

Afgrond zonder vangnet



Yra van Dijk

# Afgrond zonder vangnet

Liefde en geweld in het werk van Arnon Grunberg

Nijgh & Van Ditmar  
Amsterdam

Deze uitgave werd financieel ondersteund door het Nederlands  
Letterenfonds

**N**ederlands  
letterenfonds  
dutch foundation  
for literature



[www.nijghenvanditmar.nl](http://www.nijghenvanditmar.nl)

Copyright © Yra van Dijk 2018

Omslag Paul Pollmann

Omslagbeeld Marjan Teeuwen, *Verwoest Huis Gaza* 6, 2017,

92,3 x 75 cm, inktjetprint on dibond/framed

Foto auteur Koos Breukel

Typografie Zeno Carpentier Alting

NUR 320 / ISBN 978 90 388 0482 8

Voor mijn vriendin Sandy, die de kunst der genezing verstaat.

Ik schrijf: ik schrijf omdat we samen geleefd hebben, omdat ik een van hen ben geweest, een schim te midden van hun schimmen, een lichaam nabij hun lichamen; ik schrijf omdat zij een onuitwisbaar stempel op mij hebben gedrukt en het spoor ervan de schriftuur is: hun herinnering is ongeschreven gebleven; het schrijven is de herinnering aan hun dood en de bevestiging van mijn leven.

Georges Perec, *W of de Jeugtherinnering*

Wie de afgrond wil laten spreken, moet zelf afgrond worden.

Marek van der Jagt

# Inhoud

|             |    |
|-------------|----|
| Leeswijzer  | 13 |
| Afkortingen | 21 |

## HOOFDSTUK 1

|  |    |
|--|----|
| <b>SHOAH, SEKS EN PIZZERIAMEISJES</b>          | 23 |
| Even Shoah kijken ( <i>Blauwe maandagen</i> )  | 23 |
| Een belediging voor God                        | 24 |
| Het groteske lichaam                           | 27 |
| Het red-light-ghetto                           | 30 |
| Een Joodse moeder                              | 33 |
| De geschiedenis                                | 35 |
| De autobiografische ruimte                     | 39 |
| Trauma-fragmenten                              | 41 |
| Feit versus fictie                             | 44 |
| Joodse identiteit en fictie                    | 46 |
| Schrijven als abjectie                         | 48 |
| Het gelijk van de zothed ( <i>Figuranten</i> ) | 52 |
| Een vereniging van genieën                     | 52 |
| Gefnuikte ambities                             | 54 |
| Koffers pakken in de nacht                     | 56 |
| De auteur als acteur ( <i>Fantoompijn</i> )    | 59 |
| Afscheid nemen van leven                       | 59 |
| De vervalsing van het zelf                     | 61 |
| Op de vlucht voor de geschiedenis              | 64 |
| Kitsch en plagiaat                             | 65 |
| Shoah als publieke religie                     | 67 |
| De fantoompijn van Grunbergs helden            | 68 |

De grenzen van het toelaatbare (non-fictie) 71  
Joodse identiteit 75

## HOOFDSTUK 2

### DE PERVERSE IDENTITEIT VAN MAREK VAN DER JAGT 79

Het schandaal van de roem 80  
Verslavende transformaties (*De geschiedenis van mijn  
kaalheid*) 85  
Literatuur als een virus 87  
Een zilveren kippenschaar. Freud en castratieangst 90  
De verbeelding van het verlangen 93  
Het vervalste verleden (*Gstaad 95-98*) 94  
De bewaker 96  
Lang in de luiers 98  
Lezen en schrijven als hypermoraal 104  
De Shoah en de waarheid 105  
Taboe en beschaving 108  
Bestaat de Jood? 111

## HOOFDSTUK 3

### ICONEN VAN DE SHOAH 115

De grens van het wennen (*De asielzoeker*) 116  
Portret van een dader 116  
De schuld van de literatuur 119  
Omgekeerde exodus 120  
Tweedehandsschuld 122  
De messias 124  
Heilige vrouwen 125  
De muzelman 128  
Iconen en idolen 130  
Allegorie 133  
Identificatie 135  
Identificatie van de lezer 136  
Identificatie en de Shoah 138  
De autobiografische maskerade 139  
De vergeefsheid van de herhaling (*De joodse messias*) 143  
De groteske omkering 143  
Niets voelen 145



|  |     |
|--|-----|
| Transgressie van taboes  | 146 |
| Parodie, kopie en appropriatie                                       | 148 |
| Heropvoering: pathos en affect                                       | 153 |
| 'Gelobt seist Du, Niemand'   | 156 |
| Ironie en de Shoah   | 158 |
| Ironie en provocatie ( <i>De Mensheid zij geprezen</i> , non-fictie) | 160 |
| Zelfportret van een jonge auteur (non fictie 2000-2005)              | 162 |

#### HOOFDSTUK 4

##### GRUWELIJKE NABIJHEID 169

|   |     |
|---|-----|
| Oneindig verantwoordelijk ( <i>Tirza</i> )            | 170 |
| Bei mir bist du schön                                 | 170 |
| De lezer veroordeeld                                  | 174 |
| Het besef een schande te zijn                         | 178 |
| Het psychoanalytische domein: de ander als spiegel    | 179 |
| Het ethische domein: de ander als vreemde             | 182 |
| Het politieke domein: de ander na 9/11                | 183 |
| De ruimte van de ander                                | 186 |
| Nieuw engagement in de roman                          | 187 |
| Schrijven is niet zorgen                              | 189 |
| Het Oude Testament en het offer                       | 191 |
| 'Ein Meister aus Deutschland': Hofmeester en de Shoah | 196 |
| Ziekte van de blanke middenklasse?                    | 201 |
| De economie van de liefde ( <i>Huid en Haar</i> )     | 204 |
| Twee onverenigbare krachten                           | 205 |
| Een geschiedenis van het bedrog                       | 208 |
| De economie van de vertelvorm                         | 210 |
| Van luiers tot luizen                                 | 211 |
| De ethiek van de literatuur                           | 213 |
| Waarheid, werkelijkheid en lezen                      | 214 |
| Van de trein gestapt: de tweede generatie en de Shoah | 218 |
| De ranzigheid en de lezer                             | 221 |
| De diepste diepten                                    | 223 |
| Schoonheid die buitensluit                            | 226 |
| Literatuur en de waarheid (non-fictie)                | 228 |

## HOOFDSTUK 5

### SPELEN TEGEN HET SPEL 233

- Operatie liefde (*Onze oom*) 234
  - Bevel is bevel 235
  - Eichmann en de waarheidscommissie 237
  - Tragedie en het offer 239
  - Moderne offerplaatsen 241
  - As en rozen: verwijzingen naar de Shoah 245
  - De paradox van het engagement 247
- Arnon Grunberg als ooggetuige (non-fictie) 249
  - Grunberg op missie: de oorlog 251
  - Oorlogstoerist 252
  - De auteur als dubbelagent 254
  - Onderduiken voor beginners: de ander 256
- Als een hond (*De man zonder ziekte*) 259
  - Twee werelden 259
  - Een man zonder eigenschappen 263
  - Het morsige van de wet 265
  - Globalisering en homogenisering 267
  - Ruimte, barbarij en biopolitiek 269
  - Auschwitz, schaamte en trauma 274
  - Ongecompliceerde intimiteit 276
  - Twee soorten kunstenaarschap 277
  - De ruïne van de tekst 280
- Ratten in het controlecentrum (*Het bestand* en *Het tweede bestand*) 283
- De schrijver als hofnar? Ethos en auteursidentiteit 286
  - Van mensendokter tot seksrabbijn 288
  - De afgod van het succes 290
  - Afstand en intimiteit 292
  - Beledigende brieven 294
  - Een Joodse schrijver? 297
  - Offerlam 299
- Het besmetten van de lezer: Grunbergs poëtica 301
  - De waarheid van fictie 303
  - Ironie 307
  - Boven de menselijke komedie 311
- De schrijver als publieke intellectueel 312

Standplaats New York 313  
Ontmaskeraar 314  
Bemiddelaar 315  
Voetnoot 317  
Opinies tegen wil en dank 319  
De geschiedenis van Europa 321  
Het onwillige joodse geweten 323  
Herdenken als peepshow 325

## HOOFDSTUK 6

### DE MENSENKNECHT 329

De demon op je rug (*Moedervlekken*) 330  
Grensoverschrijdend geneesheer 331  
Mijn Mädele: relatie moeder en zoon 334  
Een smadelijke nederlaag 337  
De psychiater als schrijver 339  
Een dubbel trauma 340  
Identificatie en het gothieke 342  
Een levend monument: Grunbergs 'echte' moeder 346  
Bronnen 1: documentaire 346  
Bronnen 2: memoires 348  
Bronnen 3: *De dagen van Leopold Mangelmann* 348  
Bronnen 4: de zoon als schrijver 351  
Taaie pech (*Goede mannen*) 355  
Kinderen in losse onderdelen 355  
Spoken 356  
Een moderne Job 358  
Affect en betekenis 360  
Literatuur als remedie: trauma in Grunbergs oeuvre 361  
Verlamde mannen 361  
De horror herhaald 365  
De vergiftigde bron 368

Slotwoord 371  
Verantwoording 373  
Literatuur 375  
Noten 395



# Leeswijzer

Welkom in de wereld van Arnon Grunberg. Hopelijk bent u klaar voor een rondleiding die niemand spaart, want zachtzinnig gaat het er niet aan toe in zijn romans. Grunbergs hoofdpersonen zijn steevast pechvogels met niets dan goede bedoelingen, die aan het einde van het verhaal met eigen handen alles hebben vernietigd wat hun lief was. Behaaglijk is anders.

Waarom doet Grunberg zijn lezer dat aan? Wat betekent het inktzwarte scenario dat zich steeds weer herhaalt? En wat is het effect op de lezer die zich ertoe moet verhouden? Om daarachter te komen, volgen we Grunbergs schrijverschap vanaf de eerste rebelse roman *Blauwe maandagen*, via het perverse *Gstaad 95-98 en* het ontroerende *De asielzoeker* tot aan het meest recente boek, *Goede mannen*. In zes hoofdstukken ontstaat zicht op de betekenis van de afgrond die Grunbergs romans verbeelden.

Het spoor zal ons terugvoeren naar het 'echt gebeurde' van de vernietiging van de Joden in de Tweede Wereldoorlog en de gevolgen daarvan. Wat kunnen moraal, rechtvaardigheid en liefde nog zijn, vraagt de auteur zich af, als we erkennen dat het vertrouwen in de wereld sinds die slachtpartij 'onherstelbaar gebroken' is. 'Er is geen continuïteit, maar evenmin is er een nieuw begin mogelijk'.<sup>1</sup> Hoe kunnen we leven met het besef dat de barbarij deel uitmaakt van wat wij als beschaving opvatten, ook in ons eigen heden? Dat is de vraag die in het oeuvre van Grunberg wordt gesteld. En hoe dat leven helemaal niet meer gaat, dat is wat de romans steevast laten zien.

Wanneer we zijn essays, columns en vooral zijn romans onder de loep nemen, blijkt het verleden niet alleen een morele,

maar ook een individuele afgrond te zijn. Voor Grunberg, zoon van een Joodse moeder die verschillende concentratiekampen overleefde en een vader die ondergedoken zat, is de geschiedenis persoonlijk.

Twee trauma's, dat van zijn moeders kampverleden en dat van zijn eigen jeugd als kind van twee beschadigde ouders, zijn met elkaar verknoopt en worden in de romans steeds in nieuwe gedaanten beschreven. Dat wil niet zeggen dat de concentratiekampen van de Shoah<sup>2</sup> ooit daadwerkelijk het *onderwerp* zijn van de romans. Grunbergs vroege verhalen parodiëren, perverteren, en re-ensceneren deze geschiedenis die zich niet op een rationele manier laat vertellen of begrijpen. Bij de oorspronkelijke ervaring van het geweld in de concentratiekampen kan niemand in de buurt komen – ook literatuur niet.

De debuterende Grunberg wilde niet in het licht van de oorlog gelezen worden: 'post-Shoah literatuur, dan hoef je toch al niet meer', schreef hij aan zijn uitgever.<sup>3</sup> Hij herkent zich niet in de verhalen van andere tweedegeneratie-auteurs: 'Mijn werkelijkheid heb ik toch als smeriger ervaren.'<sup>4</sup> Door literatuur te maken van die 'smerigheid', van het lijden waarvan hij getuige was, kon er afstand van ontstaan. Dat is de motor van Grunbergs vroege schrijverschap. Tegelijkertijd *verbindt* hij zich aan de geschiedenis door in zijn romans steeds terug te keren naar zijn jeugd, en naar de ervaringen van zijn moeder. 'Dit moet absoluut geheim blijven', denkt de kind-verteller in een vroege tekst over het gezin waarin hij opgroeit: 'wat hier gebeurt mag niemand te weten komen. Het zou het beste zijn als niemand wist dat mijn ouders bestonden en als ook niemand wist dat ik hier in dit huis woonde' (DLM, 59). Niet veel later maakte Arnon Grunberg dit geheim publiek in *Blauwe maandagen*.

De tekst gaat over een jongen die zich tracht te bevrijden uit zijn claustrofobische gezin. Tegelijkertijd betekent de tekst ook een bevrijding omdat het vertellen zelf contact betekent met de buitenwereld. Het schrijven is een overwinning op de schaamte.<sup>5</sup> Vandaar dat Grunbergs teksten zo transparant van stijl zijn: communicatie met de lezer is van levensbelang. En als om de aandacht van zijn lezers geen seconde te laten verslapen, publiceerde Grunberg na zijn debuut in een obsessief tempo roman

na roman, verhaal na verhaal, column na column. Als zijn boeken niet uitgegeven zouden worden, zei Grunberg eens in een interview, dan zou hij ze wel bij de buurman in de brievenbus proppen: 'Als hij het maar leest.'<sup>6</sup> Zijn bezeten schrijverschap is gericht op een gemeenschap van lezers, die hem niet genoeg kan zijn, en die hij wil besmetten met zijn proza.<sup>7</sup>

Dat het leven van de auteur en zijn familie een rol speelt in de interpretaties in *Afgrond zonder vangnet*, betekent niet dat die interpretaties alles willen herleiden tot het bekende. Integendeel. Het is juist mijn fascinatie met het onbekende die dit boek heeft aangezwengeld. Want ook al komen Arnon Grunberg en ik uit dezelfde buurt, gingen we naar dezelfde basisschool, zaten we bij elkaar in de klas en lazen we dezelfde boeken: zijn wereld was mij werkelijk vreemd. Vooral Arnons oude vader, die hem dagelijks uit school kwam halen, vertegenwoordigde voor ons een gruwelijk geheim, dat we onder elkaar rond fluisterden: Arnons vader had De Oorlog meegemaakt. De Shoah, die voor ons in 1982 oneindig ver weg was, bleek springlevend in de gedaante van het geestige blonde joch bij ons in de klas. Toen Arnon ging schrijven, kwam daar iets fundamenteels anders uit dan wanneer zijn leeftijdgenoten schreven. Het plechtige zwijgen van oude mensen op 4 mei kreeg ineens een stem, vol humor en energie.

Dit boek gaat over een oeuvre, niet over een mens. *Afgrond zonder vangnet* is dus zeker niet biografisch. Maar de persoon Grunberg dringt zich wel op in zijn werk, en dus in dit boek. Zijn romans lijken sterk vertekende zelfportretten. De vraag is hoe 'echt' de persoon is die we daarin zien. Want alles is fictie bij Arnon Grunberg, zijn brieven, zijn feuilleton in de krant en volgens hemzelf ook 'foto's van zijn persoon'.<sup>8</sup> Als we het hier hebben over 'Arnon Grunberg', duidt dat op de auteursfiguur met al zijn maskers, niet op de man van vlees en bloed. Al evenmin zullen we hier Grunbergs echte ouders bespreken en ze zo reduceren tot slachtoffers of 'nooit ontplofte bommen uit wo II'.<sup>9</sup> Wat we analyseren zijn de iconen en demonen die de verbeelding van die ouderfiguren maakt. Het gaat in *Afgrond zonder vangnet* niet om een particuliere ervaring, maar om de vraag hoe literatuur van die ervaring tot inzichten over het universele, het algemeen menselijke komt.

