2009, 300.

²²⁸ Grunberg 2009, 310.

²²⁹ Grunberg 2009, 317.

leven niet zomaar van zich af te kunnen schudden. Zo wordt oorlog vaak als de ultieme afleiding gezien vanwege de sterke aantrekkingskracht van het gevoel van onoverwinnelijkheid. Geweld is de belangrijkste zingeving in het leven, naast seks en geld waardoor een van de militairen bijvoorbeeld aangeeft vooral te werken om een nieuw bankstel te verdienen. Heroïsme en vaderlandsliefde worden als excuses onderuit gehaald en ook andere belangrijke illusies zoals liefde worden niet erkend als levensinvulling. Van niemand houden wordt voor Grunberg als een mensenrecht beschouwd als liefde een opgedrongen fenomeen is.²³⁰ Hoewel Grunberg gelukkig werd van het leven van de ander ('plezier is de ware betekenis van vrijheid en democratie'²³¹) blijft het ware doel te overleven. Al de rest is een illusie waardoor hij toegeeft geen idealen te willen hebben. De nieuwe mens is voor hem dan ook de huurling die kan overleven want 'het is beter te doden dan gedood te worden.'²³²

Deze opvattingen blijken amper te verschillen van wat we in *Blauwe maandagen* en zijn andere literatuur terugvinden:

“Ik wist dat het niemand iets kon schelen wat je deed en dat het zelfs niemand iets uitmaakte of je zou vertrekken of niet. Mensen zijn zo vervangbaar als een plastic tas. Ze denken allemaal dat ze zeer speciaal en uniek zijn [...]. Dat moet je wel denken als je wil blijven leven. Zolang je dat wilt, moet je dus je bek houden over die plastic tassen.”²³³

“Het was een morele verplichting de smerigheid van dit leven niet alleen in ogenschouw te nemen, maar je er ook mee in te smeren, het was een morele verplichting je onschuld te verliezen, want leven was geen onschuldige bezigheid. [...] Beck had alles ontmaskerd, van verliefdheden tot zijn werk, hij had alles doorzien en gepeld en gepeld tot er niets van was overgebleven.”²³⁴

In een interview in *Kreatief over Blauwe maandagen* vertelt hij waarom het hoofdpersonage betaalde seks verkiest boven de liefde. De reden daarvoor is dat hij er bij prostituees tenminste geen illusies van liefde meer bij komen kijken omdat hij na Rosie heeft beseft dat dit allemaal slechts schijn is. In hetzelfde interview geeft Grunberg echter ook aan dat ook hij blijft hopen dat het leven ook beter wordt, maar tegelijk beseft dat hij een waanbeeld najaagt.²³⁵

We kunnen na deze analyse van postmodernisme en ironie niet stellen dat er bij Grunberg echt een vorm van engagement aanwezig is. Net zoals andere postmodernisten erkent de auteur de

²³⁰ Grunberg 2009, 57-59. ; Grunberg 2009, 63. ; Grunberg 2009, 63. ; Grunberg 2009, 118. ; Grunberg 2009, 145. Grunberg 2009,

²³¹ Grunberg 2009, 186.

²³² Grunberg 2009, 280.

²³³ Grunberg 2009, 254.

²³⁴ Grunberg 2003, 115.

²³⁵ De Jong-De Wilde 1995, 52-54.

zinloosheid van het leven en de ironische uitspraken in zijn oeuvre moeten dat bevestigen. Het gebruik van ironie zorgt daarbij alleen voor verzachtende omstandigheden voor de lezer die zelf de conclusie kan trekken, naast de talrijke aforismen en conclusies die de verteller zelf stelt. In de journalistiek laat Grunberg die conclusies meer aan de lezer over door zijn eigen mening meestal voor zich te houden. In literaire journalistiek wordt ‘critical closure’ meestal vermeden om het oordeel niet zomaar op te dringen. Dit maakt het iets minder axiomatisch dan het literaire werk van Grunberg, al betekent dit lang niet dat zijn eigen filosofie nergens aanwezig is. Het verschil met de conventionele journalistiek is op dit gebied nog steeds groot. Waar ligt voor Grunberg dan precies het doel van zijn journalistiek als engagement uit den boze blijft?

