

een ander te hebben gevoerd: 'In Bagdad is paranoia realisme.'⁸⁴ Kolk noteerde ook deze uitspraak van Grunberg: 'Hoe langer ik in Bagdad ben, hoe allergischer ik word voor vanzelfsprekende oordelen en retorische vragen die doordrenkt zijn van een oordeel.'⁸⁵ Het zijn de paranoia, het naïeve gevoel van onkwetsbaarheid en ook de zelfgenoegzaamheid van de westerse buitenstaander die Grunberg in zijn volgende roman, *De man zonder ziekte*, aan de kaak stelt.

Als een hond (*De man zonder ziekte*)

Niet eerder schreef Grunberg een roman die zo actueel was en zo expliciet geëngageerd. Het geweld dat wordt aangericht door wereldwijde stromen van migratie, consumptie en kapitalisme: daarover gaat de compacte roman uit 2012.⁸⁶ *De man zonder ziekte* leest behalve als een reflectie op het mondiaal kapitalisme en geweld ook als spionageroman: een internationale whodunit rondom een antiheld. Daarnaast is het ook een allegorie over vervreemding in de moderniteit. De hoofdpersoon die vernietigd wordt door een systeem waarop hij geen grip krijgt, doet denken aan Kafka. En ten slotte gaat het hier wederom om een intellectueel, een 'dienende architect', wiens naïeve idealen over 'schoonheid' niet onschuldig blijken maar geïmpliceerd zijn in het systeem van mondiale uitbuiting. Opnieuw is een belangrijke vraag in *De man zonder ziekte* die naar de mogelijkheid en de wenselijkheid van kunstenaarsengagement. Wat betekent het te schrijven over geweld vanuit een op zichzelf gewelddadig systeem? En wat als dat schrijven je bovendien weghoudt van de lijdende ander?

Twee werelden

De roman vangt aan op het vliegveld: de architect Samarendra Ambani is op weg naar het Midden-Oosten voor een opdracht. Hij is de zoon van een Zwitserse en een Indiase immigrant. Samarendra's vader was 'een man die alles had opgegeven en er alles aan had gedaan om Zwitser onder de Zwitsers te wor-

den'; hij assimileert zo goed, dat hij uiteindelijk omkomt bij het bergbeklimmen in het Berner Oberland.

De twee namen van de hoofdpersoon, Samarendra én Sam, weerspiegelen zijn hybride identiteit. Zelf ziet hij dat heel anders: hij negeert zijn half-Aziatische afkomst. Sam wil overkomen als een wereldburger, 'een professionele reiziger, iemand die vrijwel overal is geweest en zich dus ook vrijwel overal thuis voelt' (MZZ, 7). Hij lijkt in zijn opzet te slagen: in zijn naam, zijn identiteit en ook in zijn werk is deze architect een wereldburger, aan niets is zijn multiculturele achtergrond te merken. Als kind was hij misdienaar, en hij zet alles op alles om 'beschaafd' te zijn, dat wil zeggen, westers. Dat zoekt hij ook in zijn vriendin Nina: 'Ze was de beschaafde vrouw die hij ooit had ontmoet en hij zocht beschaving in de liefde. Het gecontroleerde. Het betrouwbare' (MZZ, 16).⁸⁷ Misschien zoekt hij deze zaken omdat in de flat van zijn moeder, waar hij woont, de controle moeilijker te vinden is. Zijn zwaar gehandicapte zusje Aida is niet 'beschaafd', aangezien ze niet kan praten, eten of zichzelf verzorgen.

Ook in zijn werk zoekt Sam beschaving. De Zwitserse architect verwerft opdrachten voor een operagebouw en een bibliotheek in respectievelijk Bagdad en Dubai. Hij wuift Nina's zorgen over zijn reis naar Bagdad weg met de woorden: 'Ik ga niet naar de rimboe' (MZZ, 8). In zijn optimistische en geglobaliseerde visie zijn de verschillen tussen het Westen en het Midden-Oosten verwaarloosbaar, een naïviteit die hem zal opbreken. Als hij in het vliegtuig wat meer had gelezen in de roman die Nina hem meegaf, *Duizend schitterende zonnen* van Khaled Hosseini, was hij wellicht meer op zijn hoede geweest. De lezer die deze bestseller wel kent, kan daarin een vooruitwijzing zien naar het geweld dat Sam te wachten staat. Overigens is dat boek ook een typisch voorbeeld van de groeiende markt van 'wereldliteratuur'. Zo is de roman een signaal dat cultuurproducten niet per se van het Westen naar het Oosten reizen, een contrast met de imperialistische onderneming van Sam, die de westerse beschaving in de vorm van een operagebouw naar het Oosten wil brengen.

Sam beschouwt zichzelf als een 'toegewijd' architect' (MZZ, 21), maar op veel originaliteit in zijn werk is hij niet te betrappen. Als hij spreekt met zijn opdrachtgever Hamid Shakir Mah-

moud van het vage World Wide Design Consortium over het te ontwerpen operagebouw in Bagdad, weet hij zich slechts uit te drukken in de gemeenplaatsen die hij tijdens zijn studie heeft gehoord over gemeenschapszin, veiligheid en vrede (MZZ, 23).⁸⁸ Bij aankomst ontbreekt van zijn opdrachtgever Mahmoud echter elk spoor, en Sam wordt naar een safehouse gebracht waar hij dagenlang moet wachten zonder te weten waarop. 'Het gaat er hier anders aan toe dan in Zwitserland, maar uiteindelijk zal hij eraan wennen' (MZZ, 45). In het licht van de martelingen die Sam later zal ondergaan is het understatement hoogst ironisch, en kritisch ten opzichte van totalitaire systemen waar burgers aan moeten (maar niet kunnen) 'wennen.' Als hij erachter komt dat zijn opdrachtgever vermoord is en dat zijn bewakers (of beschermers, het verschil is troebel)⁸⁹ verdwenen zijn, gaat Sam de straat op, Bagdad in, op zoek naar de Groene Zone, maar loopt binnen de kortste keren in de armen van militairen die hem als een spion beschouwen en opsluiten. Er heerst rechteloosheid in de Iraakse gevangenis waar Sam wordt vernederd en gemarteld. Naakt, geslagen en vastgebonden, halen zijn protesten dat hij 'neutraal' is weinig uit. Zijn martelaars plassen over zijn gezicht en laten hem rijst van de grond likken. Het is onduidelijk of Sam nu eigenlijk schuldig is, en waaraan precies. Waar mensenrechten worden overschreden, verliest het verschil tussen schuld of onschuld aan betekenis. Na de martelingen is Sam bereid alles toe te geven: 'Het doet er niet toe of het waar is of niet, het onderscheid tussen waarheid en onwaarheid is krankzinnig geworden, meer dan krankzinnig. [...] Als hij hond kan worden, kan hij ook spion worden' (MZZ, 90) – een vooruitwijzing naar de rest van het verhaal. Na zijn redding door het Rode Kruis keert Sam vernederd en getraumatiseerd terug naar Zwitserland: 'Hij voelde zich een paria, zijn terugkeer was smadelijk' (MZZ, 95).

Door de destructie van wat Sam ooit was, raken zijn architectonische idealen op de achtergrond. Wanneer hij na het debacle in Bagdad opnieuw naar het Midden-Oosten vertrekt, is dat onder volstrekt andere voorwaarden. Dit keer gaat hij niet in de eerste plaats om cultuur te verspreiden, maar om geld te verdienen. Toch is Sam nog steeds naïef. Het is niet moeilijk om de ironie te begrijpen van de woorden waarmee hij zijn vriendin

gerust wil stellen over zijn reis naar Dubai, ‘Westen 2.0 zeg maar’ (MZZ, 142). Sam onderschat ook in Dubai het gevaar, drinkt alcohol op een pokerfeestje in de tuin van een diplomaat en wordt gearresteerd als hij daar weggrijdt. Hij blijkt echter niet daarvoor te zijn gearresteerd, maar voor spionage en moord. Hoewel Sam verwacht dat de Zwitserse overheid hem te hulp zal komen, wordt hij aan zijn lot overgelaten en uiteindelijk terechtgesteld.