Vooral vanaf *De asielzoeker* uit 2003 zet Grunberg daar de allegorie voor in. Dat wil zeggen dat zijn romans op te vatten zijn als teksten met ten minste twee inhouden. Door Grunbergs verhalen schemeren altijd meerdere andere, oudere verhalen heen. Zo ontstaat er een verband tussen het romanheden en een verzwegen verleden, tussen het universele en het particuliere. Een prostituee uit *De asielzoeker* kan zowel een uitgebuite Oost-Europese immigrant in het Israël van 2003 zijn, als een beeld voor een mager en ziek kampslachtoffer. Aandacht voor de allegorische vorm legt bloot hoe verschillende verhalen over elkaar heen gelegd worden in de roman. Dat betekent niet dat duidelijk wordt wat de tekst 'eigenlijk' betekent: daar is deze allegorie te postmodern voor. Wel blijkt dan hoezeer Grunbergs romans gaan over het betekenis geven zelf. Hoe kunnen we de waarheid op het spoor komen in fictie? De zes thematische hoofdstukken van *Afgrond zonder vangnet* beschrijven de romans van Arnon Grunberg, maar ook verschillende manieren waarop literatuur onze wereld van betekenis kan voorzien.

*Hoofdstuk 1*, 'Shoah, seks en pizzeriameisjes', gaat over het autobiografische schrijven als afrekening met een obscene geschiedenis. De enige troost is die van de slapstick, de enige uitweg het beschrijven van het absurde. De onmogelijkheid om echt toegang te krijgen tot de horror die het verleden is, leidt in Grunbergs eerste drie romans tot walging, en ook tot theater en parodie. Al vanaf *Blauwe maandagen* blijkt het schrijven zelf deel te zijn van het zelfonderzoek van de auteur. Wat betekent het om geld te verdienen met het portret van je ouders als overlevenden? Is dat niet de ultieme transgressie? Zo zullen we zien dat het beeld van de zich prostituerende 'Arnon' in *Blauwe maandagen* een metafoor is voor het beginnende schrijverschap.

Ook de personages van Marek van der Jagt zijn een soort schrijvers die spelen met verschillende maskers en namen, zien we in *hoofdstuk 2* ('De perverse identiteit van Marek van der Jagt'). De zoektocht naar een nieuwe identiteit van de hoofdpersonen loopt langs opvoeringen van wrede seksuele fantasieën, moedermoord en incest. Ook hier zal blijken dat het gaat om



de afrekening met een obscene geschiedenis. Literatuur, met de spanning tussen wat letterlijk is en wat symbolisch, is daarbij ontoebeerlijk. In de romans van Van der Jagt worden onbewuste en perverse verlangens door de personages opgevoerd in een vorm van publieke psychoanalyse.

In *hoofdstuk 3* ('Iconen van de Shoah') interpreteren we *De asielzoeker* en *De joodse messias*. Grunberg zelf ziet hier een duidelijke breuk in zijn oeuvre.<sup>10</sup> Hoewel ook deze romans het effect van een morbide geschiedenis beschrijven, heeft de lijdende ander hier een grotere rol gekregen. Het gaat in deze periode, en in dit hoofdstuk, over levensgevaarlijke identificatie met die ander. De hoofdpersoon spiegelt zich aan overlevenden van de Shoah, die als wilde dieren zijn: angstig en 'bijtgraag'. Het verschil tussen daders en slachtoffers wordt troebel, vooral in de Shoah-satire die *De joodse messias* is. Door de analyse van de parodie en intertekstualiteit maakt dit hoofdstuk duidelijk waarom er van de geschiedenis geen verhaal te maken valt – de roman is slechts de heropvoering van een tweedehands verleden. Tegelijkertijd blijkt waarom literatuur niet onschadelijk is.

*Hoofdstuk 4*, 'Gruwelijke nabijheid', gaat over liefde, en ook over zorg. De personages snakken naar verbinding met de wereld. Ze hebben relaties nodig om te kunnen leven, maar om te kunnen leven moeten ze de ander ook vernietigen. Ethische vragen over het conflict tussen zorg en werk, familie en gemeenschap komen in *Tirza* en *Huid en Haar* aan de orde, bijvoorbeeld via allegorische verwijzingen naar de Bijbel en de klassieke tragedie. Het 'werk' waar de mannelijke hoofdpersonen zo aan hechten, lijkt op het literaire werk. Vooral in *Huid en Haar* is het schrijven ook een dringend onderzoek naar wat waarheid kan zijn – ook de waarheid over het verleden. Schrijven is een vorm van noodzakelijk engagement met de wereld – datzelfde schrijven houdt de auteur ook weg bij de wereld. Het is een dilemma waarmee Grunberg aansluit bij het werk van andere hedendaagse schrijvers als J.M. Coetzee of Zadie Smith.

*Hoofdstuk 5* ('Spelen tegen het spel') gaat verder in op de paradox van het engagement van Grunberg en de manier waarop hij in de wereld staat als 'ooggetuige'. Het 'echt gebeurde' van de Shoah waar de eerste romans om draaiden, krijgt hier vorm in

de militaire missies die Grunberg het afgelopen decennium als journalist heeft bijgewoond – juist in levensgevaarlijke situaties blijkt hij ineens pas écht te leven, om daar dan weer over te schrijven. Welke verbanden scheidt dat tussen literatuur, journalistiek en politiek? De vraag is of en hoe een intellectueel stelling kan nemen in maatschappelijke en politieke debatten, zoals dat over Europa, als hij tegelijk een ‘omgekeerde wereldverbeteraar’ is, wars van iedere vorm van idealisme en moralisme. *De man zonder ziekte* blijkt een roman die zijn eigen ideologische positie en engagement ondermijnt. In een geglobaliseerde, kapitalistische wereld kan er geen neutrale houding bestaan – zelfs niet voor de literaire schrijver.

*Hoofdstuk 6*, ‘De mensenknecht’, gaat over de relatie tussen literatuur, trauma en geestesziekte. De hoofdpersoon in *Moeder-vlekken* is psychiater – en we zullen hem proberen te begrijpen vanuit zijn eigen discipline: met theorie over trauma. Het lukt hem niet zijn gestorven moeder te laten gaan, zodat hij in een spookhuis leeft met haar schim. De ziekte van zijn patiënten blijkt ook die van de geneesheer zelf te zijn. Is dat dezelfde ziekte waar de lezer mee besmet moet worden, roman na roman? En is ook de genezing te vinden in de literatuur? *Goede mannen*, voorlopig Grunberg laatste roman, laat zien dat pijn en taal niet te rijmen zijn. Woorden zijn weinig troostrijk, en betekenis is er niet te vinden in de ‘taaie pech’ die de hoofdpersoon overkomt. Wat kan literatuur dan wel doen?

Een van de antwoorden op die vraag, zo zal het slotwoord betogen, ligt in de ontmoeting tussen tekst en lezer. Door het lijden van de ander en van het zelf te beschrijven en publiek te maken, ontstaat er een vorm van gemeenschappelijkheid. Dat de romans van Grunberg in de buurt trachten te komen van het lijden, en er tegelijk voor terugdeinzen, is een houding die lijkt op die van de lezer. Ook die verhoudt zich tot de tekst als een ontmoeting met het vreemde: open, nieuwsgierig, maar zonder de illusie het geheim ooit te doorgronden.

Ieder hoofdstuk van *Afgrond zonder vangnet* beschrijft een ander thema. Dus hoewel het boek chronologisch is, hoeft het niet lineair gelezen te worden. Afhankelijk van waar de lezer voor komt, kan die verschillende routes volgen. Zo is er een keu-

ze uit zeven verschillende leesroutes, naast alle dwaalwegen die de lezer er natuurlijk naar eigen believen in mag nemen.

Ten eerste de Shoah-route. De lezer die meer wil weten van literatuur als herinnering of verwerking, en van Grunbergs werk als Joodse tweedegeneratieteksten, zal het meeste van zijn gading vinden in de hoofdstukken 1, 3 en 6.

Er is ook een journalistieke route. Zij die Grunberg vooral als non-fictie-auteur en als columnist beter willen kennen, kunnen terecht bij de laatste afdeling van ieder hoofdstuk, en verder bij hoofdstuk 5.

Belangrijk is de leraren- en leesclubroute. Deze weg is bedoeld voor intellectuele lezers die meer willen weten van Grunbergs romans, en van interpreterend lezen. Zij krijgen in ieder hoofdstuk nieuwe benaderingen en voorbeelden van close-reading aangereikt, maar kunnen de voetnoten gerust overslaan zonder veel te missen.

Dan is er de vernieuwende route. Wie benieuwd is hoe het werk van Grunberg aansluit bij andere hedendaagse literatuur en actuele thema's als gender, zorg en het 'relationele', post-patriarchale paradigma, zullen het meeste plezier beleven aan hoofdstuk 4 en 5.

Als u geïnteresseerd bent in psychoanalytische benaderingen, in de verhouding tussen literatuur, identificatie, identiteit en trauma, neem dan de psychoanalytische route en lees vooral hoofdstuk 1, 2 en 6.

Er is ook scholieren- en studentenroute. Die is voor lezers met weinig tijd en geduld, die komen voor de interpretatie van een enkele tekst van Grunberg. Voor hen is er per roman ook een apart te lezen interpretatie opgenomen. Net als dit hele boek zijn ook die roman-analyses later gratis te downloaden via het digitale platform Academia.<sup>11</sup>

Ten slotte de letterkundige route. De analyses in *Afgrond zonder vangnet* zijn gebaseerd op literaire, psychoanalytische, literatuursociologische en culturele theorie. Die maakt zichtbaar wat anders verborgen zou zijn gebleven, expliciet wat anders impliciet zou zijn. Hoe de theorie is ingezet blijkt vooral uit de eindnoten. Daar zijn ook de verwijzingen opgenomen naar wat anderen over de romans van Grunberg hebben geschreven.

Door die twee tekstlagen, de bovenste voor een groter publiek en daaronder een laag voor collega's, hoop ik een boek te hebben geschreven voor alle lezers.

## Afkortingen

AZ = *De asielzoeker* (2003)

BM = *Blauwe maandagen* (1994)

DLM = *De dagen van Leopold Mangelmann. Een keuze uit de archieven van Arnon Grunberg* (2017)

F = *Figuranten* (1997)

FP = *Fantoompijn* (2000)

GK = *De geschiedenis van mijn kaalheid* (2000)

GM = *Goede mannen* (2018)

GRW = *Grunberg rond de wereld* (2004)

GS = *Gstaad 95-98* (2002)

HB = *Het bestand* (2015)

HH = *Huid en Haar* (2010)

HTB = *Het tweede bestand* (2017)

JM = *De joodse messias* (2004)

KS = *Kamermeisjes en soldaten. Arnon Grunberg onder de mensen* (2009)

M = *Moedervlekken* (2016)

MZG = *De Mensheid zij geprezen* (2001)

MZZ = *De man zonder ziekte* (2012)

NGG = *Aan nederlagen geen gebrek. Brieven en documenten 1988-1994* (2016)

OO = *Onze oom* (2008)

T = *Tirza* (2006)

TS = *De troost van de slapstick* (1998)

VT = *Het verraad van de tekst* (Albert Verwey-lezing) (2009)



## HOOFDSTUK 1

### SHOAH, SEKS & PIZZERIAMEISJES

Schrijven is niet het leven, veeleer een verraad aan dat leven, een noodzakelijk verraad misschien, het is een bezigheid voor mensen die niet weten wat ze met dat leven aan moeten vangen. Het is langzaam ophouden, het moet dat zijn, en als het geen langzaam ophouden is, is het geen schrijven.

Arnon Grunberg<sup>1</sup>

Hoe begin je met schrijven, als je bent opgegroeid in een ‘gekenhuis’? Arnon Grunberg zet de roman in als een vlucht. Een vlucht uit het huis van zijn jeugd, en een vlucht voor de pijn van de ander. Literatuur moest Grunberg redden, waar toneel dat had nagelaten. ‘Ik leefde in een universum dat bestond uit angst en verlangen,’ schreef hij, ‘voor mij ging het om niet minder dan een redding.’<sup>2</sup> In deze eerste jaren beschrijft hij de overgang van de claustrofobische intimiteit van het gezin naar het publieke leven daarbuiten. Het grensoverschrijdende gedrag en groteske maatschappelijk falen van de personages is geestig, maar heeft een ondertoon van wanhoop. Terugkijkend kunnen we vaststellen dat hier vragen ontstaan die Grunbergs hele oeuvre lang zijn blijven terugkeren: hoe mensen lief te hebben voor wie het leven bestaat uit oorlog en verraad? Kun je zelf leven als de mensen om je heen halfdood zijn? En vooral: wat betekent schrijven over de pijn van de ander?

#### Even Shoah kijken (*Blauwe maandagen*)

*Blauwe maandagen* (1994) laat zich samenvatten als een klassiek coming of age-verhaal. Een jonge rebel wordt van school gestuurd, verlaat zijn ouderlijk huis en experimenteert erop los

met wat er in het leven te koop is. Maar tussen de regels, verstopt in grappen en slapstick, duikt een gegeven op waardoor het verhaal verschilt van het coming of age-genre: de ouders van hoofdpersoon 'Arnon' zijn overlevenden van de Shoah. Dat maakt van het gezin waarin hij opgroeit een gekkenhuis, en dat geeft Arnons groteske en perverse avonturen een andere betekenis. *Blauwe maandagen* beschrijft de zoektocht naar een identiteit in het licht van deze gewelddadige erfenis.

### *Een belediging voor God*

In de proloog van *Blauwe maandagen* reist Arnon met zijn moeder naar Israël om zijn vader te begraven, en denkt terug aan zijn kindertijd. Hij herinnert zich hoe de beklemmende sfeer in het gezin even werd opgeheven als vader en zoon samen op pad gingen en zondigden tegen de regels van hun geloof: 'Als we klaar waren in het café, gingen we naar de kermis. We aten braadworstjes. Hij zei dat God niet op een braadworstje meer of minder keek. God misschien niet, maar mijn moeder wel' (BM, 10). Door verwijzingen naar nazi-Duitsland, naar Israël en het Jodendom is het verhaal over Arnons ouders al in de proloog verweven met de Jodenvervolging.

De volgende vier delen van de roman gaan over de jaren voor en na het overlijden van de vader: de jaren waarin Arnon op het Vossius Gymnasium in Amsterdam-Zuid zit. In de ogen van zijn ouders is hij de 'kroonprins' (BM, 111) en een grote belofte, maar hij wordt van school gestuurd en gaat op jacht naar geld en naar meisjes. We lezen over zijn eerste vriendinnetje Rosie, zijn zieke en balsturige vader, zijn moeilijke moeder en zijn naar Israël verhuisde zus. Arnons weinig bevredigende zoektocht naar succes voert hem langs een bestaan als kantoorklerk en uitgever: herhaalde mislukkingen die de titel *Blauwe maandagen* verklaren. Het deel 'De meisjes' ten slotte gaat over zijn veelvuldige borddeelbezoek. De beschrijvingen van betaalde seks zijn wrang en komisch. Maar nog pijnlijker zijn de scènes die zich afspelen in het ouderlijk huis waar niet te leven valt, net zomin als er voor Arnon daarbuiten werkelijk te leven valt.