3.2.5. De journalistiek van Arnon Grunberg: een getoetst wereldbeeld.

Vaessens ziet de interesse voor feiten binnen de romans en de journalistiek van Arnon Grunberg als een verschuiving naar meer engagement. Grunberg verruimt zijn zwarte wereldbeeld niet voor een geëngageerd exemplaar, wat deze conclusie te kort door de bocht maakt. Een verklaring voor de toegenomen interesse in de realiteit van Grunberg werd nog niet gegeven. In de inleiding van *Kamermeisjes en soldaten* geeft Grunberg al aan een grotere honger te hebben naar schrijven over de realiteit naar het advies van schrijver Maksim Gorki aan collega Isaak Babel. Het lijkt erop dat Grunberg niet honderd procent los staat van de nieuwe traditie van het laatpostmodernisme. Ook hij pleit voor een schrijver die zich bewust is van de realiteit, maar zijn motieven zijn niet dezelfde als die van zijn collega's. Hij heeft niet de bedoeling een betere maatschappij te creëren door zijn invloed op het publiek, die toch slechts miniem is in zijn opinie.

Grunberg is een auteur die een obsessie heeft met zijn waarheid dat het leven zinloos is en gevuld wordt met illusies. Het is met dat ideaal dat hij naar de realiteit trekt nadat hij nu toe in zijn journalistiek werk altijd binnen zijn eigen wereld bleef. Hij schreef over zijn eigen leven en reizen. Nu wil hij gaan schrijven over het leven van de anderen om op die manier te testen in hoeverre zijn waarheidsopvatting strookt met de realiteit. Zo wil hij te weten komen hoe anderen voor invulling in hun leven zorgen (existentialisme) met als doel die illusies vervolgens weer te ontmaskeren (nihilisme). Zoals we hierboven hebben gezien, laat hij weinig heel van de idealen die de mensheid koestert, hoewel het op sommige momenten door het spelen van een rol lijkt alsof hij het leven nog even een kans geeft. Af en toe komt zijn levensopvatting doorsijpelen op de momenten dat hij er niet in slaagt die helemaal voor zich te houden. Hij neemt zijn werk serieus en vanuit die opvatting wil hij de levensinvulling van de mens onderzoeken. Maar uiteindelijk komt hij opnieuw tot de teleurstellende conclusie dat al de pogingen van de mens om geluk na te streven slechts schijn zijn doordat ze allemaal herleidbaar zijn tot illusies die de mens moeten afleiden van de dood. Op dat punt is het verschil tussen zijn fictie en zijn journalistiek minimaal omdat ze beide leiden tot dezelfde

conclusies. De opvatting dat zijn journalistiek een meetlat van zijn waarheid is, wordt hem door Vaessens in een interview voorgelegd. Grunberg verklaart zich volledig akkoord met de stelling:

“Het zegt wel iets als een schrijver zijn fantasie steeds aan de werkelijkheid toetst. Een roman is een taalconstructie, een experimentele ruimte waarin de auteur formuleringen en gedachten uitprobeert. [...] Ik bewonder schrijvers die dat onderzoek niet louter als een spel zien. Als een schrijver zijn werk steeds langs de meetlat van de werkelijkheid, waarheid, reisgidsenonderzoek legt, heeft hij er kennelijk behoefte aan de experimentele ruimte van de roman zo groot mogelijk te laten zijn.”²³⁶

Ook Grunberg doet een poging om zijn waarheid te toetsen aan de waarheid die blijkt uit de werkelijkheid. Het is echter wel zo dat we moeten beseffen dat hij een heel andere waarheid koestert dan degene die van Vaessens die rotsvast in hem blijft geloven als een geëngageerd auteur. Het is ook binnen deze context dat Grunberg verklaart dat alle journalistiek in dienst staat van zijn werk als romanschrijver.²³⁷ Hij kan de waarheid die hij in de realiteit ontdekt, gebruiken om zijn romans verder te voeden en die inzichten moeten ertoe leiden dat ook het publiek tot het besef van de harde waarheid kan komen. Dit kan de toegenomen feitelijkheid in *Onze oom* na zijn journalistieke reizen verklaren. In een interview in *Vrij Nederland* geeft hij dan ook aan dat het schrijven van een roman voor hem steeds in het verlengde van de journalistiek zal liggen.²³⁸ Of zoals hij het zelf zegt in *Kamermeisjes en soldaten*: “De werkelijkheid confronteren met de fictie in de breedste zin van het woord is hoe ik mijn taak als romanschrijver opvat.”²³⁹

Deze confrontatie van fictie met de realiteit kan een verklaring vormen voor de grotere feitelijkheid in zijn literaire werk en voor zijn interesse voor journalistieke reportages. In vroeger werk verkende Grunberg zijn eigen fictief universum terwijl hij na zijn werk in de journalistiek deze ervaringen in zijn romans zal gebruiken. Dit maakt een langzame evolutie in het literaire werk van Arnon Grunberg merkbaar. Hij vertrekt van een goed verhaal vanuit de ik-persoon met zijn filosofie impliciet aanwezig in de uitspraken van zijn personages en de gebeurtenissen. Zo vertelt Broccoli in de figuranten:

“Een derde van zijn leven slaapt de mens, maar wat mij betreft mogen ze er twee derde van maken.[...] Drie derde, dat zou misschien nog beter zijn.”²⁴⁰

Ook in *Blauwe maandagen* konden we al heel wat van dit soort uitspraken aantreffen:

²³⁶ Goud 2010, 147.