De lezer raakt hier verstrikt in een complex spel met schijn en werkelijkheid. In de eerste plaats is de moord waar Sam van verdacht wordt een ‘echte’ misdaad, gebaseerd op een historisch gegeven. Achter in de roman verwijst de auteur naar krantenartikelen over de moord op Hamas-commandant Mahmoud al-Mabhouh door agenten van de Mossad in Dubai, de moord waarvan de fictionele Sam wordt beschuldigd. Bovendien komen we er als lezers niet achter of Sam de moord ‘echt’ heeft gepleegd. Omdat alleen hij focaliseert (de vertelinstantie kijkt met hem mee) missen we informatie over wat er precies is gebeurd in het hotel in Dubai waar zowel Sam als de (werkelijke) Al-Mabhouh logeerden. Als hij echt een spion is, is het manipuleren van informatie ook precies zijn *werk*. We horen alleen dat Sam gestommel hoort in de kamer naast zich en bij het uitchecken ziet ‘hoe een lichaam op een brancard onder een laken door de lobby wordt gedragen’ (MZZ, 142). Pas na de beschuldiging van Sam begint het de lezer te dagen dat hij wellicht niet zo onschuldig is als we graag wilden geloven. Wanneer Sam uiteindelijk tegenover zijn bewakers verklaart dat hij ‘voor het geld’ werkte, is dat ambivalent. Werkte Sam als spion of alleen als architect? De *onzichtbaarheid* van spionage, terrorisme en de actoren in deze activiteiten wordt zo ook uitgebeeld.⁹⁰

Als de humanistische architect zich heeft ontpopt tot spion was dat niet uit politiek idealisme, maar om geld te verdienen om zijn zus te ‘redden’. Daarom lijkt hij te zijn ingegaan op het verzoek van ene Brady, die contact met hem heeft opgenomen om ‘informatie te verzamelen’ in Dubai. Wanneer de lezer begint te vermoeden dat Sam de spionage-opdracht heeft aangenomen, komt een aantal van de gebeurtenissen in de roman in een ander licht te staan. Dan wordt duidelijk waarom er ineens geld op Sams spaarrekening staat voor Aida’s dure Amerikaanse behan-

deling, en dan blijken Sams arrestatie en veroordeling in Dubai niet zo onverdiend als ze leken. 'Ik leefde in twee verschillende werelden maar ik heb die werelden altijd strikt van elkaar gescheiden weten te houden,' verklaart Sam zelf aan het einde van zijn leven (MZZ, 220). 'Maar ik ben neutraal. Altijd geweest ook. Ik werkte voor het geld. Ik heb geen ideologie. Ja, schoonheid is mijn ideologie. Beschaving. Ik heb me om de traditie bekommerd' (MZZ, 220). De twee werelden, die van de schoonheid en die van het geld, blijken echter niet van elkaar te scheiden. De kunstenaar is niet autonoom, maar verwickeld in historische, persoonlijke, mondiale en gewelddadige structuren.

Een man zonder eigenschappen

Hoewel hij een burger is met een Aziatisch-westerse achtergrond en met ontwerp opdrachten van Scandinavië tot Dubai, voelt Sam zich nergens in opgenomen. Zijn identiteit wordt niet positief gedefinieerd, maar negatief, door afwezigheid: hij is 'de man zonder ziekte', in tegenstelling tot zijn zusje met haar progressieve spierziekte. In de loop van het verhaal verliest Sam steeds meer de greep op wie hij is. De man 'zonder ziekte' blijkt een man zonder eigenschappen, met een verwijzing naar de beroemde roman van de Oostenrijkse schrijver Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. De onvoltooide, driedelige roman waaraan de schrijver werkte van 1921 tot 1941 was een genadeloze analyse van het fin de siècle en het begin van de moderne tijd, waarin het individu losgeslagen en ontworteld is. Juist de technologie maakt 'de mens weliswaar tot heer en meester der aarde [...] maar ook tot slaaf van de machine'. Innerlijke dorheid en 'weergalozе onverschilligheid van hart' zijn de gevolgen in Musils verhaal: 'Men heeft werkelijkheid gewonnen en droom verloren,' verzucht de verteller.⁹¹

De overeenkomst tussen Musils roman en die van Grunberg gaat nog verder dan de analyse van de 'voortgang'. Ook Sam is een man zonder eigenschappen. Evenmin als Ulrich heeft hij meningen en ook hij neemt geen positie in.⁹² Ulrich (die net als Sam bij zijn zuster woont), lijdt, aldus Musil, aan de 'morele ambivalentie die de gave van zijn generatie vormde of misschien ook wel haar lot'.⁹³ Sam geeft met zijn 'neutraliteit' blijk van een-

zelfde gebrek aan morele grond onder de voeten.

Voor zover Sam een duidelijke identiteit had voor hij op reis ging, verliest hij die naarmate het verhaal vordert. Sams identiteit gaat al wankelen nadat de merkkleding in zijn koffer blijkt te zijn verwisseld met de vieze kleren van een Irakees, die hij tegen wil en dank moet dragen: 'In de badkamer kijkt hij in de spiegel. Hij is dezelfde: hetzelfde gezicht, dezelfde serieuze en toch vriendelijke blik. Maar hij heeft iets verfomfaaids gekregen, iets goedkooops. Hij lijkt geen architect meer, en al helemaal geen Zwitser, eerder een Indiër die langs de kant van de weg een handeltje heeft' (MZZ, 45).⁹⁴

Sam is, kortom, meer Samarendra geworden. Sams identiteit bestond slechts uit rollen die hij speelde: Zwitser, burger, architect. Later vraagt hij zich dan ook af: 'Wat moet hij precies zeggen om weer een normale burger te worden, om min of meer samen te vallen met wat hij voorwendt te zijn?' (MZZ, 84). Vooral zijn in de gevangenis van Bagdad gebroken neus wordt symbool voor de wisseling van rollen: de metamorfose van architect naar 'Indiër'. Hij kijkt er in de spiegel naar: 'Op een curieuze manier lijkt het in dit licht, meer nog dan in zijn eigen spiegel, alsof zijn neus zijn gezicht overwoekert zoals een klimplant een balkon kan overwoekeren. Zijn neus lijkt iets tegen de wereld te willen zeggen maar Sam weet niet wat' (MZZ, 164).⁹⁵

De vervreemding die Sam ervaart, wordt nog duidelijker via de Kafka-intertekst. Net als bij Kafka wordt ook bij Grunberg de hele romanwereld ingezet om die vervreemding te creëren: de stijl, het personage, de plot, de ruimtes. Jozef K. uit *Der Prozess* ervaart dezelfde schaamte als Sam, wanneer hij wordt vermoord: 'Met brekende ogen zag K. nog hoe de heren, vlak voor zijn gezicht, wang aan wang tegen elkaar aangeleund, het einde gadesloegen. "Als een hond!" zei hij, het was, alsof de schaamte hem zou overleven.'⁹⁶ De enige 'schuld' van K. is dat hij, evenals Sam, 'zonder eigenschappen' is gebleven: geen positie heeft ingenomen. Dat hebben ze bovendien gemeen met Meursault, de hoofdpersoon in Albert Camus' *L'étranger*, die vooral om zijn onverschilligheid ter dood veroordeeld wordt.⁹⁷

Het morsige van de wet

Camus en Kafka en ook Grunberg in deze roman beschrijven de onverschilligheid van zowel de wereld als haar moderne burgers, en ook het geautoriseerde geweld dat daarmee samenhangt. De drie executies demonstreren hoe natiestaat, geweld en wet bij elkaar horen. Op dat niveau doet de roman denken aan theorieën over wet en geweld, met name bij Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze* uit 1921 ('Een kritische beschouwing van geweld'). Geweld wordt in deze teksten niet te letterlijk opgevat, maar als het Duitse 'Gewalt', dat ook macht en autoriteit betekent.⁹⁸