Zoals in andere romans van Grunberg is er ook hier sprake van een antiheld die al niet veel in handen heeft om mee te



beginnen, en die dat ook nog in de loop van het verhaal weet te vernietigen. Alles wordt ontheiligd en vernietigd, zonder dat de lezer weet waarom. Zelf weten de jongens en mannen in Grunbergs romans het zo mogelijk nog minder, ook niet op de schaarse momenten dat ze aan zelfbespiegeling doen: 'Je kunt honderd brieven schrijven en in elke brief weer vragen waarom alles altijd kapot moet en ondergekotst, maar je zult geen antwoord krijgen' (BM, 65). De destructie die de jonge Arnon tegen wil en dank veroorzaakt, zal in vele vormen blijven terugkeren in Grunbergs oeuvre.

Onschuld is geen term die past bij de meeste personages van Grunberg, maar hier lijkt toch sprake van iets wat daarop lijkt, al is het dan in de constatering dat het verloren is gegaan. Verderop in het verhaal zijn Arnon en zijn schoolvriendinnetje Rosie wanhopig op zoek naar een plek om met elkaar te vrijen, ze sjouwen door de zompige, besneeuwde stad van café naar café. Het komt er niet van, op die koude avond. En toch is dit de enige echte idylle die we in het oeuvre van Grunberg aantreffen. Alles staat nog op het spel in de verhouding met Rosie: 'Ik moest een station eerder uitstappen dan zij en daarom heb ik haar in de trein al die dingen beloofd, al die idiote dingen' (BM, 38). Het welbehagen dat Arnon bij Rosie ervaart, staat in contrast met het gekkenhuis zodra hij weer bij zijn ouders is. Toch maakt hij, uit angst, een einde aan de relatie met Rosie: 'Als er een of andere God was, dan moest elke liefde die je misloopt wel een belediging voor hem zijn, en elke liefde die je misloopt uit angst moest wel de allerergste belediging voor hem zijn. Zoiets had ik tegen haar willen zeggen, want toen geloofde ik dat nog' (BM, 90).

Het liefdesverhaal contrasteert met de waanzin thuis, maar is er tegelijk door besmet. Als Arnon een afspraakje met Rosie heeft, is hij eerst thuis getuige van een van de aanvallen van agressie van zijn moeder: 'Mijn moeder kwam binnen met een pan spaghetti. Die pan spaghetti kieperde ze toen leeg, zo boven zijn krant. De hele pan. "Waarom deed je dat nou?" vroeg ik. "Ik wilde alleen maar laten zien wat je vader voor een dweil is," zei ze. [...] Daarna ging mijn vader een kruiswoordpuzzel oplossen en mijn moeder ging de tafel schoonmaken, en ik ging naar de keuken om te eten' (BM, 44).

‘Het gekkenhuis’ manifesteert zich vooral rond de maaltijd en andere rituelen die met het lichaam te maken hebben. De regels van het joodse geloof, uitgedragen door Arnons moeder, komen neer op lichamelijke restricties rond voeding en seksualiteit. Het verzet van de scholier speelt zich dan ook af op dat gebied. Arnon gaat met geveerd haar naar de synagoge, drinkt bier op vastendag en gaat naarmate hij ouder wordt steeds meer een promiscue leven leiden. Ook rebelleert hij tegen de Thorastudie en Hebreeuwse les die zijn moeder hem oplegt: ‘Voor mijn vader was mijn bar mitzwa een nog grotere kwelling dan voor mij’ (BM, 50).

*Blauwe maandagen* beschrijft niet de ontdekking van een Joodse identiteit, maar de crisis daarvan. Het Jodendom is verweven met de herinnering aan de Shoah, en is daardoor in Arnons ogen weerzinwekkend.<sup>3</sup> Wat hem het meest tegenstaat is het verband tussen het Jodendom en het ‘lijden’, waar vooral buitenstaanders mee lijken te dwepen, zoals een paar vrouwen die zich willen bekeren: ‘Daar begreep ik dus niets van, waarom mensen joods willen worden. Ze konden zich toch ook meteen onphangen, als ze het niet meer zagen zitten’ [...] (BM, 73-74).

Arnon weigert zich te associëren met de geschiedenis van zijn ouders en met wat de Joden is overkomen. Het ‘begrip’ dat zijn weldenkende Amsterdam-Zuid-omgeving heeft voor het trauma van zijn ouders, beantwoordt hij met hoon. In het hoofdstuk ‘Even Shoah kijken’ spreekt hij met minachting over een van zijn klasgenoten die begon te ‘janken’ bij de documentaire *Shoah* van Claude Lanzmann (BM, 90).

De morele verplichting om de in 1986 door de VPRO uitgezonden twee delen van *Shoah* te kijken was hoog, in ieder geval in intellectuele milieus en op middelbare scholen, en Arnon Grunberg steekt daar de draak mee in zijn eerste roman. Niemand is ‘goed’, in het licht van deze inktzwarte geschiedenis, en Grunberg zal zijn lezers niet toestaan zich in comfortabele naoorlogse afkeuring te wentelen. Kenmerkend voor de film van Lanzmann was dat hij geen archiefmateriaal gebruikte, maar de overlevenden meenam naar de plaatsen des onheils, om ze daar te interviewen en ze tot in detail hun verhaal te laten doen. Zo gaat de documentaire niet alleen over het verleden, maar ook

over het trauma in het heden.<sup>4</sup> In *Blauwe maandagen* wordt de indringende film 'slaapverwekkend' genoemd. De roman zelf gaat ook over de rol van oorlogstrauma's in het heden, maar op een andere manier dan *Shoah*. In plaats van een verhaal over het verleden krijgt de lezer een groteske voorgeschoteld.

### *Het groteske lichaam*

Vooraf in de beschrijving van Arnons stervende vader is *Blauwe maandagen* een grotesk verhaal. Een voorbeeld is de scène waarin de zoon probeert zijn slapende vader bier te voeren in het café. Hij is enerzijds heel zorgzaam, en borstelt steeds het lange haar van zijn vader uit diens gezicht weg: 'Ik legde zijn haren op zijn hoofd, op de plaats waar ze hoorden' (BM, 104), anderzijds krijgt het zeulen met het zieke lichaam van de vader een slapstickeffect.

Als Arnon met zijn vader thuiskomt uit het café moet hij eerst halsbrekende toeren uithalen om de rolstoel het huis in te krijgen. Vervolgens wordt hij zelf zo dronken dat hij vrijwel niet overeind kan blijven. Hij worstelt met het vieze papje dat hij zijn vader moet voeren: 'Ik drukte gewoon net zolang in zijn wangen tot hij zijn mond opendeed en dan stopte ik vlug de lepel in zijn mond' (BM, 110). Het wordt nog kolderieker als de vader in de borsten van de thuishulp knijpt en haar 'geil varkentje' noemt, terwijl Arnon onvoorstelbare hoeveelheden alcohol tot zich blijft nemen. Dit alles mondt uit in een apotheose waarin zijn naakte vader op het tapijt en ook op Arnons schoenen poept, waarna de zoon moet overgeven.

Deze scène zit vol zaken die behoren tot het *abjecte*: dat wat alle grenzen van het menselijk lichaam overschrijdt en daardoor het 'ik' bedreigt.<sup>5</sup> Het abjecte tast de welomlijnde identiteit aan en ontsnapt aan de regels van de beschaving.<sup>6</sup> De Franse filosofe Julia Kristeva legt uit dat we juist fecaliën, zoals die van Arnons vader, associëren met die ultieme grens, de dood, en dat poep daarom behoort tot het domein van het abjecte.<sup>7</sup>

Arnons reactie daarop, het overgeven, is het uitstoten van het abjecte: een zogenaamde *abjectie* die de personages van Grunberg vaker vertonen. De staat van abjectie waar zijn lichaam in raakt is een vorm van protest en zelfbescherming in het licht

van de abjecte scène. Het is een markeren en verdedigen van de grenzen van zijn eigen lichaam en van het zelf, om zich zo te onderscheiden van de ander die hem heeft voortgebracht: zijn vader.

Dat geldt op een psychologisch niveau, maar abjectie is ook maatschappelijk. Verschillende culturen maken gebruik van abjectie om de grenzen van de beschaving te beschermen.<sup>8</sup> In joods-christelijke culturen werd religie daarvoor ingezet als ritueel: een rol die is overgenomen door kunst en literatuur. Abjectie in literatuur kan dus op allebei die niveaus opereren: het uitstoten van het 'andere' is zowel een psychologisch als een sociaal fenomeen.<sup>9</sup> In *Blauwe maandagen* lijken beide vormen van abjectie met elkaar verbonden te zijn. Het desintegrerende lichaam van de vader wordt door de associaties van Arnon in deze scène verbonden met de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog: ook een domein van het abjecte. Juist dan denkt Arnon terug aan Nicola, een verminkte vriend van zijn vader die af en toe op bezoek kwam: 'Het gezicht van Nicola leek gemaakt van oud leer en zijn neus was een soort ontvelde vleestomaat [...] In het begin kon ik bijna niet naar hem kijken, maar later wende het.'<sup>10</sup>

Nicola vertelde Arnon toen die klein was gruwelijke verhalen over de gemengelde lichamen die hij had gezien in de oorlog. Zijn horrorverhalen waren bovendien seksueel geladen: Nicola pochte over hoe weinig meel of suiker ervoor nodig was om een vrouw zijn bed in te krijgen. Zo worden geweld, voedsel, seks en prostitutie aan elkaar verbonden. Dat de passage weer besluit met een laatste zin over Arnons vader, maakt dat dit korte maar in alle opzichten weezinwekkende verhaal van Nicola bovendien ingebed is in de scène met de naakte, stervende oude man. Enerzijds spiegelen de woorden van Nicola wat er in Amsterdam gebeurt: ook Nicola voedde in het leger stervende soldaten, zoals Arnons moeder haar man voert tot hij stikt in zijn eten. Anderzijds vertelt de associatie iets over de abjecte, gewelddadige context waarin de verteller Arnon het verleden van zijn Duits-Joodse vader plaatst.

Deze techniek van het 'stapelen' van schijnbaar ongerelateerde verhalen en ze zo associatief aan elkaar verbinden, zal Grunberg ook in latere romans blijven toepassen. Dat gebeurt onder

andere doordat de vertellers in zijn boeken vanuit het heden steeds terugkeren naar episodes uit een verleden. Die anachronie biedt de schrijver de mogelijkheid om ongerijmde verbanden te leggen. In *Blauwe maandagen* helpt deze techniek inzicht te krijgen in de gevoelens van de hoofdpersoon, zonder dat er iets uitgelegd hoeft te worden.

Want hoe loopt de associatieketen van Arnon in deze scène? Tijdens het poepen van zijn naakte vader – dat eindeloos lijkt te duren doordat de beschrijving ervan wordt onderbroken door deze lange terugblik – denkt Arnon eerst terug aan de bezoeken die ze vroeger samen aan bioscoop Tuschinski brachten, waarna ze in café Schiller gingen zitten. Zo creëert de tekst een scherp contrast tussen het abjecte van de brullende man en de beschaafde context van de Amsterdamse art-deco-bioscoop en het nabijgelegen beroemde café dat door artiesten werd bezocht in het interbellum. Hij wilde als kind, herinnert Arnon zich, Charlie Chaplin worden, en Buster Keaton. Met zijn associaties verbindt de jonge Arnon zichzelf, en ook zijn vader, in de vernederende scène dus aan het komische, filmische type van de schlemiel (BM, 116).

In de gedachten van de jonge Arnon zijn tijd en ruimte gecomprimeerd: vanuit zijn heden in Amsterdam-Zuid slingeren we via het recente verleden in bioscoop en café terug naar de Hollywoodfilms en weer naar het heden in de bevuilde huiskamer. De komische figuur van de Joodse 'little man' naast de verbeelding van het naakte, dierlijk geworden lichaam, betreft bovendien onderdelen van de Duits-Joodse geschiedenis op elkaar. Het naakte lichaam van de poepende vader is ook een uitbeelding van de eveneens abjecte figuur van het zieke kampslachtoffer.<sup>11</sup>

De centrale figuur hier is het lichaam van de vader: 'het groteske lichaam' dat uit elkaar valt. De term is van de Russische literatuurwetenschapper Michail Bachtin.<sup>12</sup> Volgens Bachtin is nadruk op het menselijk lichaam in transformatie en desintegratie een kenmerk van de subversieve roman. In tegenstelling tot het klassieke lichaam dat een vaste vorm heeft, is het lichaam in transformatie altijd in wording, nooit af.<sup>13</sup> In het groteske lichaam ligt de nadruk, net als bij het abjecte, op de grenzen van

het lichaam en de in- en uitgangen: op copulatie en zwangerschap, maar ook poep en plas.

Inderdaad komen in de hierboven beschreven scène alle lichaamsopeningen aan de orde: er wordt gepoept, overgegeven, en de vader wordt het eten in de mond gepropt. In deze zelfde scène denkt Arnon bovendien terug aan hoe hij zelf niet na de gebruikelijke acht dagen, maar pas een paar maanden na zijn geboorte besneden is. In de aansluitende beschrijving van de ‘afschilfering’ van de huid van zijn vader (BM, 193) en ook in diens uitvallende kunstgebit herkennen we de desintegratie die Bachtin ziet in het groteske lichaam in de roman.<sup>14</sup>

Het kolderieke van dit desintegrerende lichaam heeft voor Bachtin een politieke betekenis. Hij verbindt het aan het middeleeuwse carnaval, het feest van de omkering van alle waarden, waardoor de ernst van de rest van het jaar dragelijk werd. In *Blauwe maandagen* wordt die omkering toegepast op de heiligheid van de Shoah en de slachtoffers ervan. De onaanraakbaarheid van die geschiedenis – de ‘ernst’ ervan en het lijden – wordt zo draaglijk gemaakt. In deze tekst van Grunberg vinden het groteske, en ook de lach van de slapstickfilms waar Arnon aan terugdenkt, plaats op het moment van overgang van leven naar dood. Profane humor, zoals de obsceniteit van de oude vaderfiguur, moet helpen de angst te bestrijden.<sup>15</sup> Dat is niet alleen maar negatief, maar biedt ook een opening naar de toekomst. Hetzelfde effect zien we in het derde deel van de roman, dat ‘De meisjes’ heet. Lichaamsopeningen en -sappen spelen ook daar een grote rol. De satirische beschrijving in *Blauwe maandagen* van de ontluisterende seks en de lagere echelons van de samenleving in de Amsterdamse bordelen en cafés zijn carnavaleske elementen die bevrijdend werken.<sup>16</sup>

### *Het red-light-getto*

Arnon is in het derde deel van de roman uit huis gegaan: ‘Ik ging op een zondagochtend in mei bij mijn ouders weg, met één koffer. [...] “Zo kun je me niet achterlaten,” zei mijn moeder in de voortuin. “Zo laten mensen elkaar achter,” zei ik, “zeur niet” (BM, 266). Hij brengt zijn eerste bezoek aan een bordeel, waarna er nog ettelijke volgen. Arnon beschrijft een paar van deze

bezoeken van en aan 'de meisjes' uitvoerig, waarbij hij eerder op zoek lijkt naar contact dan naar seks: 'Ik wilde eigenlijk ook niet gepijpt worden, ik wilde helemaal niets, ik wilde alleen blijven zitten op die bank en wat praten tot het uur om was, maar dat durfde ik niet te zeggen' (BM, 134). De meeste vrouwen blijken lelijk en zakelijk, maar Arnons herhaalde deceptie wordt nooit benoemd. Na zijn eerste hoer is alles voor Arnon bezoedeld geraakt: voor hem zijn alle vrouwen prostituees geworden, en zelfs Rosie kan hij alleen nog maar zo zien.<sup>17</sup>

Die bezoedeling en ontheiliging zien we ook in de manier waarop de rituelen van het geloof worden geïroniseerd. Voortdurend verbindt Arnon zijn joodse religieuze identiteit aan zijn seksuele uitpattingen. In het bordeel ruikt het 'zoals het in de propvolle synagoge kan ruiken, op Grote Verzoendag, vlak voor ze met het Slotgebed beginnen, en God voor de allerlaatste keer vragen hen in het boek van het leven te schrijven' (BM, 202).