²³⁷ Grunberg 2009, 7.

²³⁸ Vaessens 2010, 48.

²³⁹ Grunberg 2009, 281.

²⁴⁰ Grunberg 1997,

“Ik zag alle mensen die ik kende, dag in dag uit bedelen om een kruimeltje liefde dat ze elkaar vervolgens toewierpen als een stuk brood aan een schurftige hond.”²⁴¹

“Misschien moesten we helemaal ophouden met dat gezeur over liefde en gewoon warmte geven, op de enige manier waarop dat mogelijk is, met ons lichaam, en voor de rest het zwijgen ertoe doen.”²⁴²

En ook in *Fantoompijn* is de liefde als allesvernietigende kracht aanwezig. Robert Mehlman merkt daar op:

"Trouw en ontrouw zijn begrippen die er op een gegeven moment niet meer toe doen, of beter gezegd, het zijn begrippen die van betekenis veranderen. Wat je aan iemand bindt is niet langer zoets dubieus als trouw. Wat je uiteindelijk aan elkaar bindt, is de negatieve vorm van liefde, dat je genoeg hebt van iemand, dat de ander weg moet, op moet rotten, dood moet, en dat die ander maar niet oprot en niet doodgaat.”²⁴³

Literatuur is voor Grunberg op dat moment immers niet meer dan een vorm van afleiding. Daarbij wordt ook een flinke dosis ironie en humor gebruikt om het allemaal amusant te maken. Vanaf *De Figuranten* en *Fantoompijn* uitte Bart Vervaeck de kritiek dat Grunberg niet origineel was met reden dat zijn werk te veel een herhaling van dezelfde leegte was waardoor dat geen indruk meer maakte op de lezer. Grunberg gebruikt het heteroniem Marek van der Jagt om zijn eigen filosofie te onderzoeken. Dat is merkbaar in de werken die zouden volgen zodra Grunberg zijn schrijverspersonage laat sterven. Na Marek van der Jagt ontstaat een personele verteller die zijn wereldbeeld vaker expliciet maakt doordat er minder beroep wordt gedaan op verzachtende ironie. Vooral in *Tirza* lijkt elk medelijden met het publiek verdwenen:

“Alle waarheid deed pijn, maar wel steeds meer, elk jaar een beetje meer.”²⁴⁴

“Mensen hebben warmte nodig. Daarop leven ze. Daarvan leven ze. Die warmte is geen misdaad. Het gebrek eraan is de misdaad.”²⁴⁵

“Kijk,' zegt hij, 'kijk hoe mooi het hier is. Nergens een mens te bespeuren. Alleen maar zand. Dat is mooi. Een wereld zonder mensen, dat is schoonheid. Duisternis is de

²⁴¹ Grunberg 1994, 161.

²⁴² Grunberg 1994, 190.

²⁴³ Grunberg 2000,

²⁴⁴ Grunberg 2006, 76.

²⁴⁵ Grunberg 2006, 171.

mens, niets dan dat, het epicentrum van duisternis, en het enige licht dat van hem komt, is het licht van het beest.”²⁴⁶

Net zoals de Beck in *De Asielzoeker* is Hofmeester langzaam alle illusies van het leven aan het ontmaskeren tot het tot zijn vernietiging leidt. Al halverwege het boek merkt zijn echtgenote op:

“‘Omdat je nooit iets vraagt,’ zei de echtgenote. ‘Je vraagt niets. Besta je eigenlijk wel? Leef je hier wel met ons?’”²⁴⁷

Pas enkele pagina’s later zal Hofmeester een antwoord bieden op deze vraag:

“Hij was, wat was hij? Hij wist niet meer wat hij was. Of toch, hij wist het, ongeluk, dat was hij. Een brok ongeluk, ongeluk gemaakt van botten, vlees en wat hersenen.”²⁴⁸