Het gaat Benjamin om de vraag of geweld 'zedelijk' is, dat wil zeggen, in sommige gevallen een rechtvaardig doel kan dienen. Staten gebruiken geweld op die manier, als een 'grondstof', een 'natuurproduct', als 'natuurrecht'.⁹⁹ Het recht is zo nauw verknoopt met het geweld omdat het doel van de wet uiteindelijk overheersing is: 'het onderschikken van de burgers'.¹⁰⁰ Het verband met het essay van Benjamin en de verhalen van Kafka en Camus, maakt ook Sams executie betekenisvol. Juist in de doodstraf, zo betoogt Benjamin, onthult zich het 'morsige' van de wet. Het gaat niet langer om een doel, maar louter om de wet zelf.¹⁰¹

Het verschil tussen gesanctioneerd en niet-gesanctioneerd geweld wordt in *De man zonder ziekte* onderzocht door Sams executie, en ook in het oorlogsgeweld van zowel de Irakezen als de Amerikanen die hen zouden moeten bevrijden.¹⁰² Het onderscheid tussen bezetters en bevrijders wordt troebel, zoals in dit verslag van een Iraakse huishoudster: 'Amerikanen,' zegt ze. 'Blussen brand. Steken brand aan. Blussen brand. Steken brand weer aan' (MZZ, 59).

Het geweld zelf is geglobaliseerd, zoals blijkt uit de martelscène in de Iraakse gevangenis. Sams martelaar spreekt Oxford-Engels: 'Hij is ongetwijfeld een Irakees, maar hij praat alsof hij jaren in het Westen heeft gewoond. Zijn manier van praten is zo beschaafd, zo zacht ook, bijna gefluister, alsof de man bang is iemand wakker te maken' (MZZ, 82).

De martelmethodes zijn eveneens gehomogeniseerd. Wanneer zijn bewakers over Sam heen urineren (MZZ, 79) is dat een herhaling van wat Amerikaanse militairen onder andere in Abu

Ghraib met hun Iraakse gevangenen deden. Sams naaktheid verwijst naar de schokkende beelden van de vernederde Iraakse gevangenen. Het waren foto's van naakte mannen met kappen op hun hoofd, en van een stapel naakte mannen met een vrouwelijke voet erbovenop. De foto's uit Abu Ghraib overspoelden het internet.¹⁰³ De scène waarin Sam gemarteld wordt is een verwijzing naar de Irak-oorlog zelf, en tegelijk naar deze beelden daarvan. Het is een heropvoering van de iconische beelden uit de berichtgeving over die oorlog, een 'war of images' zoals de Amerikaanse hoogleraar W.J.T. Mitchell hem noemt: een fictie die echt is geworden.¹⁰⁴ Met zijn titel *Cloning Terror* wijst hij niet alleen op de virusachtige verspreiding van digitale beelden, maar ook op de proliferatie van het geweld zelf. Het gaat om het schandaal van de martelingen, maar ook om de rol van het internet in de mondiale, politieke cultuur.

De beelden zijn verbonden aan allerlei bestaande, iconische beelden van het soevereine en het abjecte in de christelijke en joodse traditie: zo doet de manier waarop de naakte mannen geboeid waren, aan een kruisiging denken.¹⁰⁵ Wat Grunberg laat zien door deze beelden te hernemen, is de verwevenheid van de verschillende historische vormen van geweld, van de Tweede Wereldoorlog tot de Irak-oorlog. Ook laat hij de macht van de beelden zien om realiteit te worden. Iconen zijn niet slechts beelden, maar hebben daarnaast een operationele kracht.¹⁰⁶ De rechteloosheid van Sam doet in veel opzichten denken aan die van terrorismeverdachten. Zelden heeft Grunberg ergens zo expliciet stelling over genomen als over de 'selectieve onverschilligheid' over Guantanamo Bay. (KS, 131). Het kamp moet onmiddellijk sluiten, stelde hij in *NRC Handelsblad* na een bezoek aan het kamp: 'Niets van wat op Guantanamo Bay gebeurt, gebeurt alleen daar. Wat Gitmo werkelijk zo uniek maakt is het feit dat er zoveel journalisten komen. [...] De vraag blijft hoe en hoelang wij mensen opsluiten voor wie wij menen dat er geen plaats is in onze maatschappij. De vraag blijft of wraak strafrechtelijk geoorloofd is.'¹⁰⁷ Dat komt overeen met wat Sam in de gevangenis denkt: 'Ze houden hem verantwoordelijk voor iets waarvoor hij niet verantwoordelijk was. Niet liefde, wraak is blind' (MZZ, 80).

Globalisering en homogenisering

Waarom schiet de diplomatie eigenlijk niet te hulp, als een Zwitsers staatsburger zonder proces wordt terechtgesteld? Waar de naïeve Sam bij zijn vertrek dacht dat het Midden-Oosten eigenlijk 'net Zwitserland' is: een plek 'waar geld de meeste problemen kan oplossen, mochten er al problemen ontstaan', ontdekt hij dat geld juist betekent dat de natiestaat machteloos is geworden. Zwitserland kan hem geen bescherming bieden als hij eenmaal ter dood is veroordeeld.¹⁰⁸ Want, zo verklaart de medewerkster van de ambassade, 'de Emiraten zijn nu eenmaal een belangrijke handelspartner van Zwitserland' (MZZ, 201). Met zulke uitspraken is het verhaal stevig ingebed in hedendaagse verhoudingen en gebeurtenissen en is daarmee ook een globaliseringsroman.

Wat Sam als een marginale ruimte beschouwt, gemodelleerd naar het Westen, blijkt een nieuw financieel en politiek machtscentrum te zijn met nieuwe regels. We leven niet langer in een koloniaal model, stelt onder anderen de Indiase postkoloniale theoreticus Arjun Appadurai, waarbij er een cultureel centrum is dat de periferie beïnvloedt.¹⁰⁹ Ook de simpele modellen van arbeidsmigratie, of modellen van consumenten en producenten, gaan niet meer op.¹¹⁰ Globalisering leidt niet tot meer democratie of veiligheid, maar slechts tot een massale verspreiding van technologie, arbeid en geld over de hele wereld, illustreert *De man zonder ziekte*.

De wereldwijde migratiestromen die tegelijk het effect van en de voorwaarde voor het kapitalisme zijn, hebben bovendien een de-individualiserend effect. Deze homogenisering is een vorm van geweld. Als Sam van Zwitserland naar het Midden-Oosten reist verliest hij zijn identiteit – voor zover hij die had. Ook de arbeiders in Dubai worden beschreven als ontmenselijkt. Ze werken in ploegendiensten, zodat ze in elkaars bedden kunnen slapen: 'Als de ene ploeg arbeiders wordt afgewisseld door de andere staart Sam net als de dag ervoor met lichte afschuw naar de bouwvakkers. Het zijn andere mensen, dat zie je meteen, aan de bussen waarin ze vervoerd worden, aan de overalls die ze dragen en ook aan de manier waarop ze kijken: wezenloos. Hij schaamt zich voor zijn afschuw, maar hij kan er niets aan doen'

(MZZ, 160). Mitchell, die we hierboven citeerden over de iconische beelden van de oorlog in Irak, beschrijft deze 'biopolitiek', de reductie van de mens tot een uitwisselbaar menselijk organisme: de kloon.¹¹¹ Alles wordt tot hetzelfde gereduceerd in deze heerschappijvorm. Sam weet niet meer zeker of hij de Aziatische assistente Rose nu nog kent van de vorige keer of dat het weer een andere 'Rose' is die ook haar naam heeft verwesterst.¹¹² Nationale en raciale verschillen zijn alleen nog interessant voor zover ze commodificeerbaar zijn, zoals in de seksuele industrie. Elke bar in Dubai heeft zijn eigen specialiteit, van Oost-Europese tot Filipijnse 'dames'.