De wetten van de instituties in de samenleving, zoals ouders, school en synagoge, maken hier plaats voor vrijheid en voor de subversiviteit van een nieuw systeem. 'Op mijn bruiloft komt de hele onderwereld dansen' (BM, 271), is de grimmige belofte die Arnon aan het einde van zijn verhaal doet. Zo blijkt *Blauwe maandagen* geen coming of age-verhaal, maar een parodie daarop. In het korte laatste deel van de roman, 'In dienst van Blue Moon', is Arnon zelf een escorthoer, hoewel het bureau maar niet belt wanneer hij klaarzit in een oud pak van zijn vader. In de laatste regels van de roman zit hij in een huis vol vlekken van as, poep, bloed en sperma op zijn schuldeisers te wachten.

Abjectie diende om de eigen identiteit te vormen en beschermen. Een 'schoon' en afgegrensd lichaam correspondeert ook met de sociale norm van wat is toegestaan in een beschaafde samenleving.<sup>18</sup> Op dat gebied is hier duidelijk iets misgegaan. Hier hebben we een desintegrerend lichaam in zijn eigen vuil, wat samenvalt met alle andere vormen van grensoverschrijding. De scène spiegelt de desintegratie van Arnons eigen vader, wiens pak hij dus niet alleen letterlijk draagt. En door de as op de lakens met sperma te mengen, wordt het abjecte van het lot van de Joden in de Shoah verbonden met seksuele grensoverschrijding.

De ranzigheid heeft een dieptepunt bereikt, de toon is grim-

mig en vastbesloten: ‘Er zijn nog een paar dingen die ik wil in mijn leven,’ besluit Arnon, die dan niet veel ouder dan tweeëntwintig kan zijn (BM, 268). In een wederom associatieve passage knoopt Arnon de eigen escortservice waarvan hij droomt aan zijn schrijven (‘Vroeger wilde ik een vriendin die alles geweldig zou vinden wat ik schreef’), aan leren vingers en dan zonder overgang aan het doodskleed dat je geacht wordt te dragen op kol nidree. Dat is de naam van het avondgebed op Jom Kipoer, waarin wordt gevraagd om niet-gevulde beloften jegens God en onszelf nietig te verklaren. Het onuitgesproken verband tussen de beelden ligt in die nietigverklaring: ook zondaars mogen meebidden op die avond, en zo creëert Arnon ook voor zichzelf een plaats in de Joodse traditie – ook al noemt hij elders ook de ‘valse warmte’ van de appeltjes met honing die er dan worden gegeten (BM, 256), valser dan de warmte van de eerste de beste straathoer zonder gebit, meent Arnon.

De vergelijking betreft prostitutie, Jodendom en vernietiging op elkaar, net als wanneer Arnon een hoer die naar hem op weg is verbindt aan Jom Kipoer en aan zijn vaders kunstgebit, waar die zich zo voor schaamde. Zonder overgang vertelt hij dan ook over een vroegere buurman van zijn vader, een Joodse kinderarts die gedwongen was geweest in het kamp experimenten op kinderen uit te voeren en die nadien zelfmoord pleegde. Er wordt geen logisch verband gelegd tussen prostitutie, de dwangmatige seksuele behoeftes van de zoon, het leven van de vader en de allergruwelijkste beelden die we ons kunnen voorstellen van de Shoah, maar ze worden wel nadrukkelijk en letterlijk nevensgeschikt. Ze behoren allemaal tot de orde van het abjecte, het weerzinwekkende.

Arnon ziet weinig verschil tussen seks en religie: beide zijn een vergeefse poging om zin en betekenis te ontdekken: ‘Ik dacht dat het niets uitmaakte of je je hele leven opsloot in een kamer om de *misjna* te bestuderen, of dat je elke dag door het red-light-getto wandelde en de gezichten bestudeerde en de lichamen, en zelfs over de prijs onderhandelde wanneer je wist dat je geen geld bij je had. In beide gevallen kon je denken dat je deel uitmaakte van iets groters dan je eigen armzalige leven, dat al begonnen was te stinken nog voor het goed en wel begonnen was’ (BM, 251).



Zo is het Pesach als Arnon zijn eerste meisje (dat geen meisje meer is) bezoekt, en ze babbelt terloops over haar gedeporteerde grootvader: “Mijn grootvader is nooit teruggekomen,” vertelde ze. Ze was nu met mijn lid bezig. Ze kneedde het, en ook mijn ballen kneedde ze’ (BM, 136). Vrijwel rechtstreeks uit haar bed gaat Arnon bij zijn moeder de tweede seideravond vieren. Opnieuw raken schijnbaar uiteenlopende zaken elkaar: prostitutie, een Joodse feestdag die draait om het herinneren van de oudtestamentische verhalen, het herdenken van wat er met het Joodse volk gebeurd is, en de moeder als overlevende.

### *Een Joodse moeder*

De relatie tussen Arnon en zijn moeder is beklemmend. Enerzijds is er grote intimiteit tussen hen: ‘Ik knipte haar haren als ze voor de televisie zat. Ik vond het leuk haar haren te knippen’ (BM, 87). Anderzijds is ze agressief, jaloers en onberekenbaar, zozeer dat Arnons oudere zus is ‘gevlucht’ naar Israël (BM, 66). Arnon verzamelt moed voordat hij zijn moeder opzoekt op de eerste seideravond: in het café, waar hij zondigt tegen de vastenregels en grappen maakt over ‘gaskamersoep’ (BM, 129). Die ironie is verdwenen als Arnon de rituelen beschrijft die zij samen uitvoeren: ‘We deden alles wat we moesten doen die avond. We doopten radijs in zout water, we vermengden *maror* met *charosseth*, we vertelden over het brood van de vernedering dat onze voorouders hadden gegeten en we zongen het lied over de zee die vluchtte en de bergen die sidderden als rammetjes en de heuvels als lammetjes. Ze beefden voor God die de rots veranderde in een meer en de kei in een waterbron. Daarna zongen we dat we volgend jaar in Jeruzalem zouden zijn. Ook de voorgeschreven vier glazen wijn dronken we, maar mijn moeder mocht niet drinken. Ze was weer aan de slaappillen. Daarom dronk ik voor haar. Dat was geen enkel probleem. Om een uur of twaalf ben ik naar huis gegaan. Ik heb haar gekust en gezegd dat ze gezond en vrolijk moest blijven. “Hoe kan ik dat?” vroeg ze, maar daarop wist ik ook geen antwoord’ (BM, 130).

Het lijden van Arnons moeder, en wat dat betekent voor haar zoon, is een terugkerend motief in *Blauwe maandagen*. Ondanks de hier tentoongespreide zorgzaamheid, heeft de jonge hoofd-

persoon het gevoel dat hij tekortschiet. Zijn onvermogen leidt tot agressie en tot fantasieën van extreem geweld. Zo vraagt Arnon zich af hoe het zou zijn om iemand echt de hersens in te slaan, in plaats van daar alleen over te fantaseren, zodat het allemaal tenminste ‘echt goed kapot’ zou zijn, en niet half (BM, 86).

Ook zijn moeder is agressief en redeloos in haar woedeaanvallen. Vooral de scènes rondom de maaltijd zijn beladen. ‘Eerst riep ze: “Ik kook nooit meer voor jullie.” Dan begon ze met het servies’ (BM, 30). Tegelijk is ze ook een stereotypische, overbezorgde Joodse moeder met een sterke focus op eten en voeden, en de dagelijkse warme maaltijd als haar ‘altaar’.<sup>19</sup> De betuttelende moeder heeft wel torenhoge verwachtingen van haar zoon – een double bind van enerzijds te weinig, en anderzijds te veel vertrouwen in zijn vermogens. Zo blijkt dat de hoofdpersoon zichzelf rond zijn zevende nog niet kan aankleden, omdat zijn moeder dat altijd voor hem doet (BM, 117).<sup>20</sup>

Dit is een terugkerend thema in de Joodse familieroman en in tweedegeratieromans. Het kind dat na de Shoah geboren wordt is ‘het kind dat alles goed moet maken’.<sup>21</sup> Ook Arnon Grunberg heeft zijn eigen jeugd in die termen beschreven: ‘Mijn ouders hebben ook gedacht dat veel van wat zij niet hadden kunnen doen, door hun kinderen zou worden goedgeemaakt.’<sup>22</sup> Bij de karikatuur van de dominante en bezitterige moeder in Grunbergs debuut past haar jaloezie op het liefdesleven van haar zoon. Zo moet Rosie in de tuin wachten tot Arnon haar heimelijk kan binnenlaten.

De moederfiguur is een furie, voor wie zowel vader als zoon op de vlucht slaat: bij voorkeur verschuilen ze zich op de wc, niet toevallig de plaats van de abjectie, waar de drek het huis verlaat. Het vluchten van vaders en kinderen voor de moeder, en met name het vluchten naar de wc, is ook een topos in andere romans van deze generatie Joodse auteurs.<sup>23</sup> De ambivalentie in deze gezinnen is dat de vader en de kinderen niet werkelijk kunnen vluchten voor de moeder, omdat ze de verbintenis vormt met het traumatische verleden. Daarom is de relatie met haar enerzijds onmogelijk, en anderzijds onontbeerlijk. Juist een geschiedenis die onverwerkt is gebleven kan niet worden losgelaten, blijkt uit de romans van deze generatie.<sup>24</sup>

Ook in *Blauwe maandagen* is de figuur van de moeder verbonden aan de geschiedenis van de Shoah. Nog explicieter is dat het geval in de eerste toneelstukken die Grunberg schreef, zoals *De dagen van Leopold Mangelmann* uit 1991. Die tekst bestaat uit twee delen. Een tafelscène van het gezin van de dan zevenjarige Leopold, (een gezin waar blijkens hun achternaam een gebrek of een tekortkoming in schuilt: *Mangel* in het Duits), en een monoloog van de jongvolwassen Leopold. Leopolds moeder vertoont grote overeenkomsten met de moeder in *Blauwe maandagen*. Ze is diepreligieus en leeft in permanente angst voor de buitenwereld: 'Denk aan de bureu. We kunnen ons geen geschreeuw permitteren.' Het kind Leopold vraagt zich af: 'Waarom huilen jullie altijd? Waarom kunnen we nooit eens eten zonder dat een van jullie huilt? Jullie hebben mijn hele leven gehuild.' Leopolds ouders vertellen niets over wat ze hebben meegemaakt in de Tweede Wereldoorlog, maar ze zijn wel in een grenzeloze rouw gedompeld. Zo zegt meneer Mangelmann: 'Je zou vijfduizend jaar moeten worden om alles te kunnen huilen waarom gehuild zou moeten worden en dan nog zou het te weinig zijn. Alleen al om een meisje dat wegliep over een groot plein dat niet meer bestaat zou ik vijf jaar willen zitten en huilen.' Waarop zijn zoon alleen antwoordt dat hij dood wil.<sup>25</sup>

Over dat meisje horen we verder niets meer. Het is een van de vele gaten die er vallen in het relaas van de ouders. Het exces aan emotie gaat gepaard met een totaal gebrek aan informatie. Maar uit wat er wordt gesuggereerd, lijkt de geschiedenis van meneer en van mevrouw Mangelmann sterk vergelijkbaar met die van de ouders van de auteur Grunberg, en ook van de ouders van Arnon in *Blauwe maandagen*. Om te zien wat *Blauwe maandagen* en de andere vroege teksten doen met de feiten van het leven van Grunbergs eigen ouders, volgt eerst hun verhaal.

### *De geschiedenis*

Grunbergs vader, Hermann Grünberg (1912-1991), was sinds 1936 in Nederland: hij was een van de vele Duitse vluchtelingen die Amsterdam-Zuid bevolkten in de jaren dertig. Zijn vader was toen al gestorven, zijn moeder werd vermoord in Sobibor in 1943. Hermann bracht de oorlog door op verschillende onder-

duikadressen. Grunbergs moeder, Hannelore Grünberg-Klein (1927-2015), schreef daar later over: ‘Tijdens de oorlog had hij wel veertig onderduikadressen – misschien was dat nog erger dan de kampen. Vertelde hij dat hij een gedeserteerd Duits soldaat was, dan mocht hij blijven, maar zodra ze hoorden dat hij een Jood was, moest hij weer weg.’<sup>26</sup>

Zelf was zij in 1939 – twaalf jaar oud – met haar ouders naar Cuba gevlucht uit Duitsland.<sup>27</sup> Dat hun schip, de St. Louis, uiteindelijk door geen enkel land werd toegelaten, zodat de Joodse vluchtelingen na een aantal omzwervingen eindigden in Antwerpen, is een van de meest wrange voorbeelden van de onverschillige Europese en Amerikaanse reacties op de Jodenvervolgving. De Joodse vluchtelingen aan boord werden ‘verdeeld’ over verschillende landen, Hannelore en haar familie eindigden in Nederland. Zo werd Hannelore via Westerbork gedeporteerd naar Theresienstadt en Auschwitz, en uiteindelijk tewerkgesteld in een vliegtuigfabriek in Freiberg. Vandaar werd ze in maart 1945 op een van de dodentreinen door heel Duitsland vervoerd om in Mauthausen door de Amerikanen bevrijd te worden: ‘Niemand jubelde. Wij waren volledig afgestompt door alle elende die wij achter ons hadden,’ schrijft ze daarover in haar herinneringen, die ze heeft opgeschreven en gepubliceerd in *Zolang er nog tranen zijn* (2015). Het manuscript van die memoires dateert al van eind jaren tachtig. Grunberg had het bij zich toen hij voor een televisiedocumentaire naar Auschwitz reisde in 2005.<sup>28</sup> Hij vertelt dat hij het nooit eerder heeft gelezen, maar op een perron leest hij erin en vertelt zichtbaar ontroerd over de passage waar zijn moeder beschrijft hoe zij daar in Auschwitz haar eigen moeder voor het laatst ziet. Haar beide ouders werden vergast.

Veel van de ervaringen die zijn moeder in deze memoires opschreef, kunnen een licht werpen op gebeurtenissen waarover de moeder van Arnon in *Blauwe maandagen* alleen terloops of fragmentarisch spreekt. Zo begrijpen we beter waarom de moederfiguur in die roman beweert dat ze haar vader in het kamp ‘om zeep geholpen’ heeft. ‘Details daarover heeft ze aan niemand willen vertellen,’ staat in *Blauwe maandagen*, ‘waarschijnlijk omdat ze ze gewoon vergeten was. Mijn moeder was een vrouw die

niet meer wist dat ze geheimen had. Wel zei ze dat de rest van haar leven haar straf was' (BM, 158).

De lezer van beide teksten is nu geneigd om de 'feiten' uit de tekst uit 2015 van de 'echte' moeder te koppelen aan deze zwijgzaamheid van de fictieve moeder in het relaas van haar zoon. Toen Hannelore zeventien was, in september 1944, werd haar vader vanuit Theresienstadt gedeporteerd.<sup>29</sup> Ze vertelt in haar eigen boek hoe haar vader al door de sluis was die hem naar het perron zou brengen en dat zij daar van haar moeder bij de *Oberscharführer* 'een goed woordje' moest gaan doen voor haar vader, wat ze niet durfde. 'Het was bij doodstraf verboden om bij de treinen te komen. [...] De grote innerlijke tweestrijd die ik voelde staat mij nog levendig voor de geest. Ik heb na de oorlog nog jarenlang herhaaldelijk nachtmerries van dit moment in mijn leven gehad, het moment dat ik steeds weer opnieuw beleefde. [...] Ik vond mezelf erg laf.'<sup>30</sup> Of haar moeder Hannelore in het kamp daadwerkelijk heeft aangespoord om met inzet van haar eigen leven dat van haar vader trachten te redden, is niet per se van belang. In ieder geval heeft het kind het onthouden als haar niet- vervulde plicht.