Niet alleen in *Tirza* worden alle illusies van mens, leven en liefde genadeloos ontmaskerd. Ook in *De joodse messias* wordt er een ontluisterend mensbeeld geschetst. Op het moment dat de moeder van Xavier zich verwondt concludeert ze:

“‘Nu heb ik je gevonden, nu laat ik je niet meer gaan. Want het mes is warmer dan de mens.’”²⁴⁹

De dood wordt ook voorgesteld als oplossing voor het lijden van de mens:

“Als alleen de dood een einde kan maken aan lijden, lijkt het alsof de dood een oplossing is, een antwoord. Misschien wel een verstandig antwoord”²⁵⁰

Hij lijkt als doel te hebben de mens te genezen van zijn idealen en illusies, waaraan hij zelf niet ontsnapt. Kort daarop zal Grunberg zijn eerste journalistieke reportages voor *NRC Handelsblad* beginnen publiceren. Dat heeft een invloed op *Onze oom* en *De man zonder ziekte*, de twee volgende romans van Grunberg waarin een grotere focus op de actuele menselijke problematiek aanwezig is. Hij maakt deze journalistieke reizen in dienst van zijn roman. Het resultaat van zijn journalistiek werk is een auctoriële verteller die met een grotere kennis van de feiten zijn verhaal vertelt. Het nevenproduct van zijn romans is een journalistiek oeuvre, een aantal gebundelde reportages die hij de naam

²⁴⁶ Grunberg 2006, 301.

²⁴⁷ Grunberg 2006, 81.

²⁴⁸ Grunberg 2006, 88.

²⁴⁹ Grunberg 2004, 325.

²⁵⁰ Grunberg 2004, 54.

Kamermeisjes en soldaten meegaf. Daarin wordt het proces van de test beschreven. Grunberg kan in bijlages besluiten dat de mens voor zijn test geslaagd is. Grunberg kan zijn wereldbeeld behouden. Het leven is zinloos. De mens zal hoop en liefde en hoop blijven koesteren en dat zal uiteindelijk zijn ondergang worden. Of om het met de woorden van Beck te parafraseren:

“‘Ik heb het geprobeerd Vogel,’ zegt hij, ‘ik heb geprobeerd je alleen te laten. Ik heb mijn best gedaan om je met rust te laten, maar het is me niet gelukt. Ik kan je niet alleen laten, ik heb het geprobeerd, ik heb alles gedaan wat ik kon, maar het gaat niet. Dat moet je toegeven. Het gaat niet. Dat zie je toch’ [...] maar hij blijft maar naar de bomen kijken en eindelijk ziet hij alles wat hij heeft verloren.”²⁵¹

3.2.6. Conclusie

Door het tweede deel van deze analyse van het werk van Grunberg, zijn de verbanden tussen zijn literatuur en literaire journalistiek meer duidelijk geworden. Het stijlonderzoek wees erop dat er dezelfde eenvoudige stijl gehanteerd werd. Ook de metaforen en de aforismen zijn in beide genres aanwezig. De structuur werd in *Kamermeisjes en soldaten* echter wel aangepast om zo meer plaats te maken voor achtergrondinformatie die de lezer in zijn eigen interpretatie kon bijsturen. Ook de intertekstualiteit krijgt een andere functie die er precies toe moet leiden dat de lezer van de journalistieke reportages de illusies doorziet. De ik-personages in *Blauwe Maandagen* en *Kamermeisjes en soldaten* lijken dezelfde opvattingen te hebben, ook al worden ze door Arnon uit het eerstgenoemde werk explicieter vermeld. De journalist wil opnieuw de lezer meer een eigen mening laten vormen door zijn eigen opinie nog even voor zich te houden. Ook de personages worden minder zwart afgespiegeld dan in de romans in een poging tot genrespecifieke ‘objectiviteit’.

Dit kan ertoe leiden dat de lezer even vermoedt dat Grunberg zich meer geëngageerd opstelt ten aanzien van de samenleving, dat hij vatbaar is voor hoop. Hij behoudt echter zijn gitzwarte postmoderne opvatting over leven en wereld, wat tot uiting komt in de intertekstualiteit en de aforismen. Ook in de kritiek van de auteur tijdens de reportages en in de bijlagen is dit merkbaar. Bovendien kan het publiek deze conclusies ook zelf trekken uit te taferelen die hij voorgespiegeld krijgt. De ironie kan deze pijn af en toe wat verzachten.