Iets dergelijks lijkt ook de conclusie van een roman die een paar maanden na die van Grunberg verscheen, en die er opmerkelijke overeenkomsten mee vertoont: *A Hologram for the King* van de Amerikaanse auteur Dave Eggers. Ook daarin ontmoeten we een man, Alan Clay, die geld hoopt te verdienen door een bouwopdracht in het Midden-Oosten, ook daar is het geld nodig om te zorgen voor een vrouw thuis – bij Grunberg een zusje, bij Eggers een dochter die naar *college* moet. Het is een klassiek koloniaal thema: het geld wordt verdiend (of zo hopen de protagonisten dan toch) in de periferie om het terug te sturen naar het westerse 'centrum', waar het op magische wijze verschijnt om de problemen op te lossen.¹¹³ De nieuwe wereld bood in een koloniale context de financiële mogelijkheden om het leven in de oude wereld in stand te houden, maar dat model is niet meer geldig.

Sommige letterkundigen hebben gewezen op de optimistische blik die romanciers zouden bieden op de geglobaliseerde toekomst.¹¹⁴ Als we de twee romans vergelijken, blijkt dit eerder voor Eggers op te gaan dan voor Grunberg. Gaat Eggers' roman in de eerste plaats over de teloorgang van de nationale industrie van de VS ('*They're making actual things over there, and we're making websites and holograms*'),¹¹⁵ bij Grunberg staat er meer op het spel, namelijk het ontmaskeren van de westerse beschaving en het kapitalisme als zijnde gewelddadig.¹¹⁶ Grunberg zelf suggereerde ooit dat dit pessimisme wellicht het grote verschil is tussen de Europese en Amerikaanse cultuur: '*Whereas in the U.S. despair often seems to be a taboo, in Europe I would say it's more like a starting point. Which also raises the question: what*

*is left of the meaning of despair, when it is your starting point?*¹¹⁷ Hoewel Eggers en Grunberg veel gemeen hebben, is er dus een groot verschil in de conclusies die we kunnen trekken uit hun geëngageerde romans.¹¹⁸

Grunberg beschrijft ontworteldheid: het effect van migratie op grote schaal, en het daardoor ontstaan van een 'hyperreële' wereld, zoals een skibaan met kinderen in identieke skipakjes die Sam ziet in een shoppingmall in Dubai.¹¹⁹ Individuele contexten worden opgeslokt door homogenisering; zelfs de verschillen tussen architecten merkt niemand meer op. Vandaar dat Sam op zijn plaats wordt gezet wanneer hij vraagt naar de context, naar de 'gebruiker' (MZZ, 126-127). De ruimtes waarin Sam zich beweegt in Irak en in Dubai zijn anoniem: vliegvelden, hotels, winkelcentra. Ironisch genoeg betekent dat niet dat hij zich ook vrij kan bewegen: de nadruk ligt op muren, barrières, veiligheids- en paspoortcontroles en bodyguards: 'Overall muren en betonblokken. Nog meer muren, Bagdad is een stad van muren. Tegen de aanslagen, de explosies' (MZZ, 39).

Ruimte, barbarij en biopolitiek

Niet alleen de muren van Bagdad, ook andere ruimtes in de roman dragen een politieke betekenis. Aan het begin van het verhaal lijken de verschillende domeinen waarin Sam zich beweegt nog helder gescheiden. Hij werkt in de stad en woont in de voorstad; hij komt uit Zwitserland en brengt de beschaving naar het Midden-Oosten. Maar we zagen al dat in tijden van globalisering het centrum en de periferie in elkaar overlopen en dat Europa niet langer het centrum is waarvan cultuur naar het 'barbaarse' oosten wordt gebracht. De roman deconstrueert het verschil tussen verschillende ruimtes. Neem de bibliotheek die Sam gaat bouwen, die een bunker in de kelder moet camoufleren. Niet toevallig staat dat hybride gebouw niet in het centrum van de stad, maar aan de rand van de woestijn, 'waar de irrigatie ophoudt' (MZZ, 125).

Ook Sams zieke zus woont in de marge van de stad, in de *voorstad* Küsnacht, waar haar ouders haar hebben 'verstoppt' – 'Alsof de goden niet weten waar Küsnacht ligt. Alsof ze Aida daar niet kunnen vinden' (MZZ, 16). Aida wordt bovendien als

het even kan op het balkon gezet en zo nog verder naar de marge van de marge verschoven. De periferie is het domein van de vrouwen en de zieken. Foucault noemt die marges 'afwijkingsheterotopieën', een 'plek buiten alle plekken'. Daarin plaatsen beschavingen individuen wier gedrag afwijkt van het gemiddelde of van de vereiste norm.¹²⁰ Heterotopieën bezitten het vermogen op één werkelijke plek meerdere ruimtes samen te brengen die op zich onverenigbaar zijn. Ook de bunker annex bibliotheek die Sam bouwt, heeft deze eigenschap. We kunnen ook denken aan het safehouse in Bagdad, dat tegelijk functioneert als gevangenis en als veilige haven.

De man zonder ziekte is niet Grunbergs eerste roman waarin heterotopieën een belangrijke rol spelen: zijn personages nemen vrijwel altijd hun toevlucht tot zulke 'plekken buiten alle plekken': bordelen, vliegvelden, casino's, gevangenissen. Vaak horen niet-westerse 'anderen' en vrouwen bij Grunberg thuis in de periferie. Ze hebben geen toegang tot het domein van taal, wetenschap, economie of tot de metropool. Ze behoren tot de marge (het platteland, de voorstad of de woestijn) en ze worden geassocieerd met zorg of muziek. Het zijn werelden die verstoken zijn van een symbolische orde: een wereld van dieren, van affect, gevoel en lichamelijkheid.¹²¹

Het is een onderscheid dat samenvalt met de klassieke dialectiek tussen cultuur en barbarij, bekritiseerd door Adorno (en de Joods-Duitse filosoof Horkheimer). Hoewel Adorno het concept 'barbarij' steeds in een andere context gebruikt en op een andere manier inzet, kunnen we in grote lijnen zeggen dat hij laat zien hoe cultuur barbarij voortbrengt in plaats van bestrijdt. Om zichzelf te definiëren, moet een cultuur een imaginaire grens opstellen tussen datgene wat erbinnen valt en dat wat erbuiten blijft. Zo schept de cultuur de barbarij. De 'beschaving' is er dus niet alleen niet in geslaagd de barbarij te onderdrukken, maar bestaat juist in haar geheel uit een barbaarse conditie.¹²² Het is dat idee van de relatie tussen beschaving en barbarij waarop *De man zonder ziekte* voortborduurde, door het toe te passen op twee domeinen: dat van het geglobaliseerde werk van de architect enerzijds, en dat van zijn zieke zus anderzijds.