Dat Hannelore in *Blauwe maandagen* deze gebeurtenis heeft geïnternaliseerd als 'schuld' aan haar vaders dood, daarna weer herhaald in de 'moord' op haar echtgenoot, met haar kind als 'medeplichtige' (BM, 158), zegt veel over hoe overlevenden reageerden op de perversiteit van het systeem van de genocide. Het meisje was immers, net als haar vader, slachtoffer van de moordlust van de nazi's, maar is zichzelf in de daderspositie gaan manoeuvreren vanwege haar niet-handelen: zij is dan geen lijdend voorwerp meer van het geweld, maar onderwerp.<sup>31</sup> De morele desoriëntatie die dit teweegbrengt, verklaart hoe het mogelijk is dat Hannelore dit (in ieder geval in de fictie van haar zoon) heeft opgeslagen als de 'moord' op haar vader. Die morele desoriëntatie speelt een grote rol in het oeuvre van Grunberg, waarin dader- en slachtofferschap elkaar voortdurend afwisselen.<sup>32</sup>

Hannelore Grünberg-Klein schrijft zelf in *Zolang er nog tranen zijn* met vrij grote distantie over wat haar is overkomen in de jaren 1939-1945. Aan het moment waarop ze, op het platform van Auschwitz, haar moeder voor het laatst ziet, besteedt

zij bijvoorbeeld slechts enkele zinnen. De afkeer van ‘sentiment’ heeft Grunberg van haar overgenomen. Hij refereert daaraan in zijn *Voetnoot* in *de Volkskrant*, op de dag nadat zijn moeder gestorven is. Op 11 februari 2015 schrijft hij: ‘Mijn zus moest erg huilen, maar dat stond ik mezelf niet toe. In haar memoires had mijn moeder geschreven dat ze na de oorlog, toen ze hoorde dat haar beide ouders waren vergast, zich een dag verdriet toestond. Daarna moest het leven verdergaan.’

In zijn nawoord bij *Zolang er nog tranen zijn* schrijft Grunberg dat zijn moeder haar leven niet door haar oorlogservaringen had laten bepalen: ‘Toch is mijn moeder geen oorlogsslachtoffer en ik ben niet het kind van oorlogsslachtoffers. Een dergelijke simplificering zou geen recht doen aan mijn ouders en de opvoeding die ik heb genoten.’ Grunberg lijkt de nagedachtenis van zijn moeder te willen bevrijden uit de Shoah-herinnering. Tegelijk bewerkstelligt de publicatie van haar verhaal precies het tegenovergestelde: een verankering van haar jeugd en Arnons eigen jeugd in die geschiedenis. In het nawoord lezen we dat de kinderen moesten concurreren met dat verleden: ‘Toen ik nog een kind was zei mijn moeder met enige regelmaat dat haar gezin en haar kinderen erger waren dan Auschwitz.’ Grunberg merkt op dat hij dat een prachtige hyperbool vindt en besluit: ‘[...] wij móésten wel erger zijn. Ik wilde ook erger zijn dan Auschwitz en wilde voor altijd erger blijven.’<sup>33</sup>

Deze ‘prachtige hyperbool’ keert regelmatig terug in Grunbergs eigen oeuvre: het is een van de flarden die ons steeds weer wijst op de verwrongen relatie tussen het kind, de moeder en haar geschiedenis. In een brief aan zijn zuster Maniou bijvoorbeeld schreef Grunberg in 2001: ‘[...] Tenslotte komen we allebei uit de buik van een moeder die ons herhaaldelijk met oorlogsmisdadigers heeft vergeleken, in haar mildere buien. Dus we zijn opgegroeid met het idee dat je je agressie maar beter op de buitenwereld kunt richten, voor de buitenwereld zijn agressie op jou richt.’ Grunberg gaat verder: ‘Voor onze moeder was liefde een teken van zwakte, en daarom heeft ze de liefde buiten de deur gehouden, want wat je ook van haar kunt zeggen, niet dat ze zwak is of wil zijn. Maar voor ons is dat geen excuus.’<sup>34</sup>

Met een brief als deze nodigt Grunberg ons uit om zijn le-

ven en zijn werk op elkaar te betrekken. Hij stond namelijk in het Vlaamse tijdschrift *Humo*, en is dus een publieke tekst. De lezer wordt erin betrokken bij een relatie van de auteur, een relatie die op dat moment dus niet louter privé is, en die bovendien verbonden is met de situatie op de Westelijke Jordaanoever waar zijn zuster Maniou met haar zeven kinderen in een nederzetting woont. Het persoonlijke is bij Grunberg ook altijd publiek.

### *De autobiografische ruimte*

Door de held van zijn eerste roman Arnon te noemen, zet Grunberg zijn lezers meteen op het autobiografische spoor. Ook andere personages in *Blauwe maandagen* bleken sterke overeenkomsten te vertonen met personen uit het leven van de auteur: Grunbergs jeugdvriend Eric (Schliesser), zijn vriendinnetje Rosie (Mastenbroek) en zijn moeder Hannelore dragen in de roman hun eigen namen.

De school in Amsterdam-Zuid die hij bezoekt, zijn eerste baantjes en eerste woning in de Van Eeghenstraat: het is allemaal 'echt gebeurd'. Arnons avonturen komen in veel opzichten overeen met de ervaringen van de auteur zelf zoals we die uit interviews en brieven kennen.<sup>35</sup> Maar hoe betrouwbaar zijn die bronnen?

De auteur construeert op basis van het verleden zijn eigen mythe. Ook in interviews vertelt Grunberg over zijn jeugd natuurlijk in de eerste plaats een *verhaal* over zichzelf.<sup>36</sup> Als om de fictionele constructie van ieder interview te benadrukken, interviewt Grunberg zichzelf. Daarin verklaart hij de verhouding fictie-werkelijkheid als volgt: '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 de 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. [...] Hij is of was mijn marionet. Ik ben de regisseur, en hij de speler.'<sup>37</sup> Dat niet alleen de geïnterviewde, maar ook de interviewer zelf hier Arnon Grunberg heet, zorgt echter voor een *mise-en-abîme*, een droste-effect waarbij het de vraag is wie nu eigenlijk wie regisseert, en wie de speler is.<sup>38</sup>

Waar we meestal geacht worden om de auteur en zijn personage uit elkaar te houden, is dat bij Grunberg niet altijd zinvol of überhaupt mogelijk. Dat geldt ook voor het onderscheid tussen fictie en non-fictie, dat door Grunberg niet wordt erkend: ook brieven en zelfs 'foto's van zijn persoon' moeten tot het domein van de fictie worden gerekend (TS, 212). Een 'authentieke' persoon Grunberg is buiten bereik.

Hier moet dus een dubbel voorbehoud worden gemaakt: de biografische bronnen hoeven niet per se betrouwbaar te zijn. En in zijn romans worden de 'feiten' nog meer gemanipuleerd en verdraaid, bijvoorbeeld om een pijnlijk en satirisch effect te bewerkstelligen. Zo verschillen de gebeurtenissen in *Blauwe maandagen* in alle opzichten van het echte leven: al is het maar dat de fictieve Arnon eindigt als een weinig populaire gigolo, en de echte Arnon als een gevierde debutant. Autobiografisch schrijven is niet hetzelfde als psychologisch realisme.<sup>39</sup>

Om greep te krijgen op de betekenis van dit spel met feit en fictie kunnen we niet spreken over 'de' autobiografie, maar liever over de 'autobiografische ruimte', een netwerk van relaties dat het autobiografische en het fictionele gedeelte van het oeuvre met elkaar verbindt.<sup>40</sup> Aan de lezer niet zozeer de taak om uit te vogelen wat er nu wel en niet 'echt gebeurd' is, maar eerder om vast te stellen waarom fictie en werkelijkheid zo verstrengeld zijn geraakt.

In de eerste plaats duidt het op weinig vertrouwen in onze toegang tot de 'feiten'. Net als historische feiten zijn ze buiten ons bereik, omdat ze onlosmakelijk met de verbeelding verstrengeld zijn geraakt. Die vertroebelde grenzen tussen geschiedenis en fantasie zijn gangbaar in tweedegeratieliteratuur, waar de kloof tussen het heden en het 'echte' verleden juist door fictie kan worden overbrugd. Met het 'echte' doelt Grunberg dan niet op de alledaagse realiteit, maar op de brute werkelijkheid van de concentratiekampen, die *echter* lijkt dan de werkelijkheid waarmee wij omringd zijn.

Die kloof tussen twee soorten werkelijkheid nam Grunberg ook bij zijn eigen ouders waar, blijkt uit een scherpzinnig portret dat hij schreef toen hij eenentwintig was. In een voorstel voor een stuk voor Toneelgroep Amsterdam in 1992 wees de jonge



auteur op de verwrongen verhouding tot de realiteit die slachtoffers overhielden aan hun ervaringen: 'Een aantal gevangenen van "het kamp" blijven de werkelijkheid van het kamp ervaren als *werkelijker* dan alles wat daarna kwam en alles wat daarvoor is geweest. Alsof de wetten en regels van het kamp het enige echte referentiekader in dit leven zouden zijn. De werkelijkheid van het kamp heeft voor eens en voor altijd hun relatie tot de buitenwereld verstoord.

Een rij voor een geldautomaat is een minder werkelijke dan een rij voor een kop soep of voor een selectie. Een ander mens is óf een bezit óf een gevaar. Dat geldt voor passanten op straat, voor vrienden, voor hun eigen familie.

Niet de ellende die aan deze mensen is toegevoegd ervaren zij als ondraaglijk, maar het feit dat na gescheiden te zijn van ouders, vrienden en familie een *eind* is gemaakt aan die ellende.

Dat zij op een ochtend door hun huis kunnen lopen om suikerklontjes te zoeken en niet meer in het kamp zijn is voor hun een niet te dragen enigma.' (NGG, 71). De oppositie tussen wel en niet echt keert steeds terug in het oeuvre van Grunberg. Het echte laat zich niet beschrijven in fictie, en ook niet daarbuiten: 'Ik heb altijd van alles moeten verzinnen, omdat ik bang was voor wat de mensen tegen me zouden zeggen als ik hun de waarheid zou vertellen' (DLM, 83).

### *Trauma-fragmenten*

Naar de geschiedenis van de ouders van Arnon wordt alleen zijdelings verwezen in *Blauwe maandagen* – het is geen onderwerp in eigenlijke zin. Niet de Shoah zelf, maar alleen de gevolgen ervan komen aan de orde: 'Mijn moeder leeft in een wereld waarin het dag noch nacht is en waarin geen mensen meer voorkomen, mijn vader wacht op beursberichten die volgens mij al twintig jaar niet meer worden uitgezonden en mijn zus is getrouwd met een man die drie gebeden per dag zegt [...]' (BM, 92-93).

De tekst schampt steeds langs een grote stilte die rond de Shoah hangt. Toch is ook 'stilte' niet direct het woord dat je associeert met de Shoah-overlevenden die we in Grunbergs romans tegenkomen. 'Brullen' is een betere beschrijving: een woord dat

op allerlei plaatsen in zijn werk opduikt.<sup>41</sup> Vooral de moederfiguur is een hysterisch personage dat met eten en servies smijft. Ze gaat tekeer en huilt, roept en gilt vaker dan dat ze praat, bijvoorbeeld tegen haar man die stervende is: 'Mijn moeder stond naast hem en sloeg met een lepel op zijn hoofd, omdat hij niet wilde eten, en ze brulde: "Eet. Eet. Je hebt mijn hele leven kapotgemaakt, en nu ga je niet dood, nu ga je eten"' (BM, 159). Grote afhankelijkheid gaat hier gepaard met kilte en agressie. Vergelijkbare onredelijke, weinig zorgzame en schreeuwende moederfiguren zullen we tegenkomen in *Figuranten*, *De joodse messias*, *Huid en Haar* en *Moedervlekken*.

Hoeveel lawaai ze ook maakt, de moeder zwijgt in alle talen over degenen die niet terugkwamen. Afgezien van een oude tante in New York en een andere die 's zomers wordt bezocht in Berlijn, zijn er in dit verhaal geen grootouders, tantes, ooms, nichtjes of neefjes: ze zijn aanwezig in afwezigheid. Over hoe ze de oorlog zelf wist te overleven, vertelt Arnons moeder in de roman evenmin. We weten alleen dat ze na de oorlog haar eigen naam tegenkwam naast die van haar ouders, op de dodenlijsten van het Rode Kruis. De anekdote keert terug in het toneelstuk *Rattewit*, en later in de roman *Onze oom*, waar het meisje Lina hetzelfde overkomt: 'Het is een bewijs dat ze ooit heeft bestaan, maar ook het bewijs dat ze nu een dode is tussen de levenden [...] Ze mag zo koud en kil zijn als ze wil, want de doden zijn koud en kil' (OO, 508-509).

De dodenlijst is een van de 'scherven' uit het leven van de moederfiguren bij Grunberg, fragmenten die wel van fictionele context veranderen maar verder vrijwel gelijk blijven, gecondenseerd en scherp.<sup>42</sup> Ze zijn op één hand te tellen, en gaan op een zeker moment bekend in de oren klinken omdat ze letterlijk terugkeren. Samen vormen ze een 'scherm van woorden' dat niet wordt toegelicht, geen context krijgt.<sup>43</sup> In plaats van een verhaal over het verleden krijgt zowel de hoofdpersoon als de lezer van *Blauwe maandagen* zulke brokstukken informatie. Het zijn 'traumafragmenten', elementen van een geschiedenis die nooit gereconstrueerd kan worden tot een verhaal.<sup>44</sup> Het gaat dus niet om herinneringen, maar om geïsoleerde en geannexeerde flarden. Zulke fragmenten van historische realiteit dringen zich op,

maar laten zich niet binnen het narratief plaatsen, omdat er geen coherent verhaal is.<sup>45</sup>

Wat de fragmenten dus kunnen betekenen, is precies dat een historisch raamwerk van feiten ontbreekt.<sup>46</sup> Niet de geschiedenis krijgen we te horen, maar alleen het feit van de onassimileerbaarheid daarvan. De gebeurtenissen werden geen ervaringen die zich lieten navertellen. Hoe dat werkt, kunnen we zien in het werk van Gerard Durlacher – vrijwel van dezelfde leeftijd als Grunbergs moeder. Durlacher beschrijft in het autobiografische *Strepen aan de hemel* uit 1985 hoe hij als veertienjarige wordt gedeporteerd met zijn ouders, via Westerbork en Theresienstadt, naar Auschwitz. ‘Beschrijven’ is het woord niet. Omcirkelen komt meer in de buurt, omdat Durlacher als kind geen toegang had tot zijn eigen ervaring: die was te gruwelijk om te integreren. ‘Ik wist in die tijd nauwelijks wat er gebeurde,’ schrijft Durlacher over de rokende schoorstenen die hij zag in het kamp. ‘Een gordijn was voor mijn waarneming gevallen. De gruwelijke gebeurtenissen registreerde ik, zonder ze toe te laten tot hoofd en hart.’<sup>47</sup>

Dit onvermogen om wat er gebeurt ook toe te laten, produceert wat men ‘trauma’ noemt, Grieks voor ‘wond’. Pierre Janet was de eerste om vast te stellen dat het gevolg van trauma ‘dissociatieve stoornissen’ kunnen zijn, dat wil zeggen de neiging gebeurtenissen of herinneringen *buiten het bewustzijn* te plaatsen. Dissociatie ontstaat wanneer een gebeurtenis zo ongerijmd is dat hij niet valt in een raamwerk van taal en kennis.