De verklaring voor het schijnbaar engagement van Arnon Grunberg werd gegeven door het idee van het getoetste wereldbeeld. In een periode waarin zijn laatpostmoderne collega’s zich meer op de buitenwereld gaan richten met een vorm van engagement, doet Grunberg hetzelfde met oog op vernietiging van dat engagement. Hij gaat op zoek naar hoe mensen precies zin geven aan hun leven om dat vervolgens allemaal te herleiden tot afleiding van het zinloze leven. De hele samenleving is slechts een laagje vernis op het beest dat verlangt naar verstrooiing voor zijn doodangst. Hij beseft weliswaar dat de mens nood heeft aan liefde, seks en geweld, maar zijn doel blijft de mens te

²⁵¹ Grunberg 2003, 351-352.

verlossen van deze illusies. De vernietiging van mens en ideaal zal ook komen zonder zijn hulp, maar de mensendokter wil de mens in al zijn genadigheid toch wat sneller uit zijn lijden verlossen.

4. Besluit

Deze thesis is gestart met een literatuurstudie. Daaruit bleek dat de meest autobiografische werken niet altijd de meeste objectieve feiten uit het leven van de auteur bevatten. We kunnen de autobiografie ook bekijken als een verhaal dat uitdrukt hoe de auteur tegenover het leven staat. Dit is echter niet de betekenis die de autobiografie bij het grote publiek heeft, dat er al snel vanuit gaat dat alles in realiteit precies zo verlopen is zoals in de autobiografie beschreven staat zonder er rekening mee te houden dat het een interpretatie van de auteur is. Ook *Blauwe maandagen* is een werk waarin de nadruk eerder ligt op het wereldbeeld dat erin tot uiting komt dan op het realiteitsgehalte van de gebeurtenissen. Dat is een trend die zich doorzet in de rest van het literaire oeuvre van Arnon Grunberg waarin het aantal feiten uit het leven van de auteur steeds verder dalen. Langzaam maken zijn romans zich los van zijn eigen leven.

Uit het onderzoek van de geschiedenis van de literaire journalistiek in de Nederlanden blijkt dit geen onverwacht fenomeen te zijn. Sinds 1989 proberen journalisten en schrijvers opnieuw een vorm van journalistiek te schrijven die er precies op gericht is om de lezer te betrekken waartoe ze gebruik maken van allerlei narratieve technieken. Dit is precies de omgeving die noodzakelijk was om Grunberg de kans te bieden literaire journalistiek te schrijven. Uit de analyse bleek al dat het verschil in stijl tussen de journalistiek en literatuur van Arnon Grunberg klein is doordat hij in beide gevallen vooral een goed verhaal wil vertellen met een duidelijke en eenvoudige structuur. Hij wil ook telkens de personages herkenbaar en inleefbaar maken met oog op identificatie van de lezer. In de journalistiek leidt dit soms tot een focus op absurde details die in de conventionele journalistiek nooit aan bod zouden komen, maar tegelijk de personages menselijk maken.

Grunberg gebruikt de technieken uit zijn romans ook in de journalistiek wat soms leidt tot een contrast met de journalistiek van zijn collega's. De beschrijvingen van mensen en situaties die Grunberg geeft, bieden soms een onthutsend beeld dat wel eens tot polemieken kan leiden. Ook de vergelijkingen, metaforen en aforismen uit zijn literaire werk neemt hij in de journalistiek mee, waar ze vaak een uitdrukking vormen van de manier waarop Grunberg tegenover de mens en het leven staat. Een andere uitdrukking van de leegte van het leven is, volgens Bart Vervaeck, het herhalingsprocedé in het werk van Grunberg vanwege de eenheid tussen vorm en inhoud. In *Kamermeisjes en soldaten* is de herhaling iets minder opvallend dan in de literatuur, maar toch is dit stijlkenmerk onmiskenbaar aanwezig. Ook qua narratieve technieken zien we vergelijkbare procedures, op het geven van achtergrondinformatie na. De opvattingen over het verhaal en zijn personages uit *De troost van de slapstick* zijn ook terug te vinden in de verhalen die Grunberg als journalist vertelt. Door middel van intertekstualiteit wil hij daarbij uitdrukken dat het om universele verhalen gaat. In zijn literatuur zorgen deze interteksten ook voor een onderliggende structuur met een universele boodschap, terwijl het in *Kamermeisjes en soldaten* eerder gaat om verwijzingen die de mens en zijn maatschappij ontmaskeren of het illusionaire proces aantonen.