De manier waarop de ruimtes van werk en zorg zijn beschre-

ven, doet opnieuw denken aan *Disgrace* van Coetzee, een verhaal waarin het verschil tussen de stad en het 'barbaarse' gebied daaromheen wordt opgeheven.¹²³ Evenmin als bij Coetzee vinden we in *De man zonder ziekte* een verheerlijking in de geest van Rousseau van het platteland of zorgtaken: 'Bij Aida moet het eten in de mond worden gestopt, dat doet zijn moeder' (MZZ, 113). Zowel bij Grunberg als bij Coetzee is *zorg* iets wat zich ver van de mannen, en ver van de beschaving ophoudt. David Lurie, de professor letterkunde uit Coetzees roman *Disgrace*, eindigde met het verzorgen van zwerfhonden, wat vooral betekent: ze op een humane manier uit hun lijden verlossen. Zo beschouwd heeft het appartement van Sams moeder in Küsnacht veel weg van die hondenopvang. Juist het contact met de honden bracht de hoofdpersoon Lurie uit *Disgrace* tot 'een menselijkheid die hem tot dan toe ontbrak'. Hij realiseert zich, zo stelt Rosemarie Buikema in haar analyse van de roman, 'alleen mens te kunnen worden in de toewijding aan het andere, de muziek, het dier, het verschil'.¹²⁴ De traditionele oppositie tussen de geciviliseerde polis en de 'barbaren' daarbuiten wordt in beide romans op de schop genomen: niet de ander, maar het zelf blijkt zijn humaniteit te moeten zoeken in het contact met die ander.¹²⁵

Het is een ethische positie die door verschillende filosofen en schrijvers wordt geopperd als uitweg uit de impasse waar de patriarchale westerse beschaving met haar versleten humanisme zich in zou bevinden. We moeten, zo zegt bijvoorbeeld de Canadese filosoof Charles Taylor, de menselijke conditie onderzoeken, de manier waarop we ons verhouden tot de natuur en tot anderen. Nu publieke tradities van familie, ecologie en zelfs de stad worden ondermijnd en vernietigd, hebben we een nieuwe taal nodig van persoonlijke resonantie '*to make crucial human goods alive for us again*'.¹²⁶

Het ziet ernaar uit dat ook *De man zonder ziekte* op die manier 'de menselijke conditie' tracht te onderzoeken. Menselijkheid zit louter in heel kleine gestes, zoals bijvoorbeeld het haar van je zuster wassen. Sam onderschat de waarde daarvan en schiet juist tekort ten opzichte van dat 'andere' – wel vermoedt hij dat de ware reden voor zijn terdoodveroordeling deze liefdeloosheid is. 'Sam herinnert zich Nina, en zijn zus, die zal ge-

nezen, hij denkt eraan dat honden een vacht hebben die je kunt aaien' (MZZ, 220). Door het 'aaien' blijkt het dierlijke niet zo abject meer te zijn. Broer en zus waren al niet zo verschillend meer, toen Sam naakt en hulpeloos op de grond lag in de Iraakse gevangenis. Ook hij moest gevoerd worden en kon niet meer spreken, hij kon volledig met zijn sprakeloze zus worden geïdentificeerd. Deze scènes waarin Sam met een gebroken neus in zijn eigen diarree ligt en probeert rijstkorrels van de grond te likken, zijn haast onverdraaglijk. Hij wordt gereduceerd tot een beest: 'Zijn naam is hier Hond. Na een tijd weet je niet beter' (MZZ, 77). Het is een identiteit die hij incorporeert, zodat hij na zijn terugkeer aan Nina vraagt om hem 'hond' te noemen (MZZ, 108). 'Hond' verwijst opnieuw naar *Disgrace*. De dochter van de blanke hoofdpersoon Lurie eindigt vernederd, zwanger van haar verkrachter, 'like a dog': '*With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity.*'¹²⁷

Daarachter schuilt bovendien een algemenere betekenis in het woord 'hond': de ontmenselijking in de moderniteit die we zagen via de Kafka-intertekst. De overeenkomsten tussen de weerloze en vernederde personages kunnen we vangen met de term 'het naakte leven' van Giorgio Agamben. Hij betoogde in *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life* (1998) dat het politieke domein steeds meer verweven raakt met wat daar voorheen buiten lag, bijvoorbeeld zaken die met het lichaam of met zorg te maken hebben: *bios* en *zoe* zijn niet meer van elkaar te onderscheiden.¹²⁸ De Grieken hadden dat onderscheid juist gemaakt: 'bios' is het politieke leven, in de gemeenschap. 'Zoe' is het natuurlijke leven, onder andere dat van de voortplanting.¹²⁹ Net als het eerder besproken buitensluiten van het 'barbaarse', bestaat bios bij de gratie van het onderscheid van het natuurlijke leven. Volgens Agamben betekent dat voor de westerse politiek dat die is gebaseerd op het buitensluiten van het leven zelf. Wanneer het natuurlijke leven wordt onderworpen aan het geweld van totalitaire regimes, wordt dat natuurlijke leven 'het naakte leven'. Onder het mom van bescherming worden soevereine burgers vernietigd. In deze 'biopolitiek' wordt van mensen een soort dieren gemaakt, legt Agamben uit, en zo werd ook de Shoah mo-

gelijk.¹³⁰ Ook in de romans van Grunberg lijkt het naakte leven een belangrijk concept, en *bios* versus *zoe* een cruciale oppositie. Evenals Agamben en Adorno laat hij zien hoe binnen deze tegenstelling de ene pool de andere creëert en hoe het natuurlijke leven bedreigd wordt.

Sam maakt zich schuldig aan die vorm van geweld ten opzichte van Aida. Hij denkt dat hij haar leven beschermt, maar stelt zich totalitair op door te willen beslissen over hoe ze leeft en sterft. Uiteindelijk overkomt hem precies hetzelfde in Irak. Ook hij wordt gereduceerd tot louter het naakte leven: in de Iraakse cel wordt óver hem besloten. Ook al denkt hij aanvankelijk handelingsvermogen te hebben, hij blijkt geen soeverein subject maar een gemengd lichaam: 'Sterven zul je toch. Maar er zijn verschillende manieren om te sterven. Aangename en minder aangename manieren. Als je ons alles vertelt zul je op een aangename manier sterven, anders zal het onaangenaam worden' (MZZ, 74).

Wat aanvankelijk leest als een kritiek op globalisering en vooral op de 'war on terror' waardoor mensen vogelvrij worden, kan dus ook op een abstracter niveau worden begrepen. Zowel de wijze waarop Aida wordt behandeld, als de verwijzingen naar de historische gebeurtenissen in Guantanamo Bay en Abu Ghraib zijn dan voorbeelden van een universeel mechanisme: de moderne, kapitalistische staat groeit door biopolitiek uit tot een totalitaire macht.¹³¹

De vogelvrije Sam in de martelkamer in Irak is enerzijds een allegorische, kafkaëske figuur: het vervreemde subject in de moderniteit, uitgeleverd aan biopolitiek. Daarnaast bevindt hij zich in een nauwkeurig beschreven specifiek politieke context van globalisering, terrorisme, technologie en surveillance. Onder beide ligt tenslotte het dieper liggende probleem van 'Auschwitz': de barbarij in het hart van de beschaving. De algemene moderniteitskritiek van Agamben is niet los te zien van de geschiedenis van de Shoah: ze komt daaruit voort, probeert die te verklaren en tegelijkertijd ook een uitweg te bieden, hoe utopisch dat ook mag klinken. Ook Adorno verbindt zijn moderniteitskritiek aan 'Auschwitz': het moment waarop het barbaarse van onze cultuur uitbarstte. Een uitbarsting waar we sindsdien steeds een plaats

voor moeten zien te vinden binnen de Europese cultuur. Juist de roman is de plaats waar deze kritische dialoog met het verleden plaatsvindt. In Grunbergs geval is die dialoog bovendien persoonlijk.