Wat er in de Shoah gebeurde, het vernietigen van kinderen, bejaarden, mannen en vrouwen, ‘als onbruikbaar afval’ (Durlacher), ging ieder voorstellingsvermogen te boven, en zeker dat van een jongeman die pas zeventien jaar oud was toen hij werd bevrijd. Het is van belang om trauma te onderscheiden van herinnering: een ‘traumatische herinnering’ is een oxymoron. Trauma kan niet worden verteld, maar alleen uitgedrukt in de vorm van zintuigelijke percepties, affectieve toestanden, herbeleving en heropvoering.

Zo ook in Grunbergs werk. Het trauma van de moederfiguur laat zich ervaren noch verbeelden, maar wel opvoeren. De verbeelding wordt ingezet om steeds nieuwe contexten te schep-

pen waarin dezelfde citaten uit de taal van de moeder terugkeren.<sup>48</sup>

### *Feit versus fictie*

Het enige langere verhaal dat Arnon in *Blauwe maandagen* hoort, komt van zijn vader:<sup>49</sup> “In onze familie komen geen koningen van de onderwereld voor,” zei hij, “hoogstens keizers van het riool en straatprinsessen, en krankzinnig geworden tantes die in lompen handelden en krantenverkopers die samen met hun kranten in brand zijn gestoken, en nog meer straatprinsessen die zich verkochten om hun levens te redden en die alles gered hebben behalve hun leven, en bakkers die geen meel hadden om brood te bakken maar toch brood bakten, en kaalkoppen die achter in hun huis zelf wodka stookten, en grafdelvers die voor hele dorpen graven hebben gemaakt behalve voor zichzelf, en kroegbazen die net zoveel van de wodka hielden als van de Thora, en natuurlijk, je vader, de keizer van het riool.” “Wat is er met al die straatprinsessen gebeurd?” “God knikkert met ze,” zei hij, “omdat Hij alleen is.” Zo zaten we daar tot het tijd werd om naar bed te gaan’ (BM, 90). De raadselachtige woorden van de vader sluiten aan bij wat voor een kind een raadselachtig verleden moet zijn.<sup>50</sup> Kinderen van overlevenden hoorden verhalen over het kamp op een leeftijd dat ze het verschil tussen verhalen, sprookjes en de realiteit nog moeten leren, met het risico dat de verhalen en hun eigen werkelijkheid door elkaar gaan lopen.<sup>51</sup>

Ook op dat niveau is de verstrengeling tussen feit en fictie in Grunbergs oeuvre dus betekenisvol. Bij allerlei gelegenheden maakt Arnon Grunberg zijn lezers duidelijk dat ze hem niet op zijn woord moeten geloven. Zijn opzettelijke vertekening van de werkelijkheid geeft spanning aan de wijze waarop ‘feiten’ veranderd en gebruikt worden in een nieuwe context. Dat geldt uiteraard nog sterker wanneer het om grensoverschrijdende en gewelddadige en ook nog autobiografische gebeurtenissen gaat. In *Blauwe maandagen* vertelt de moeder van Arnon hoe zij in het kamp haar tanden schoonhield: ‘Mijn tanden zijn heel goed door de oorlog gekomen. Ik heb ze namelijk elke dag met een doekje schoongemaakt’ (BM, 78). Zo worden twee werelden op elkaar betrokken, de *echte* verwijzingen naar een geschiedenis

van oorlog en geweld kruipen die van het heden van het verzonnen verhaal binnen.

Dat gebeurt nog nadrukkelijker wanneer, in een heel ander verhaal van Grunberg, de ik-verteller een Amsterdamse prostituee met slechte tanden aanraadt om hetzelfde te doen. Zo wordt de moeder uit het ene verhaal betrokken op de prostituee in het andere. De verbeelding van de schrijver legt het verband – en dat geldt ook voor de lezer die beide teksten kent.

Ook op het niveau van de roman zelf is het verhaal over Arnons moeder vervlochten met het verhaal over Arnons hoerenloperij. Het verband wordt nergens expliciet, maar wel gesuggereerd in de fragmenten over Auschwitz. Vooral wanneer de moeder haar eigen schoonheid bezingt: “In Mauthausen waren ook veel meisjes, [...] maar ik was ’t mooiste, zelfs zonder mijn haren was ik mooi, ook de SS vond me mooi, ik was het koninginnetje” (BM, 93).<sup>52</sup> De lezer gaat zich sterk afvragen wat hier *niet* wordt verteld – wat de SS’ers gedaan zouden kunnen hebben met het ‘koninginnetje’ dat het kamp overleefde op haar zeventiende.<sup>53</sup> Het antwoord daarop wordt nergens expliciet gegeven, maar wel gesuggereerd. De fantasie van de zoon heeft de lege plek in zijn moeders verhaal opgevuld.<sup>54</sup>

We hebben geen toegang tot wat er echt gebeurd is in het verleden. Daardoor kunnen we nergens aan de verhalen van de moeder in *Blauwe maandagen* de status van ‘waarheid’ toekennen. De positie van de lezer is verwant aan die van de vertellende zoon zelf. Ook hij weet weinig over de feiten, hij heeft alleen de traumafragmenten en het onnavolgbare gedrag van zijn ouders waaruit hij hun geschiedenis moet afleiden.

Eerder dan een gebeurtenis stond de *schaduw* van een gebeurtenis in het middelpunt van de gezinnen van overlevenden.<sup>55</sup> De kinderen leefden in een familiesfeer die bepaald was door gebeurtenissen waar ze geen deel aan hadden, dus in een afwezigheid van herinnering die kan maken dat kinderen van overlevenden zich buitengesloten voelen. Het kan ook betekenen dat de kinderen herinneringen zelf gaan verzinnen.<sup>56</sup> Het gevoel afgesloten te zijn van een verleden, omdat het voor hen onbekend en onbegrijpelijk is, betekent voor deze kinderen paradoxaal genoeg een des te sterkere verbinding met de ouders

die dat verleden moesten leven.<sup>57</sup> Ze erfden niet zozeer het trauma van hun ouders, maar hadden een geheel eigen trauma: opgevoed te zijn door Shoah-overlevenden en zich voor hen verantwoordelijk te voelen.<sup>58</sup>

Het resultaat is in *Blauwe maandagen* een jongen die manoeuvreert tussen distantie en betrokkenheid; een dubbele beweging die al Grunbergs personages maken. De betrokkenheid is zo groot dat Arnon eraan onderdoor dreigt te gaan: 'Er was zelfs een tijd dat ik zeker wist dat ik dood wilde, maar nu denk ik dat de pijn niet komt doordat zij niet van jou houden, maar doordat jij niet van hen kunt houden, in ieder geval niet genoeg, niet zoals je zou willen, of zoals je zou moeten' (BM, 65).<sup>59</sup>

### *Joodse identiteit en fictie*

De auteur schetst in *Blauwe maandagen*, en in de verwante toneelteksten uit die periode, een tweeslachtig zelfportret. Enerzijds zet hij zowel zichzelf als zijn hoofdpersoon nadrukkelijk neer als Duits-Joods, het kind van immigranten en van slachtoffers van de Shoah. Anderzijds neemt hij afstand van die identiteit en forceert hij met zijn roman de breuk met dat verleden.

En nu komt de paradox: precies deze breuk verbindt de roman met de contemporaine Joodse identiteit. De boze debuutroman van Grunberg, 'een grote lange vloek',<sup>60</sup> is ook een verbinding met de geschiedenis van zijn ouders. De woedende breuk is namelijk wat Grunbergs roman gemeen heeft met die van Duits-Joodse (tweede)generatiegenoten zoals Maxim Biller en Rafael Seligmann en zijn debuut *Rubinsteins Versteigerung*. De roman, die in de kritiek antisemitisch en pornografisch werd genoemd, doet in veel opzichten denken aan *Blauwe maandagen*.<sup>61</sup>

Seligmann beschrijft zijn provocerende en puberende alter ego Rubinstein als '*faul, geil, aggressiv*': een manier om het stereotiepe beeld van de Jood als slachtoffer te doorbreken. Ook Arnon uit *Blauwe maandagen* verzet zich hevig tegen dat stereotype. Het dwepen met de Joodse identiteit is in zijn ogen niet meer dan een valse identificatie met het slachtofferschap. Rubinstein is even cynisch als Arnon – zo laat hij zijn moeder bij de lerares Frans bedelen om een voldoende, met als argument dat het gezin al genoeg heeft geleden door de Jodenvervolging en

dat dit nieuwe ongeluk er echt niet bij kan.<sup>62</sup> Zoonlief wordt, net als Arnon, door zijn ouders met een ‘kleine Hitler’ vergeleken: en ook de rebelse hoofdpersoon Rubinstein neemt zich voor om die vergelijking waardig te zijn.

Toch zijn er verschillen. Rubinstein heeft het over ‘mijn volk’, heeft nachtmerries over deportatie en wil in het Israëliësch leger gaan. De roman eindigt met zijn onstuitbare verdriet bij het besef dat hij niet kan ontsnappen aan zijn identiteit: ‘*Ich bin ein deutscher Jude*.’<sup>63</sup> Grunberg zou *Blauwe maandagen* nooit met die zin hebben kunnen eindigen. Het verzet tegen de moederfiguur is in zijn roman veel duidelijker ook een afwijzing van de Joodse identiteit.

Het Joodse gezin wordt niet alleen in *Blauwe maandagen*, maar in al Grunbergs teksten theateraal opgevoerd als een verstikkende en ranzige broeikas, met een zoon die niet volwassen kan worden onder het juk van een overheersende moeder en de knellende band van wederzijdse, incestueus getinte afhankelijkheid.<sup>64</sup>

Dat geldt vooral voor het eerdergenoemde toneelstuk *Leopold Mangelmann*.<sup>65</sup> Daarin komt een weerzinwekkende tafelscène voor met Leopold (die een jaar of zes zal zijn)<sup>66</sup> en zijn ouders: de klassieke psychoanalytische familiedriehoek. De moeder is de centrale figuur in de gezinsdriehoek die de lichamen van haar echtgenoot en zoon controleert. Zowel wat erin gaat als wat eruit komt staat onder haar gezag en surveillance. Dat blijkt ook uit een voorstudie van *Leopold Mangelmann* uit 1991, waarin het kind tot op basisschoolleeftijd nog in een ‘potje bij de verwarming’ moet poepen omdat hij infecties zou kunnen oplopen op de wc (DLM, 20).<sup>67</sup>

Ze vergiftigt haar gezin: een metafoor voor de ongezonde gezinssituatie die we vaker in het oeuvre van Grunberg tegenkomen. In *Leopold Mangelmann* voedt ze haar man en zoon tot ze erin stikken. Eten is voor Leopolds moeder nauw verbonden met haar verleden, en bovendien met de hoogtijdagen van haar geloof, de regels van dat geloof en zo met de Joodse identiteit. Mevrouw Mangelmann (‘eten is altijd een feest’) dringt op nieuwjaarsavond aan dat haar stikkende zontje het rauwe vlees eet dat ze op tafel heeft gezet: ‘Eet nou. Ik smeeek het je. Ik bid het

je. Toen ik geelzucht had kreeg ik nog een extra rantsoen jam. Dat heeft me het leven gered. Eet nou.<sup>68</sup>

Zo krijgt ook het eten de smerige en abjecte lading die we bij de beschrijvingen van seks zagen. Wanneer de zoon uiteindelijk overgeeft is dat opnieuw een zelf beschermende daad van abjectie. Het feestmaal blijkt voor het kind verbonden te zijn met de letterlijke en figuurlijke *onverteerbaarheid* van wat ze hem voorschotelt: zowel haar maaltijd als haar verleden: te afschuwelijk om in het gewone leven te verwerken en te ‘assimileren’.<sup>69</sup>

De moederfiguur vertegenwoordigt niet het leven, maar de dood. Het meest direct blijkt dat niet uit Grunbergs debuutroman, maar uit de teksten die in de marge daarvan zijn verschenen. Zo publiceerde Grunbergs eigen uitgeverij Kasimir een tekst van zijn hand, getiteld *De dood zal mijn moeder zijn*:

De dood zal mijn moeder zijn.  
Ze zal niet meer mooi zijn en niet meer lelijk.  
Ze zal niet meer mijn moeder zijn.  
Ze zal niet meer hoesten.  
Ze zal niet meer door kamers lopen, zonder te weten waarom  
ze door die kamers loopt.  
Ze zal alleen zijn met haar doden.  
Ze zal me nooit meer verslinden.  
De dood zal mijn moeder zijn.  
Ze zal me in haar armen nemen.  
Ze zal niet meer weggaan.<sup>70</sup>

Het kind voelt zich ‘verslonden’ door zijn moeder, die bovendien met de dood zelf wordt geassocieerd. In *Brief aan M.* staat bijvoorbeeld: ‘De mensen aan wie ik verbonden ben geweest, van wie ik heb gehouden, dat waren doden. Of ze morsdood waren weet ik nu eigenlijk niet helemaal zeker meer. Levend waren ze in ieder geval niet.’<sup>71</sup>

### *Schrijven als abjectie*

De lezer wordt, net als het kind, getuige van de geschiedenis van de moeder, van haar lijden, en van haar onnavolgbare



gedrag. Dat effect wordt nog sterker in het geval van theatervoorstellingen, bijvoorbeeld Grunbergs toneeltekst *Grillroom* uit 1994, die draait om een zeer verstoorde moeder-zoonverhouding.<sup>72</sup> We horen in deze monoloog dat de eenzame en wantrouwige moeder zich verschuilt in haar huis, waar ze zich belaagd voelt en verwaarloosd door haar zoon.<sup>73</sup> In korte zinnestukjes kliniken fragmenten over haar geschiedenis, zonder dat iets duidelijk wordt van haar gevoelens daarover. Dat verleden gaat in haar monoloog over in haar woede en angst in het heden, en de relatie met haar zoon, op wie ze wacht op de avond van zijn tweentwintigste verjaardag. In haar fantasie is hij al binnen: ‘Hij is al in huis. Denk ik. Hij kan heel zacht doen. Ik moet hem alleen nog lokken. “Schuw diertje,” moet ik roepen, “ik weet dat je er bent, kom, schuw diertje, ik zal voor je zingen, Nana’s lied, net als vroeger, kom, mijn schuw diertje, doe niet dom” (DLM, 418). Door de vele sprongen in de tijd wordt de lezer uitgenodigd om de passages over vroeger te betrekken op wat zij vertelt over de opvoeding van haar zoon:

‘Vroeger riep mijn zoon altijd. Niet tegen mij brullen.

Maar nu brult de hele wereld tegen hem.

Ik heb ook altijd tegen hem gebruld. Om hem te laten wenen aan de wereld. Als je niet tegen brullen kan ga je dood. Daarom brulden we de hele dag tegen elkaar. Toen wij hier nog woonden zat hij ook vaak in die kast [...]

Zelfs toen ik onder de vlooiën zat heb ik niet zo gestonken als het in die kast stonk’ (DLM, 414).

De toeschouwer bevindt zich in dezelfde positie als het kind dat zich vroeger verschool in de kast: tegen wil en dank is hij getuige van de confronterende tekst, en door het perspectief moet hij zich identificeren met de boze en vereenzaamde moeder.

In andere vroege teksten koos Grunberg het perspectief van het kind. Zo beschrijft hij een jongetje dat in de schuur met koffers speelt, en al snel denkt dat er echt een deportatie ophanden is – daarin nog bevestigd door zijn moeder die zegt dat hij het ‘al helemaal begint te begrijpen’ (DLM, 88). De passage komt uit *Woord dat God schuimbekkend afwees*, een eerste, ongepubliceerde romanstudie van ongeveer honderd pagina’s.<sup>74</sup> Deze oer-

roman is tragischer en minder picaresk dan het officiële debuut, veel explicieter ook over de kindertijd van de hoofdpersoon en over zijn extreme paniek in het heden, en klinkt soms als een toneeltekst: ‘Staand eten. Geen bestek durven te gebruiken. Geen borden [...] ’s Nachts het licht niet durven uit te doen. Je niet meer durven uit te kleden. Bang zijn op een stoel te gaan zitten. Bang zijn op te staan. Niet durven te slapen. Jezelf wakker houden. Soms toch in slaap vallen. Na vijf minuten wakker worden. Kletsnat, met geschreeuw’ (DLM, 97).