Grunberg is een voorstander van dictatoriale vertellers die de lezer leiden en ook in zijn journalistiek zal hij sterk op de voorgrond treden in tegenstelling tot wat de klassieke journalist doet. Hij geeft daarbij zijn mening en zal de lezer steeds voorhouden dat het om zijn interpretatie gaat, al zijn in sommige gevallen de feiten zo onthutsend dat er geen commentaar nodig is. Hij laat de lezer dan zelf oordelen met de schandknaapjes van Afghanistan als beste voorbeeld. Pas later, in de bijlagen, zal Grunberg daarover zijn sterke persoonlijke mening geven wat leidt tot een ontmaskering van een samenleving die constant probeert verbergen wat voor chaotisch ‘beest’ de mens eigenlijk is. Het toont aan dat de Westerse maatschappij nooit meer zal worden dan een laagje vernis. Dit bewijst ook de problematische houding van de pers tegenover de samenleving. De auteur neemt de rol van journalist op, maar slaagt er niet volledig in die te vervullen. Hij heeft wat assimilatieproblemen waardoor hij bepaalde kenmerken van de conventionele journalistiek aan de kaak stelt. Vooral de kritiekloze manier waarop alle leugens van de show op Gitmo overgenomen worden, is voor hem een pijnlijk punt. Het fenomeen ‘embedded journalist’ kan voor hem positief werken, maar dan moeten de verslaggevers kritisch blijven voor de manipulatie die aanwezig is.

Vooraf met *Onze oom* krijgen we te maken met een roman die op de buitenwereld gericht is. Deze focus op een feitelijke realiteit buiten zijn eigen universum treffen we ook aan in de journalistiek van Arnon Grunberg. Vanwege zijn nieuwe positie als journalist, zag Vaessens in Grunberg steeds meer een geëngageerde auteur, maar hierboven is duidelijk gebleken dat hij echter geen klassieke journalist te noemen is. Grunberg speelt een rol om op die manier te ontdekken hoe mensen in het leven staan. Twee keer speelt hij in *Kamermeisjes en soldaten* zelfs geen journalist, maar test hij uit hoe dat andere leven precies in zijn werk gaat. Hij gaat undercover als kamermeisje en ober in een restaurant op de trein. Hij lijkt zelden het idee van zich af te kunnen zetten dat dit allemaal slechts schijn is terwijl voor hem het echte chaotische en gewelddadige leven niet overeenkomt met een maatschappij die orde en geluk lijkt na te streven. In zijn bijlagen haalt hij deze samenleving en haar doelen onderuit. Oorlog blijkt bijvoorbeeld niet gevoerd te worden vanuit een ideaal van vrede, maar vanuit geld en machtswellust. Grunberg behoudt aan het einde zijn nihilistische wereldbeeld en het lijkt er zelfs op dat het door zijn ervaringen met de realiteit en zijn reizen naar oorlogsgebied alleen nog maar versterkt is. Hoewel Grunberg de postmodernistische fragmentatie vermijdt, laat hij zijn nihilistische wereldbeeld niet vallen waardoor we zowel in zijn journalistiek als in zijn literatuur dezelfde hybride mix terugvinden van postmodernistisch nihilisme en literaire verhaaltechnieken.

Het gebruik van ironie door Grunberg in zijn literaire werk en zijn journalistiek sluit hierbij aan. Zijn ironische uitspraken hebben vooral de bedoeling om de pijnlijke waarheid wat meer draaglijk over te brengen. Bij de reportages wordt ironie ook gebruikt om kritiek te geven doordat de additionele betekenissen die we aan bepaalde uitspraken kunnen geven, de mens hier onderuit halen als vredelevend en idealistisch wezen dat een doel heeft in zijn leven. Dit lijkt nogmaals de hypothese te bevestigen dat Grunberg zijn eigen visie op de wereld behoudt en dat hij alleen maar eens wilde

kijken hoe mensen in de realiteit precies proberen te leven, om dan te besluiten dat dit beeld perfect klopt met zijn visie. Of zoals hij het zelf uitdrukt in *Tirza*:

“Hoe beter je je eigen nietigheid doorziet, hoe menselijker je wordt. Ze kenden geen nietigheid meer, de mensen, ze waren hun eigen nietigheid vergeten. Ze waren ertegen in opstand gekomen, maar ze zouden daar een hoge prijs voor betalen. Zonder nietigheid ging het niet.”²⁵²