In voorgaande hoofdstukken zagen we hoe de romans van Grunberg steeds bewegen van algemene cultuurkritiek naar het trauma door specifieke historische situaties. En weer terug. In *De man zonder ziekte* is die beweging te zien op een ander niveau. Niet zozeer de held als wel de geglobaliseerde wereld zelf blijkt hier diep doordrenkt te zijn van het historisch fundament van het conflict tussen de partijen die in het Midden-Oosten tegenover elkaar staan: joden en moslims. Daarbij kan niemand neutraal blijven: Europese overheden, grote technologiebedrijven en militairen zijn medeplichtig aan deze mondiale oorlog. De roman laat zien dat niemand, zelfs een architect niet, werkelijk neutraal kan blijven onder druk van 'geld en dus macht'.¹³²

Auschwitz, schaamte en trauma

Zwitserland als quasi 'neutrale' ruimte is een verwijzing naar de rol van het land in de Tweede Wereldoorlog. De Zürichse voorstad Küsnacht waar Aida naar verbannen is, is dan ook dezelfde als waar Thomas Mann met zijn gezin heen vluchtte in 1933. Zulke verwijzingen zijn in *De man zonder ziekte* echter indirecter en minder talrijk en concreet dan in een roman als *Blauwe maandagen*. De naam Fehmer verwijst bijvoorbeeld naar die van een beruchte SS'er.¹³³ En met zijn verdediging dat hem alleen 'naïviteit' kan worden verweten, lijkt Sam zelf op de nazi-kopstukken in Neurenberg die zich op dezelfde wijze verdedigden.¹³⁴ We komen de Shoah-verwijzingen vooral op het spoor via abjecte beelden en een bekend discours. Om te beginnen wanneer Sam terugkeert in de Zwitserse maatschappij na zijn martelingen in Irak. De onverschillige behandeling die hij ontvangt, waarbij hij zich een paria voelt, doet denken aan de wijze waarop slachtoffers van de Shoah terugkwamen na 1945. Zo is er het discours van de 'les' die Sam geleerd zou moeten hebben. Zijn vriendin Nina zegt tegen hem: 'Iedereen maakt fouten, maar je hebt je lesje geleerd.' Waarop Sam zich afvraagt: 'Wat zou hij dan precies geleerd moeten hebben? Ze hadden zijn neus gebroken en dat

zou een lesje moeten zijn? De martelkamer bleek een sanatorium, hij is er al met al als een beter mens uitgekomen. Is dat wat de mensen willen horen?' (MZZ, 114) – een verwijzing naar de morele zingeving die men in de Shoah wilde ontwaren.¹³⁵

Sam heeft in Irak zijn identiteit verloren, hij is 'een vreemde' geworden (MZZ, 104). Die verandering wordt gesymboliseerd door zijn neus: 'Soms denkt hij dat zijn neus niet van hem is, dat ze de neus van een ander op zijn gezicht hebben gezet. Als hij zijn tanden poetst, komt wel eens het verlangen in hem op zijn neus met een mes te verwijderen' (MZZ, 120). De neus is natuurlijk het meest stereotiepe deel van een Joods uiterlijk – net zo stereotypisch overigens als de naam 'Sam'.

Het is niet de bedoeling om hier te beweren dat Sam 'eigenlijk' Joods 'is': in fictie bestaan er immers geen 'eigenlijke' werkelijkheden. Het enige wat we hebben is tekst, daarbuiten heeft Sam geen identiteit. We kunnen alleen vaststellen dat het verhaal over hem enkele Joodse stereotypen bevat. Het verhaal verwijst op allerlei manieren ook naar het 'ongedierte' dat Joden in nazi-terminologie zouden zijn. Bijvoorbeeld via de niet te verdelgen kakkerlakken in Sams appartement in Dubai en de 'verdielijking' van Sam in zijn cel.

Sam wordt daar in Irak een 'hond'. In die benaming kruisen zich verschillende recente, mondiale geschiedenissen: van Sams al te *reële* trauma in het Midden-Oosten tot aan de ontmenselijking van Joden door de nazi's.¹³⁶ Het actuele trauma van Sam openbaart zich als hij de vernedering van zijn gevangenschap thuis steeds opnieuw wil ondergaan, en aan zijn vriendin vraagt om op zijn gezicht te plassen in de douche, en om hem 'hond' te noemen (MZZ, 108), of liever nog op zijn Engels, 'dog'. Het is de neiging tot het heropvoeren van de gebeurtenis die in de vakliteratuur wordt beschreven als een van de kenmerken van trauma.¹³⁷ Grunberg heeft, naar eigen zeggen, 'heel veel boeken over traumaverwerking gelezen.'¹³⁸ Deze kunnen dus functioneren als interteksten bij deze roman. Sams trauma en zijn schaamte zijn het gevolg van de vernedering en pijn en verdielijking die hij heeft ondergaan in de cel; zijn schaamte doet daarmee ook denken aan die van overlevenden wier identiteit in de kampen was vernietigd (MZZ, 95).¹³⁹ Dat wordt nog versterkt door de we-

tenschap dat er hier een persoonlijke geschiedenis geïmpliceerd is. Uit *Blauwe maandagen* herinnert de lezer zich dat het kind Arnon ook van de grond moest eten door het getraumatiseerde gedrag van de moeder van Grunberg: ‘Ongedierte eet maar van de grond,’ riep zij in die tekst en gooide het eten over het tapijt (BM, 30). Bovendien noemde men elkaar in dat huis ook ‘hond’.

Ongecompliceerde intimiteit

Dat Sam in de cel van de grond moet eten, maakt dat hij gaat lijken op zijn zieke zus. Zijn identiteit was nu juist geheel gebaseerd op een streven haar ziekte op afstand te houden. Eerder zeiden we dat Sams identiteit ‘negatief gedefinieerd’ was, namelijk door de *afwezigheid* van een ziekte. Het blijkt nauwkeuriger te zijn om te spreken van een identiteit die gedefinieerd is *in relatie* tot zijn zus, het meisje met een ziekte. Dat is wat Sam is: de broer van een ziek meisje. Sam lijkt wel met haar ziekte geïnfecteerd te zijn. Wanneer hij naar zijn collega’s en geliefde kijkt kan hij ‘zich niet aan de indruk onttrekken dat hij er niet bij hoort, dat hij naast hun vrolijkheid staat zoals zijn zus naast gezonde mensen’ (MZZ, 147).

Ook al verblijft ze in de marge, Aida is de spil waar het verhaal om draait. Sam heeft van jongs af aan meegeholpen met haar verzorging, en ze is voortdurend in zijn gedachten: ‘Meer dan van wie ook houdt hij van zijn zus’ (MZZ, 13), ‘Is alles goed met Aida?’ (MZZ, 28), ‘Hij denkt aan zijn zus’ (MZZ, 54). Het meest verbonden voelt hij zich met Aida als hij haar wast: ‘Hij koestert die momenten dat hij met zijn zus onder de douche staat, het zijn momenten van ongecompliceerde intimiteit’ (MZZ, 13-14). Aida blijkt, als ze in een veilige ruimte is, veel meer dan louter een ziek lichaam. Het ritueel van het wassen herstelt haar lichaam als een niet-dierlijk, maar menselijk geheel – zo houdt Sam zijn angst voor het abjecte dat haar ziekte voor hem vertegenwoordigt, op afstand.¹⁴⁰

Zijn ondergang wordt ingezet door de zorgplicht die hij verkeerd interpreteert. In plaats van te accepteren dat hij niets anders voor zijn zus kan doen dan wat hij al doet (haar wassen en masseren onder de douche) gelooft hij – waarschijnlijk ten onrechte – dat zij kan genezen als er maar geld komt voor een

behandeling in de Verenigde Staten: 'Aida moet naar Amerika. Wie bereid is te betalen kan daar genezen. Zijn ouders hadden dat niet begrepen' (MZZ, 79).

Sam vertoont, net als Oberstein en Hofmeester, een economisch-rationele reactie op de dodelijke ziekte van zijn zusje en haar hulpbehoevendheid. Zoals de stervende Afrikaanse vrouw in *Tirza* met biljetten werd besprenkeld, zo tracht Sam geld bij elkaar te krijgen voor deze reddende operatie van zijn zusje. Eigenlijk wil Aida helemaal niet genezen: ze wil dood, maar Sam doet of hij dat niet verstaat. Wat Sam over het hoofd lijkt te zien, is dat hij maar één ding voor zijn zus kan doen: thuisblijven en zorg bieden.

De poging contact en intimiteit te krijgen met een onbereikbare, ten dode opgeschreven vrouw die per se moet genezen, en die aan een *ziekte* lijdt die de mannelijke hoofdpersoon niet heeft ('De afwezigheid van ziekte in zijn leven was geen zegen, maar een verborgen gebrek' (MZZ, 23)), doet sterk denken aan verhaalpatronen uit eerdere romans van Grunberg. Vooral in *De asielzoeker* bleek dat nadrukkelijk verbonden te zijn met het Holocaust-verleden. In *Moedervlekken* zal de ziekte voor het eerst 'trauma' heten. Ook daar zal het weer gaan om de vraag of je de ander wel in de steek mag laten om te gaan werken – is dat wel engagement? Waar ligt de plicht van de schrijver?