Deze ongepubliceerde roman vertelt meer over de vaderfiguur, ‘Herm’, en ook meer uit de basisschooltijd. De schaamte van het kind voor zijn ouderlijk huis bijvoorbeeld, waardoor hij maandenlang de voordeur niet meer gebruikt. De nadruk ligt op het verbergen van wat zich er afspeelt achter de voordeur: ‘Dit moet absoluut geheim blijven, dacht ik. Wat hier gebeurt mag niemand te weten komen. Het zou het beste zijn als niemand wist dat mijn ouders bestonden en als ook niemand wist dat ik hier in dit huis woonde.’<sup>75</sup>

Schrijven druist in tegen dat gebod van geheimhouding. De aandacht die de succesvolle roman *Blauwe maandagen* trok, betekende dat een pijnlijk deel van het leven van de auteur en zijn ouders publiek werd. Het openbaar maken van het gezinsleven druist in tegen alles wat het kind in *Blauwe maandagen* krijgt opgedragen: de dingen binnen de familie houden, zichzelf als Jood onzichtbaar maken en assimileren.<sup>76</sup> *Blauwe maandagen* beschrijft een breuk tussen moeder en zoon, en bracht ook in de echte wereld een verwijdering tussen hen teweeg. Het is in die zin een performatieve tekst: een tekst die teweegbrengt wat hij beweert. Zo herhaalt, bezegelt en bewerkstelligt de roman een breuk door de openbaarmaking van het gezin, terwijl geheimhouding en ‘onzichtbaarheid’ nu juist het devies waren.

Het schrijven zelf is op die manier ook een daad van abjectie. Door dat wat verborgen had moeten blijven, het abjecte geheim van de moeder, er letterlijk ‘uit te gooien’, stelt het schrijvende subject een grens die een eigen identiteit moet helpen scheppen, via de taal.

Zo schreef Arnon Grunberg een roman over het trauma van de opvoeding door een kampoverlevende, maar verzet hij zich

tegelijk tegen het etiket 'post-Shoah'-literatuur. Al vanaf deze eerste roman ervaart hij de ambivalentie van een schrijverschap dat put uit deze 'giftige bron'. Daarom eindigt Arnon in de roman als escorthoer – een allegorie voor zijn auteurschap. Ook schrijven over trauma komt immers neer op het meest intieme verkopen aan een anoniem publiek.

Zowel het trauma, als de ambivalentie ten aanzien van het schrijven erover, blijken wanneer de auteur zichzelf interviewt: een schizofrene onderneming die een mooie illustratie is van de tweeslachtigheid van de tekst. Zo vraagt Arnon aan Arnon waarom Arnon zo bang is om contact te maken en of dat 'iets met het Joods-zijn te maken heeft'. 'Alsjeblieft,' reageert Arnon geïrriteerd. 'Extreme ervaringen van ouders worden voor een gedeelte altijd doorgegeven aan kinderen. Dat geldt niet alleen voor Joodse mensen. Dat geldt voor iedereen' (TS, 190). Tegelijk wijst Arnon-de-auteur hiermee wel op de ervaringen van de ouders van Arnon-het-personage: 'Iemand die de ervaring kent dat men hem of haar vrij langdurig naar het leven heeft gestaan zal zijn kinderen anders opvoeden dan iemand die die ervaring niet kent' (TS, 190).

Er is weinig verschil met wat de auteur vervolgens in hetzelfde gesprek over *zichzelf* zegt: 'Ik ben opgegroeid in een continue stroom van paniek. Zonder dat daar een duidelijke reden voor was. Dat is niet per definitie negatief. Het is een manier van leven. Een redelijk intensieve en geobsedeerde manier van leven, dat wel. En een manier van leven natuurlijk waarbij je nooit toekomt aan het genieten van een frambozentaartje in de zon' (TS, 192). Hij noemt zijn roman 'één grote terreuraanslag tegen de angst' (TS, 190).

De vraag is wat er na die aanslag nog mogelijk is. Als alles is opgeblazen, dan is er dus niets over. Het enige wat nog rest is satire en parodie: de zotheid.<sup>77</sup> Grunbergs tweede roman, *Figuranten*, kan dan ook met recht carnavalesk genoemd worden.

## Het gelijk van de zotheid (*Figuranten*)

*Een vereniging van genieën*

Eindigde *Blauwe maandagen* met Arnon die uit geldgebrek besloot om gigolo te worden, Grunbergs tweede roman gaat over een ‘geldwolf, makelaar in krotten’ – een Joods stereotype.<sup>78</sup> De hoofdpersoon van de roman in vijf delen, of liever, komedie in vijf bedrijven, heet Krieg – Ewald Stanislas Krieg – een allegorische naam die boekdelen spreekt. Maar door een speling van het lot kwam er in de door de Tweede Wereldoorlog getekende familie van Grunberg ook echt een oom voor die Bernhard Krieg heette.<sup>79</sup> Door die naam uit zijn eigen stamboom te gebruiken en zo naamscontinuïteit te creëren, wijst Grunberg op de parallellen tussen Ewald en hemzelf – net als met de combinatie van Duits-Russische voornamen.

In *Figuranten* (1997) wordt zo mogelijk nog meer gedronken dan in *Blauwe maandagen*, maar verder is het een compleet andere roman. Hier maakt Grunberg van de feiten uit zijn eigen leven geen groteske maar een komedie, met zijn alter ego nadrukkelijk op de voorgrond als antiheld, die aan het einde zijn idealen heeft verloren en geldwolf is geworden, in plaats van een beroemd acteur, toneelschrijver of uitgever. Het verhaal bestaat uit één lange flashback vanuit een heden in New York, naar een periode zes jaar daarvoor in Amsterdam. De familie van de hoofdpersoon speelt nauwelijks een rol: in plaats daarvan draait het om zijn twee boezemvrienden: Broccoli, de man met ‘diabolische charme’ en femme fatale Elvira Lopez. Het driemanschap is vastbesloten om wereldberoemd te worden, en deze ‘operatie-Brando’ gaat over een weg die is doordrenkt met champagne en artisjokkenlikeur, en vooral langs talloze komische scènes, Grunbergs handelsmerk.<sup>80</sup>

Krieg heeft nadrukkelijk de wens zijn oude identiteit van zich af te schudden. In plaats daarvan meet hij zich allerlei nieuwe rollen aan, die van uitgever, acteur of desnoods geldwolf, al blijkt dat alleen na emigratie mogelijk. Het liefst zou hij willen zijn als zijn vriend Broccoli, die gelooft in zichzelf en in zijn mogelijkheden.

Er komt een einde aan hun vriendschap als Broccoli en El-

vira uiteindelijk naar New York vertrekken. Zes jaar later reist Krieg achter ze aan om zich daar te vestigen, maar hij vindt ze niet meer terug. In de epiloog blijkt Elvira te zijn verdwenen en Broccoli na een zelfmoordpoging te zijn opgenomen in een inrichting. Zelf heeft Krieg de destructieve identiteit van de 'zelfmoordkandidaat' die hij op pagina 1 nog was, dan achter zich gelaten.

Ewald Krieg is een kruising tussen een mislukking en een genie, een verlosser zelfs: 'De rabbijn was de eerste die een direct verband tussen mij en Jezus legde. Naderhand hebben ook andere mensen dit verband gelegd' (F, 279). De drie hoofdpersoon- nen richten een 'vereniging van Genieën' op en proberen de producten van die genieën de wereld in te brengen. Krieg propt zijn onverkoopbare dichtbundel *De machiavellist* zelfs in de brievenbussen van de buurt (F, 244-245).<sup>81</sup>

Krieg mag dan een genie zijn, hij is vooral toeschouwer en bewonderaar. In de eerste plaats van Broccoli, het 'wonderkind' dat tegelijk Kriegs alter ego lijkt. Broccoli, oftewel Michael Eckstein, leeft op grote voet van het geld van zijn ouders, de Joodse Ecksteins, 'nog uit het oude Europa'. Daarnaast heeft Krieg een mateloze bewondering voor vrouwen, en voor Elvira in het bijzonder. De vertelinstantie in *Figuranten* laat geen mogelijkheid onbenut om Krieg belachelijk te maken, als acteur en ook als aanbidder van Elvira.<sup>82</sup>

Tegelijk is de liefde, net als in *Blauwe maandagen*, heel serieus. Krieg is een consequente en zachtaardige bewonderaar van vele vrouwen, maar bewaart toch afstand: 'Distantie en passie gingen niet echt goed samen. Om in leven te blijven kon distantie wel weer goed van pas komen' (F, 271). Door die opmerking wordt duidelijk hoeveel er voor Krieg op het spel staat. Dat blijkt ook op de momenten van zorgzaamheid, zoals het strelen van Elvira's benen onder de tafel in een poffertjestent en de wens om haar 'sokophaler' te worden (F, 94): 'Ik dacht toen dat wanhoop iets ernstigs was, als in boeken en films. Wanhoop is uitermate droog en komisch' (F, 113).<sup>83</sup>

Eveeens wanhopig komisch zijn Kriegs eerste stappen op theatergebied; ze lijken op die van Grunberg zelf, die ook vergeefs auditie deed op toneelopleidingen. Van de voorstellingen

die Grunberg van zijn eigen teksten trachtte te organiseren, wordt een karikatuur gemaakt: Broccoli regelt optredens voor hun heldin Elvira, waarbij nu eens een enkele, dan weer helemaal geen toeschouwers komen opdagen.<sup>84</sup>

### *Gefnuikte ambities*

Niet Grunbergs successen, die er in de realiteit ook waren,<sup>85</sup> maar alleen de aspecten die zich lenen om de draak mee te steken, zijn naverteld in *Figuranten*. In een lezing uit 2008 vertelde de auteur waarom: 'Het was zaak mijn eerzucht te verbloemen. Dat deed ik door de nadruk te leggen op mijn nederlagen. En aan nederlagen geen gebrek.'<sup>86</sup> De enorme ambitie van Krieg, 'een puistige poedel', baadt hier in het meest ontluisterende en daardoor komische licht. Het genre van de slapstick kenmerkt zich, in de definitie van de auteur, door een held die gedreven wordt door zijn verlangen naar geld of naar een vrouw; vaak een combinatie van die twee.<sup>87</sup> Er heersen volgens Grunberg twee principes. Ofwel de held heeft geen geluk en geen geld, en moet dat van een ander zien te bemachtigen (zoals Charlie Chaplin), ofwel de held moet zijn passieve levenshouding opgeven om zijn geluk te bemachtigen (zoals Buster Keaton). De figuren in de Keaton-films zijn in een gevecht verwickeld 'om te voldoen aan de eisen die hun omgeving ze stelt' (TS, 15).

Wanneer ze daarin falen, zijn we bij de kern van het komische aanbeland. In zijn theorie over het komische stelde de filosoof Henri Bergson dat mensen die zich niet kunnen aanpassen aan hun omgeving onze lachlust opwekken.<sup>88</sup> De lach staat dus in nauw verband met het idee van de grenzen van de beschaving. Wat wij grappig vinden zijn mensen die uit de toon vallen, zoals Krieg die dat verbindt aan zijn achtergrond: 'Ik was bezig mondain te worden. Ik deed in ieder geval mijn best. En als ik eenmaal goed mondain was zou niets meer herinneren aan de geur van het getto waarvan ik dacht dat die aan me kleefde. Tenslotte is ook een vrijwillig getto een getto' (F, 265).

De lezer van *Figuranten* lacht dus om het buitenstaanderschap van Krieg, en om zijn onhaalbare ambities. De kloof tussen wat hij wil en wat hij bereikt is de basis voor het komische principe. Grunberg brengt dat niet alleen met filmkomedie in

verband, maar ook met het toneel van Beckett en met het absurde volgens Camus: 'Het gat dat gaapt tussen dat wat de mens wil en dat wat de wereld hem te bieden heeft. Wel zou je kunnen stellen dat de makers van slapstick niet hebben berust in het absurde' (TS, 21).<sup>89</sup> Grunberg concludeert dat er in dit genre geen waarden meer zijn, geen familie, vaderland of God. Dat is de nihilistische kant van het komediantendom.

Wat maakt deze theatrale vorm nu zo geschikt voor het verhaal van *Figuranten*? In de eerste plaats dat de vorm hier samenvalt met de inhoud – Krieg wil bij het theater, dus we krijgen theater. De absurditeit schuilt hier in de onverenigbaarheid van het profane en het 'heilige'. In *Figuranten* is het de wereld van de hoge cultuur die zo wordt gerelativeerd. De jeugdtoneelproductie waar de auteur zelf in meespeelde,<sup>90</sup> wordt in de wereld van *Figuranten* bijvoorbeeld de meest ontluisterende vertoning die je je maar kunt voorstellen. Van de vergaderingen over de lunchvergoeding tot de quasi-artisticiteit van de onbegrijpelijke tekst: van de wereld van het jeugdtheater blijft er geen spaan heel: 'Het moest geen pretje zijn op deze manier met kunst en toneel in aanraking te worden gebracht' (F, 242). Ook hier worden werkelijke ervaringen vervormd tot flagrante mislukkingen en worden successen weggelaten, zoals de prijs die de auteur als zeventienjarige won met zijn eenakter *Koningen Frambozenrood*.<sup>91</sup>

Het hoge cultuurgoed van het theater wordt in *Figuranten* gecontrasteerd met het lage van de slapstickscènes: kinderen gaan in broodjes kaas zitten, schoenen vliegen door de lucht in een vol restaurant: 'Ten slotte kwam de ober. "Er zit een schoen in uw soep, zie ik," zei hij. "Ja," zei Elvira, "dat heeft u goed gezien"' (F, 188). Er wordt in de uitgesponnen scènes veel heen en weer gerend, gevallen, met eten gesmeten. Neem de scène waar de oude, dronken Eckstein per se wil dansen met een verlopen vrouw in een leeg restaurant: 'Wat ze deden kon je geen dansen noemen. Meneer Eckstein deed een pas naar voren en dan weer een pas naar achteren. Dat hij niet viel was alleen te danken aan de vrouw in de cocktailjurk. Ze hield hem stevig vast tussen haar twee dikke armen. Het leek net alsof meneer Eckstein deeg was dat ze aan het kneden was' (F, 133).

In zulke scènes met de nadruk op groteske lichamen, is

*Figuranten* ook carnavalesk. Als in een middeleeuws carnaval, van oudsher serieus en politiek, wordt hier alles omgedraaid in een afspiegeling van de echte wereld. De *zothed* van het carnaval is ambivalent want zelfkritisch, een bevrijdende tijdelijke ont-heffing van het officiële leven.<sup>92</sup> Carnaval is niet alleen bedoeld als negatieve satire, maar ook als poging een wedergeboorte, een nieuwe orde tot stand te brengen.<sup>93</sup> Het is die ‘nieuwe orde’ die de slapstick van *Figuranten* nastreeft door vooral de oudere genera-tie af te schilderen als grotesk, in hun dronkenschap en seksuele behoeftes. Tegelijk zetten deze personages alles op alles om hun waardigheid te behouden, zoals al Grunbergs helden. Dat geldt vooral voor de Ecksteins.