Hoewel heel wat (literaire) journalisten ook fictie gaan schrijven lijkt er weinig onderzoek te gebeuren naar de gelijkenissen en de verschillen tussen die werken of naar de invloeden die ze op elkaar hebben. Dat is zeker zo voor onderzoek naar literaire journalistiek en literatuur met een autobiografisch karakter omdat er geen echte methodologie voor bestaat waardoor elk geval apart moet bekeken worden om zo te bepalen volgens welke strategie de analyse zal verlopen. Bij Arnon Grunberg was dat minder een probleem omdat er een grote coherentie is tussen zijn literatuur en journalistiek waardoor zijn vertelstrategieën slechts in details van elkaar te verschillen, wat een kritiek op de traditionele journalistiek mogelijk maakt. In de gewone journalistiek wordt er afstand gecreëerd. Er wordt geprobeerd om de situatie volledig ‘objectief’ neer te schrijven, maar daarbij erkent de journalist niet dat hij invloed heeft op de situatie of dat er manipulatie aanwezig kan zijn. Door dit expliciet te maken, toont Grunberg met welke problemen de gewone journalistiek te kampen heeft.

Dit onderzoek eindigt niet met *Kamermeisjes en soldaten* zolang Grunberg als veelschrijver elke dag nieuw materiaal publiceert. Hebben de columns na *Kamermeisjes en soldaten* nog hetzelfde karakter? Gaan ze nog steeds vooral over het universum van Grunberg of is er ook hier plaats voor een meer documentair tendens? zijn Dat zijn vragen waarvoor in deze thesis geen plaats meer was. Naast romans en journalistiek werk er ook heel wat brieven- en poëziebundels verschenen die evenmin werden meegenomen in deze studie, net zoals het werk van Grunberg voor Decorrespondent.nl en *De Volkskrant*. Ondertussen maakt Grunberg ook nieuwe literaire reportages waarin hij onderzoekt hoe de andere mensen leven. Zo bracht hij onder andere een paar weken door als psychiatrische patiënt waarover in *Humon*verslag werd uitgebracht waardoor het erop lijkt dat het journalistieke pad dat Grunberg nu bewandelt verder gevolgd zal worden. Om het effect ervan binnen zijn literatuur te beschouwen, kunnen we na alvast vol spanning uitkijken naar zijn verdere publicaties.

²⁵² Grunberg 2006, 118.

5. Bibliografie:

- 'About', 24.12.2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.arnongrunberg.com/about> [26.12.2013]
- Barbe Katharina, *Irony in context*. Amsterdam, 1995.
- Beek Mats, 'Arnon Grunberg', 2013 [online raadpleegbaar op:] <http://www.schrijversinfo.nl/grunbergarnon.html> [26.12.2013]
- Beeks Sarah, *"Ik ben trouwens geen schrijver": de schrijveridentiteit van Tom Lanoye en Arnon Grunberg*. Antwerpen, 2007.
- Bokweide Kees, 'Mondgeur en verlangen'. *De Gids* 161 (1998), 446-449.
- Booth Wayne C., *A rhetoric of irony*. Chicago, 1974.
- Borg Eric, 'De ontkombaarheid van de hoop.' In: *Het Leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast*. Zoetemeer, 2010, 105-125.
- Buelens Geert, 'Aforismen na Auschwitz.' In: *Het Leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast*. Zoetemeer, 2010, 13-39.
- Colebrook Claire, *Irony*. New York, 2004.
- De Jong-De Wilde Ellen, 'Noodzaak was voor mij de drive om het te vertellen': een gesprek met Arnon Grunberg'. *Kreatief* 29 (1995), 49-54.
- De Vriendt Mien, *Literaire journalistiek in Vlaanderen: hoezeer (onder)ontwikkeld?*. Gent, 2010.
- Een prototypische auteur : Arnon Grunberg*. Hilversum, 2010.
- Fagel Suzanne, 'Gruwelen met Grunberg: een stilistische analyse van stijl en aspect in *De Asielzoeker*.' In: *Een prototypische auteur : Arnon Grunberg*. Hilversum, 2010, 242-261.
- Goud Johan, *Het Leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast*. Zoetemeer, 2010.
- Grunberg Arnon, *De troost van de slapstick*. Amsterdam, 1998.
- Grunberg Arnon, *Grunberg rond de wereld*. Amsterdam, 2004.
- Grunberg Arnon, *Tirza*. Amsterdam, 2006.
- Grunberg Arnon. *De Asielzoeker*. Amsterdam, 2003.
- Grunberg Arnon, *Onze oom*. Amsterdam, 2008.
- Grunberg Arnon, *De joodse messias*. Amsterdam, 2004.
- Grunberg Arnon, *De man zonder ziekte*. Amsterdam, 2012.
- Grunberg Arnon, *De figuranten*. Amsterdam, 1997.
- Grunberg Arnon, *Kamermeisjes en soldaten*. Amsterdam, 2009.
- Gurillo Leonor Ruiz & Ortega M. Belén Alvarado (red.), *Irony and Humor: From pragmatics to discourse*. Amsterdam, 2013.