Twee soorten kunstenaarschap

Ondanks Aida's vraag aan Sam om haar mee te nemen, laat hij haar opnieuw in de steek wanneer hij in Dubai gaat werken. Na het debacle van zijn hoge idealen in Bagdad, gaat hij opnieuw naar het Midden-Oosten om een cultureel bouwwerk neer te zetten. De vraag is wat het betekent dat Sam twee keer op reis gaat. Het operagebouw in Bagdad, ten eerste, blijkt vooral een oefening in neokolonialisme. Niet alleen de goedkope ontroering die Puccini moet brengen is verdacht, maar ook het motief van de opdrachtgever: 'Als de mensen in Bagdad naar de opera kunnen, dan weten we dat we de oorlog hebben gewonnen' (MZZ, 21). Sams eigen motief is ook imperialistisch: 'Dit land moet nog fris worden. Daar zal hij met zijn operagebouw aan bijdragen. Schoonheid is ook frisheid' (MZZ, 47). Daarbij komt

nog de culturele arrogantie van het project. Het verhaal van de eerste opera die daar zou worden uitgevoerd, *Madame Butterfly* van Puccini, illustreert die perfect. Het libretto draait om verraad en om culturele verschillen. De liefdesrelatie tussen de Amerikaan Pinkerton en zijn vijftienjarige geisha Butterfly, inmiddels verstoten door haar familie, eindigt ermee dat hij haar verraadt door zijn Japanse huwelijk niet serieus te nemen en een Amerikaanse bruid te verkiezen. Niet het westerse personage handelt beschaafd, maar het jonge Aziatische meisje. Als Sam een middag met zijn zus Aida doorbrengt en *Madame Butterfly* opzet, kondigt hij onmiddellijk daarna zijn vertrek naar Dubai aan (MZZ, 136). De parallel is overduidelijk: evenmin als Pinkerton zal hij zijn morele plicht gestand doen en terugkeren naar de vrouw die zijn zorg nodig heeft. Zo bevat de verwijzing naar Puccini een kritiek op het imperialisme van de onderneming, en ook een vooruitwijzing naar Sams 'verraad' van zijn liefde voor Aida.

Evenmin toevallig is het dat zij genoemd is naar de gelijknamige opera van Verdi. Ook in het libretto van *Aida* zijn parallellen met het verhaal van Sam en zijn zus te zien. De held, Radames, is de aanvoerder van het Egyptische leger en krijgt de hand van de dochter van de Egyptische koning. Maar hij houdt van Aida, haar slavin en tevens dochter van de Ethiopische koning, met wie het land in oorlog is. Buiten zijn schuld om verraadt Radames de plannen van het Egyptische leger. Op het moment dat hij en Aida samen zouden vluchten, wordt hij ter dood veroordeeld en levend begraven. Aida voegt zich bij hem en ze sterft in zijn armen.

De verwijzing naar Verdi functioneert op allerlei niveaus. Ten eerste helpt ook dit libretto om het lot van Sam te voorspellen. De liefde voor Aida wordt hem net als Radames fataal. Het is immers om haar te 'redden' dat hij naar Dubai afreist en een 'verrader' wordt. Daarnaast is er een historische verwijzing. Zoals Sam een nieuw operagebouw in Bagdad dacht te moeten bouwen, zo schreef Verdi zijn *Aida* ter gelegenheid van de opening van het nieuwe operagebouw van Cairo in 1871. Juist deze opening werd door Edward Said later geanalyseerd als sleutelvoorbeeld van de vermenging van de westerse culturele praktijk-

ken en machtsstructuren en onderdrukking.¹⁴¹

Globalisering is in *De man zonder ziekte* niet alleen een contemporain probleem, maar gerelateerd aan de geschiedenis van kolonialisme en kapitalisme. Het is onmogelijk 'het goede' te doen in Irak, zonder medeplichtig te worden aan geweld. Sam heeft de illusie dat hij boven de partijen staat: 'Ik ben neutraal,' verklaart hij tegenover de militairen die hem martelen in Bagdad. Neutraal, niet omdat hij een Zwitser is, maar omdat hij zich bezighoudt met esthetiek: 'Ik heb met de conflicten hier niets te maken. Ik ben alleen gekomen voor de opera, ik ben architect zoals ik al zei. Wij dienen de schoonheid en het gebruiksgemak. Met politiek hebben we niets te maken' (MZZ, 72). Het is juist zijn neutrale en transnationale opstelling waardoor hij ingezet kan worden door opdrachtgevers uit het systeem van mondiaal kapitalisme.¹⁴²

De ironie van de positie van Sam wordt onderstreept door het feit dat hij met zijn vriendin graag een computerspel speelt waarin niet gebouwd, maar juist zoveel mogelijk vernietigd moet worden: *Angry Birds* gaat over boze vogels die de bouwwerken van varkentjes aanvallen nadat hun eieren zijn gestolen. Hun spel illustreert hoe digitale media, die hier steeds compleet met merknaam worden genoemd, ons leven op alle niveaus doordringen. Ook is het een metafoor voor het 'spel' met destructieve gevolgen dat architectuur is. Het onderdrukte, symbolische geweld van *Angry Birds* onthult de latente agressiviteit van Sam als 'wereldhervormer'.¹⁴³

De macht en groothedswaan van architecten blijkt vooral uit de uitspraken van Sams leermeester, de beroemde architect Fehmer. Voor Fehmer is identiteit 'fastfood'. De architect volgt niet de identiteit van zijn gebruikers, maar beïnvloedt die: 'De architecten moeten de gelegenheid krijgen om de wereld vorm te geven' (MZZ, 20), meent hij. Het is niet moeilijk om in de opvattingen van Fehmer een echo en een karikatuur te herkennen van die van Nederlands beroemdste architect, Rem Koolhaas, die overigens aan het eind van de roman wordt bedankt voor 'de boeiende gesprekken'.

Fehmer is zich als kunstenaar bewust van zijn macht en wenst die ook uit te buiten. Fehmer wil *vormgeven*, maar Sam wil

geven: 'Geven is het nieuwe nemen' (MZZ, 39). Sam put zich juist uit in idealistische gemeenplaatsen over zijn werk 'die nauwelijks te onderscheiden waren van zijn eigen opvattingen' (MZZ, 23). Het discours dat hij hanteert over de burger en diens rechten stamt regelrecht uit de verlichting. Hij realiseert zich niet dat die taal in een geglobaliseerde wereld zijn kracht en coherentie verloren heeft. Wanneer Sam de term 'civil society' laat vallen, verraaft hij ongewild zijn naïviteit. Het begrip is gevleugeld in de architectuur en komt al voor bij Plato als het ideaal van een goede samenleving; en ook Hegel sprak over de 'bürgerliche Gesellschaft'.¹⁴⁴ Bij hem verwees de term niet in de eerste plaats naar beschaving, maar naar het domein van economische verhoudingen.¹⁴⁵ Zo demonstreert Sams citaat juist hoe verweven zijn humanisme is met het kapitalisme. Bij zijn vertrek naar Irak is zijn naïviteit die van een kunstenaar die er ten onrechte van uitgaat dat zijn werk in een politiek of economisch isolement tot stand komt en dat schoonheid een neutraal begrip is.¹⁴⁶

De tweede keer dat Sam op reis gaat, is hij een stuk minder naïef. Niet alleen is de idealistische architect een Israëliische spion geworden, ook dient de bibliotheek die hij gaat bouwen in Dubai vooral om een onderliggende bunker te camoufleren. Dat ook alle boeken ter wereld hier opgeslagen kunnen worden, of tewel 'gered', geeft evenmin veel hoop voor het humanisme: 'Het boek zal in Dubai voor de eeuwigheid bewaard blijven, ook als er calamiteiten plaatsvinden' (MZZ, 118).