- Hamans, Camiel, "Paus, Plato en democratie", *Bzzlletin* 29 (2000), 14-21. «
- Harbers Mark, "Between fact and fiction: Arnon Grunberg on his literary journalism", *Literary journalism studies* 2 (2010), 74-83.
- Hartsock J., *A history of American literary journalism: the emergence of a modern narrative form*. Amherst, 2000.
- Kramer Mark, *Breakable Rules for Literary Journalists*. New York, 1995.
- Keeble, R, 'On journalism, creativity and imagination.' In: Keeble R., & Wheeler (red.), *The journalistic imagination: literary journalists from Defoe to Capote and Carter*. Londen, 2007.
- Mampaey Karen, Arnon Grunberg als romanschrijver en journalist. NJ in 'Kamermeisjes en soldaten'. Antwerpen, 2011.
- Muecke D.C., *Irony and the Ironic*. New York, 1982.
- Musschoot Anne Marie, 'Het gekoesterde ego. Autobiografisch schrijven en het einde van het millennium', *Ons Erfdeel* 42 (1999), 61-73.
- Nico Drok, 'Civiele journalistiek: het belang van de professie voor het publieke domein.', In: Bardoel Jo e.a., *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam, 2001, 373-389.
- Rover Frans C., 'Het meedogend schaden van de menselijke soort : het werk van Arnon Grunberg'. *Ons erfdeel* 43 (2000), 72-79.
- Sims Norman, 'The Problem and the Promise of Literary Journalism Studies', *Literary Journalism Studies* 1 (2009), 7-16.
- Sims Norman, *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston, 2007.
- Storm Arie, 'Dit boek beschouw ik als een watermeloen.' In: De Nijs Pieter (red.), *Autobio Bzzlletin* 29 (2000), 33-39.
- Truijens Aleid, 'De honger naar echt : superego's domineren literatuur'. *De Volkskrant* (29 mei 1998) [online raadpleegbaar op:] <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/473130/1998/05/29/Honger-naar-echt-SUPEREGO-S-DOMINEREN-LITERATUUR.dhtml>
- Vaessens Thomas, 'De romanschrijver als journalist: Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie.' In: In: Goud Johan, *Het Leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast*. Zoetemeer, 2010, 39-64.
- Van Dijk Yra & Vaessens Thomas, 'Ter inleiding.' In: *Een prototypische auteur : Arnon Grunberg*. Hilversum, 2010, 225-227.
- Van Dijk Yra, 'Arnon Grunberg: de uitverkoren auteur.' In: *Jan Campert-stichting Jaarboek 2009*. Den Haag, 2010, 50-73.
- Van Dijk Yra, 'Uitblinken in overleven.' In: Goud Johan, *Het Leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast*. Zoetemeer, 2010, 74-104.

- van Dijk Yra, 'Op inspiratie wacht je niet: plagiaat, imitatie en 're-enactment' in de romans van Arnon Grunberg.' In: *Een prototypische auteur : Arnon Grunberg*. Hilversum, 2010, 228-240.
- Van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*. Groningen, 1998.
- Van Wesemael Sabine, 'Tegen de wereld, tegen het leven.' In: *Een prototypische auteur : Arnon Grunberg*. Hilversum, 2010, 282-303.
- Vervaeck Bart, 'De autobiograaf als obscene aap' In: De Nijs Pieter (red.), *Autobio Bzzlletin* 29 (2000), 3-13.
- Vervaeck Bart, 'Gaaf en vermenigvuldigt u ! : de clichés van Arnon Grunberg'. *DWB* 146 (2001), 97-104.
- Vitse Sven, 'Over werkelijkheid, fictie en postmodernisme : enkele opmerkingen bij recente publicaties over het werk van Arnon Grunberg'. *Spiegel der letteren* 54 (2012), 93-105.
- Wijffjes Huub, *Journalistiek in Nederland: 1850-2000*. Amsterdam, 2004.
- Wildemeersch George, *Geschiedenis van de Nederlandse letterkunde* 3. 2011-2012.
- Wildemeersch George, *Moderne klassieken 2: Gerard Reve*. 2011.
- Willems Wesley, *Literaire journalistiek in het Nederlandse taalgebied*. Antwerpen, 2012
- Wolfe Tom, *The New Journalism*. Londen, 1973.