De ruïne van de tekst

De wereldverbeteraar die Sam aanvankelijk is, belichaamt een vorm van kunstenaarschap waar Arnon Grunberg zelf niet in gelooft. *De man zonder ziekte* zou daarom gelezen kunnen worden als het uitvoerige antwoord op een vraag die de journalist en schrijver Anil Ramdas op 27 mei 2011 aan Grunberg stelde tijdens een debat in De Balie in Amsterdam: 'Waarom kom jij je bed uit? Wat is jouw streven? Wat wil je veranderen? Wat wil je *beter* maken?' De doorgaans hoffelijke Grunberg stak zijn woede niet onder stoelen of banken en kleinerde Ramdas in zijn antwoord. De wereld beter maken was een hachelijke onderneming, volgens Grunberg: 'Ik denk dat je enige bescheidenheid moet

betrachten, omdat je niet altijd weet wat de effecten zijn van je daden. [...] En dat je er rekening mee moet houden als kunstenaar of schrijver dat je ook verkeerd begrepen kan worden, dat je je op glad ijs begeeft, en dat je misschien iets maakt wat helemaal niet goed is voor de samenleving.' De metafoor 'beter maken' uit Ramdas' vraag lijkt een plaats te hebben gekregen in *De man zonder ziekte*. Zo is de roman een poëticaal onderzoek naar de mogelijkheid van kunst en kunstenaarsengagement. Het werk van Samarendra Ambani, wiens naam en half-Indiase uiterlijk veel overeenkomsten met Anil Ramdas vertoont, is dan een allegorische uitbeelding van drie belangrijke redenen om engagement te wantrouwen.

Ten eerste, kun je iets maken wat neutraal is, wat niet aan alle kanten medeplichtig is en ingebed in kapitalistische en mondiale netwerken van macht, geld en geweld? Op een architectuurcongres dat Sam ooit bijwoonde spraken militairen: dat illustreert die verwevenheid. Fehmer zegt daar 'dat voor de architecten van de toekomst elke grens relatief is' (MZZ, 189-190). In de rest van de passage wordt de nadruk gelegd op het overschrijden van grenzen (muren) en wetten: elke grens is 'relatief' in de context van geweld. Walter Benjamin, in het essay dat we hiervoor al aanhaalden, zegt hetzelfde: (staats)geweld negeert bestaande grenzen en wetten. Op die manier creëert geweld, onder het mom van vrede, een nieuwe wet. Door de verwijzing naar Benjamin laat Grunberg zien dat Sams verlangen om 'vrede en veiligheid' te brengen ook een gewelddadig aspect heeft. Het komt neer op het opdringen van een nieuwe wet aan een andere natie-staat.

Naast de politieke en ideologische redenen om engagement te wantrouwen, blijkt het ook niet mogelijk je te engageren zonder eigenbelang. Dat demonstreert Sams tweede reis. Zijn vergissing is dat hij meende dat zijn werk als architect onaangeraakt kon blijven door zijn werk als spion. De derde reden waarom engagement gewantrouwd moet worden, is een ethische. Het effect van hulp bieden aan de ander kan zijn dat je plichten die dichter bij huis liggen, verwaarloost. Sam gaat ten onder aan het conflict tussen wat hij voelt als zijn maatschappelijke plicht enerzijds, en zijn zorgplicht jegens zijn zieke zus anderzijds.

De ontmaskering van het engagement van Sams werk vindt plaats in een vorm, de roman, die zelf ook weer een werk is. Dat maakt de kritiek zelfreflexief. Sams *opera*, zijn werk, is Grunbergs roman, die dus zijn eigen zin ondermijnt. Met de kritiek op Sam Ambani snijdt de auteur in zijn eigen vlees en deconstrueert hij de moralistische inzet van het werk. Zo geeft de roman ook een ironisch zelfportret van Grunbergs kunstenaarschap.

De man zonder ziekte leest als een scherpe kritiek op de effecten van globalisering – vooral de toenemende ongelijkheid en polarisering. Een schijn van homogeniteit wordt alleen geproduceerd door de wereldwijde markt en de verspreiding van vormen van geweld. De roman is bovendien een aanklacht tegen Amerikaans militair geweld en tegen islamitische intolerantie. Zowel het kapitalisme, het moslimterrorisme als de ‘war on terror’ maakt burgers vogelvrij: nationale grenzen en wetten verliezen hun geldigheid. Deze kritiek wordt in *De man zonder ziekte* verbonden aan een meer historisch gefundeerde ‘biopolitiek’ die deel uitmaakt van de moderniteit op zich.

Tegelijkertijd ironiseert de roman dergelijke aanklachten in de kunst ook weer. Wat wij doen, en dus ook wat we maken, komt per definitie voort uit eigenbelang en maakt ons medeplichtig aan het systeem. Door het schijnbare realisme van Grunbergs latere romans en door hun transparante stijl, valt dit zelfreflexieve element van zijn romans niet direct op. *De man zonder ziekte* bleek zichzelf te deconstrueren. In de woorden van filosoof Jacques Derrida: een tekst kan niet ontsnappen aan de wet die hij zelf uitdrukt. De tekst ruïneert en besmet zichzelf ermee, en wordt zo zijn eigen geest of spook.¹⁴⁷ Alleen in de tekst die een ‘geest’ is van zichzelf is het echt goede mogelijk. Zo’n tekst zegt het een (‘engagement is onmogelijk’) en doet tegelijk het ander (‘ik engageer me en ik klaag aan’).¹⁴⁸ Wat blijft staan is de roman zelf: een ruimte waarin ondanks het ondermijnende engagement, desalniettemin een vorm van ironisch en tegendraads engagement plaatsvindt.

In dit spanningsveld plaatst Grunberg een kunstenaar, een man voor wie alleen ‘schoonheid’ telt. Zijn lot is een ironisch statement over de toekomst en de mogelijkheden van de kunst.

We hebben gezien hoe de persoonlijke geschiedenis van de auteur, evenals de verwijzingen naar Coetzee, Kafka en de iconische beelden uit Irak, werden gebruikt om een nieuw verhaal te vertellen met een universele strekking: de onmogelijkheid van de plicht, het verlies van het zelf en de alomtegenwoordigheid van geweld in een globaliserende wereld. Deze beweging van het persoonlijke naar het universele is de kracht van het verhaal en tegelijk object van kritiek in Sams lot. Hij bouwt wel een bibliotheek, maar verraadt zijn zuster en daarmee zichzelf.

Deze ambivalente conclusie over de (on)mogelijkheid van kunstenaarsengagement wordt nog geschraagd door het gedrag van de auteur buiten zijn werk. Terwijl de lezer kennisneemt van Sams debacle, kan hij Grunbergs successen in de openbare ruimte volgen. De ambivalentie over het werk van de kunstenaar wordt zo niet alleen beschreven, maar ook gedemonstreerd. In zijn volgende romanproject, *Het bestand*, gebeurden die twee dingen tegelijk. Het schrijven ervan had het karakter van een publiek optreden, terwijl het verhaal vertelde over de verhouding tussen de schrijver en de buitenwereld.

Ratten in het controlecentrum (*Het bestand* en *Het tweede bestand*)

Is het eigenlijk wel een roman, of een novelle? Of louter een experiment, de neerslag van een van Grunbergs 'missies', ditmaal naar het land van de breinonderzoekers? Grunberg schreef *Het bestand* (2015) in het kader van een TNO-experiment: zijn hersenactiviteit werd gemeten tijdens het schrijfproces. Daarna volgde het meten van honderden lezers tijdens het lezen van de novelle, waarbij men lette op een aantal kenmerken: eeg, hartslag, ademhaling, huidgeleiding en gezichtsuitdrukking. De weinig opzienbarende conclusie van het onderzoek, dat een half miljoen euro kostte, was dat de emotionaliteit van de lezers steeg naarmate de roman vorderde. Verrassender was dat de schrijver zelf geen enkele lichamelijke reactie vertoonde bij het schrijven, dat bij hem