Net als de vaderfiguur in *Blauwe maandagen* lijkt ook Eckstein op de figuur van de Joodse man in een bepaald type slapstickfilms: permanent onthutst over het vijandige universum.<sup>94</sup> Hij is per definitie niet in harmonie met de omgeving, een meta-foor voor de Joodse ervaring in de geschiedenis.<sup>95</sup>

#### *Koffers pakken in de nacht*

De villa van de ouders van Broccoli is een gekkenhuis. Af-komstig ‘uit het oude Europa’ wonen de Ecksteins in Zwitserland en komen even naar hun huis in Amsterdam, alleen om het mid-den in de nacht weer te verlaten alsof het om een vlucht gaat. De lange nachtelijke scène bij de Ecksteins thuis, in het derde en middelste deel van *Figuranten*, is pure slapstick met door de lucht vliegende champagneglazen en woest gebrul.

Tegelijkertijd is de scène een heropvoering van de geschie-den. Het nachtelijke tafereel doet onherroepelijk denken aan de manier waarop Joden in wo II tijdens razzia’s hun huizen moesten verlaten. Neem de opgejaagde manier waarop me-vrouw Eckstein haar zilveren bestek en haar conservenvoorraad inpakt: ‘Ze had de blik van een waanzinnige in haar ogen. Of misschien meer de blik van een wilde kat die in het nauw was gedreven’ (F, 154). Mevrouw Eckstein krijgt dat haar ouders zich in hun graf zouden omdraaien als ze wisten dat ze dankzij haar echtgenoot in de gevangenis zou eindigen: ‘Ze hebben geen graf, dus ze kunnen zich niet omdraaien,’ riep Eckstein, ‘en nu wil ik mijn cognac’ (F, 152). Vooral de volgende opmerking van meneer



Eckstein doet meer denken aan een vertrek naar een kamp dan naar een hotel in Zürich: 'De families moeten bij elkaar blijven, [...] anders is alles verloren,' zegt hij drie keer in deze passage: een herhaling die ook valt te interpreteren als een symptoom van trauma.<sup>96</sup>

De heropvoering is een kritische strategie die het vertellen omzeilt en de dingen direct wil tonen. Die onmiddellijkheid betekent ook dat het publiek er directer bij betrokken raakt. Precies dat is het effect van deze heropvoeringen in *Figuranten*: ze doordringen de lezer van het absurde en ongerijmde van de gebeurtenissen. Door een nachtelijke vlucht of deportatie te parodiëren kan die worden beschreven zonder dat de auteur het risico loopt de Shoah als onrepresenteerbaar voor te stellen. Humor is soms het enige antwoord op de taboes rond de representatie van de 'heilige' herinnering aan de Shoah, en biedt de afstand die nodig is om überhaupt nog iets te zeggen over de menselijke ervaring in deze context.<sup>97</sup>

Een bizarre geschiedenis laat zich het beste in komische termen beschrijven: 'als je wilt laten zien wat het absurde is, kun je niet zonder een vorm van slapstick. Absurditeit zonder humor, zonder slapstick is nauwelijks te verteren. [...] Het absurde is een wereld zonder rechtvaardigheid (anders dan een volstrekt toevallige) en zonder rechtvaardiging voor dit leven,' schrijft Grunberg in de periode dat hij aan *Fantoompijn* werkt (TS, 16). Sommige critici vielen over de slapstick die gericht zou zijn op louter entertainment en een zwart-witwereld met een 'stereotiepe, skeletachtige weergave van de mens en de realiteit'.<sup>98</sup> Die kritiek doet geen recht aan slapstick als antwoord op een realiteit die juist niet te begrijpen is.

Een andere strategie die *Figuranten* gebruikt om te vertellen over de oorlog is de meer zijdelingse verwijzing. Krieg noemt zijn verdieping in Zuid bijvoorbeeld een 'Führerbunker' (F, 260).<sup>99</sup> Vrijwel alle personages in deze komedie zijn Duitse Joden: de Ecksteins, hun vriend Bercowicz, en de huishoudster Meerschwan. De namen zijn beladen: 'Berkowitz' was bijvoorbeeld de achternaam van een Joodse tweeling, Marc en Francesca, op wie Mengele zijn gruwelijke experimenten uitvoerde.<sup>100</sup> Ook Bercowicz uit de roman, die zo graag zijn naam wil veran-

deren naar 'Berk' of zelfs B., heeft een zuster die we in het boek kort tegenkomen.<sup>101</sup>

Dergelijke historische verwijzingen zijn bij Grunberg vaak dubbelzinnig.<sup>102</sup> Ambigüiteit zien we bijvoorbeeld bij de familie Eckstein: door hun nachtelijke vlucht doen ze denken aan de Joden die gedwongen moesten vertrekken. Tegelijkertijd zit de Nederlandse justitie ze op de hielen en is het dus de vraag of ze onschuldig zijn. Ook hun naam geeft daarover geen uitsluitsel. Eckstein is een Joodse naam, en in de database van Yad Vashem zijn er honderden vermoorde Echsteins en Ecksteins te vinden, voornamelijk uit Polen en Roemenië. Maar er bestond ook een SS'er Ludwig Eckstein, de auteur van brochures als *Die Rassenfrage ist der Schlüssel zur Weltgeschichte*.<sup>103</sup> Die ambivalentie, bedoeld of niet, sluit aan bij het gebrek aan zekerheid dat Grunbergs teksten bieden over de posities van dader en slachtoffer.

Waar auteurs en generatiegenoten van Grunberg als Jonathan Safran Foer (*Everything is Illuminated*) of Nicole Krauss (*History of Love*) in ernstige romans schreven over het trauma van de generaties voor hen en de gebeurtenissen zelf, daar deed Grunberg in zijn eerste romans het tegenovergestelde. Hij problematiseert identificatie met slachtoffers en parodieert de geschiedenis. Wat dat betreft heeft deze zoon van Duitse immigranten meer gemeen met zijn Duitse generatiegenoten dan met Amerikaanse. Het herinneringswerk speelt zich voor veel Duits-Joodse schrijvers af in de klucht en de grap.<sup>104</sup> Misschien is dat waarom Arnon Grunberg woedend toen Hans Goedkoop in een *NRC Handelsblad*-recensie stelde dat de humor in *Figuranten* een bodem miste – het was voor de jonge satiricus blijkbaar van groot belang serieus te worden genomen.<sup>105</sup>

Met *Figuranten* schreef Grunberg een satire over een hoofdpersoon die zich weliswaar identificeert met het 'getto', maar die zich daar ook hevig tegen verzet en zich allerlei andere identiteiten aanmeet. In plaats van te streven naar contact met de geschiedenis via de literatuur, zoals gebeurt in de Amerikaanse romans van Krauss of Foer, voert Grunberg een kluchtige heropvoering van de geschiedenis uit die meer afstand dan nabijheid schept. In zijn volgende roman, *Fantoompijn*, neemt hij de amerikanisering van de Shoah wel tot onderwerp.

## De auteur als acteur (*Fantoempijn*)

Het afwezige is niet zomaar afwezig, het is essentieel. Het is een gemis en dit gemis drijft ons tot waanzin.

Arnon Grunberg, 2005<sup>106</sup>

Een hopeloze zoektocht naar liefde, succes en geld – geld dat steeds weer heel snel opgaat: de synopsis van *Fantoempijn* (2000) klinkt voor de lezers van Grunbergs eerdere werk bekend. Ook deze keer speelt de queeste zich af tegen een achtergrond van destructiedrift en wanhoop, gecombineerd met zwarte humor en ironie.

Het verschil met eerdere romans is dat *Fantoempijn* ook het verwrongen portret is van een schrijver. Wat betekent het om te schrijven over het leed van je ouders, en daar ook nog succes mee te hebben? Wat is de plaats van de tweedegeratie-auteur in de mondiale Republiek der Letteren? Robert G. Mehlman, de hoofdpersoon, is een auteur wiens romans niet meer verkopen. Alleen de kitscherige en geplagieerde verhalen die hij nota bene opschrijft in een kookboek, worden verslonden. Dat Mehlman internationaal doorbreekt met dit *Koken na Auschwitz*, is een ironisch commentaar op de gelijktijdige sacralisering en banalisering van de herinnering aan de Shoah.

### *Afscheid nemen van leven*

Bij de aanvang van het verhaal is alles al ten einde. Robert, dan gezien door de ogen van zijn zoon Harpo Saul, heeft zich verschanst in een Italiaans badhotel in het laagseizoen: hij is niet meer dan een trillende man met vlekken op zijn kleren, een zak ongeopende post en rekeningen aan zijn voeten. Mehlman zal uiteindelijk in een vlaag van waanzin twee politieagenten aanvallen met een mes, en overlijden nadat ze hem hebben neergeschoten.

De proloog, waarin zoon Harpo aan het woord is, bestaat uit een terugblik op zijn eigen jeugdijaren en op de schrijver die zijn vader was: 'Hij was meer dan een groot talent. Maar binnen vijf jaar was er van die glorie niet veel over en mijn moeder heeft

hem wel eens vergeleken met een bos rozen die te lang zonder water in de vaas heeft gestaan' (FP, 11). Het verhaal dat Harpo in deze proloog vertelt, is er een over de chaos waarin hijzelf opgroeide: een aaneenschakeling van restaurants, drank, onbetaalde rekeningen, bioscoopbezoek en ruzies tussen zijn ouders.

Na deze introductie volgt het 'gevonden manuscript' van Roberts magnum opus, *Het Lege Vat en andere parels*, dat het grootste deel van *Fantoompijn* beslaat. Het decor in deze roman-in-de-roman is New York, in de jaren voor Harpo's geboorte, waarin Robert Mehlman kampt met een writer's block, een uitgever die geen voorschotten meer geeft en met verschillende creditcardmaatschappijen die hem evenmin krediet willen verlenen. Mehlmans vrouw, 'Prinses Sprookje', is op een psychoanalytisch congres in Wenen, de schrijver probeert zijn eigen leven achter zich te laten 'zoals je een vakantieplaats verliet waar je al te vaak bent geweest' (FP, 110), maar weet niet goed hoe. Het duurt niet lang of de gebeurtenissen lopen uit de hand: Mehlman vertrekt op een roekeloze roadtrip naar het casino met een nieuwe liefde, die hem overigens ook niet kan bevrijden van 'de onmacht, de radeloosheid, de schaamte, de angst, de walging' (FP, 211).

Het in de ik-vorm vertelde verhaal staat in het teken van een wanhopig verlangen naar geld en vooral naar liefde en geluk – die vernietigd moeten worden zodra ze bereikt zijn. De financiële redding blijkt uit onverwachte hoek te komen. De schatrijke mevrouw Fischer helpt Mehlman om het 'literaire kookboek' te schrijven waar zijn uitgever meer op zit te wachten dan op romans. Van het succes van de Pools-Joodse keuken, naast de sommen die hij mevrouw Fischer afhandig maakt, wordt de schrijver schatrijk.

Hij blijft ook daarna vergeefs proberen te 'verdwijnen' en zijn vrouw te verlaten. Als *Fantoompijn* een liefdesroman is, dan wel een tegendraadse. De venijnige dialogen tussen de Sprookjesprinses en Mehlman illustreren zowel de omvang van hun liefde als het falen ervan. Hij eindigt zijn verhaal in een limousine met chauffeur op weg naar de sneeuw. Ook daar zal het Mehlman niet lukken om uit zijn leven te verdwijnen, blijkt als Harpo in de epiloog het woord weer overneemt en vertelt hoe het zijn vader verder is vergaan. Teruggekeerd uit de sneeuw, ging hij uitein-

delijk pas na twaalf jaar definitief bij de sprookjesprinses en zijn zoon weg, om in Italië aan zijn einde te komen. Harpo vraagt zich af: 'Waarom moest toch alles kapot, waarom moest toch alles steeds weer kapot?' (FP, 248).

Het is de nabijheid waar Mehlman voor op de vlucht slaat. Verliefdheid is alleen mogelijk op voorwaarde 'dat je vreemden voor elkaar blijft, dat je elkaar juist niet leert kennen, dat de ander een zwart gat blijft waarvan alleen de contouren zichtbaar zijn, een zwart gat dat opgevuld dient te worden met fantasie' (FP, 125). De vele aforismen in *Fantoompijn* onderschrijven dit beeld van onmogelijke liefde. Je houdt een seconde van iemand en de rest van de tijd ben je bezig afscheid te nemen: 'Leven is eigenlijk niets anders dan afscheid nemen van leven. Dat is de kern van het leven, en liefde is afscheid nemen van liefde – het is allemaal één groot afscheidsfeest' (FP, 179).

#### *De vervalsing van het zelf*

Evenmin als de andere personages van Grunberg weet Mehlman hoe hij moet leven; hij weet alleen 'hoe hij er formuleringen voor moet vinden' (FP, 33). Mehlman verramsjt zijn eigen leven, verwijt Prinses Sprookje hem, en dat van haar op de koop toe: 'Als je me wilt gebruiken, zoals je me altijd gebruikt, dan moet dit keer mijn naam in het boek. Je wilt alles van me weten, en later lees ik mijn antwoorden letterlijk terug in je verhalen, letterlijk. Je neemt soms niet eens de moeite één woord zelf te bedenken.' Mehlman leeft in haar ogen alleen voor het schrijven, en bestaat 'voor een denkbeeldig publiek' (FP, 100). *Fantoompijn* beschrijft de destructie van het leven door het schrijven, die tegelijkertijd voor Mehlman de enig mogelijke manier van leven is. Mehlman heeft ooit beweerd dat schrijven een beroep was als elk ander, maar dat kan hij niet langer volhouden: 'Schrijven was een vorm van kannibalisme. Eerst at je het leven met huid en haar op, en daarna kotste je het uit. Voor de schrijver was het leven een bedorven mossel. Eentje die groen was en helemaal slijmerig, hij zat al in je mond, maar je kon hem nog net op tijd uitspugen voor de voedselvergiftiging definitief zou toeslaan' (FP, 38).

Niet alleen de Sprookjesprinses, ook zijn zoon wordt door Mehlman gebruikt om literatuur van te maken. Hoewel de zoon

formeel het woord heeft in de proloog, horen we zijn vader Mehlman ook daar al veel spreken, via dialogen, via citaten uit zijn debuutroman, en vooral via brieven aan zijn zoon. Dat Mehlman deze persoonlijke post zelf dan weer bundelt en uitgeeft als *Brieven aan Harpo*, sluit aan bij het thema van de roman: de verkoop van het meest intieme verhaal. Zo wordt het schrijven en publiceren afgeschilderd als een vorm van prostitutie. 'Ich habe mich selbst nicht beschrieben. Ich habe mich nur verraten', luidt het motto van Max Frisch in Grunbergs bundeling van vroege, veelal autobiografische verhalen, *Amuse-Gueule* (2001). Jezelf 'verraden' is ook in het Duits ambigu. De schrijver geeft zich in het autobiografische schrijven bloot en doet zichzelf tegelijkertijd tekort met de vervalsingen en maskerades die hem op afstand houden van het leven. Schrijven blijkt niet zo heel veel te verschillen van acteren: je vermommen dus en zo afstand bewaren: 'Deze eenzaamheid was door mij geschapen, door mij geregisseerd. Ik was alles. Publiek, acteur, decorontwerper, schrijver, belichter, souffleur, brandweerman, cameraman, grimeur, kaartjesverkoper. Deze eenzaamheid was mijn kunstwerk; jammer dat niemand het kon zien, het was zo mooi' (FP, 236).

De ironie is natuurlijk dat wij, de lezers, het wel degelijk zien: Mehlmans kunstwerk is voor de ogen van de lezers bestemd. Wat betekent het dat een auteur die zich in fictie blootgeeft, zijn alter ego portretteert als een schrijver die zich blootgeeft en die vervolgens laat doorschemeren dat we alleen een vervalsing te zien hebben gekregen? De reden voor deze publieke verhulling ligt in Mehlmans jeugd: 'Het eerste wat ik in mijn leven leerde was toneelspelen. Want iedereen in de Mehlman-familie speelde toneel. Wat binnen de muren van onze woning gebeurde en besproken werd diende geheim te blijven' (FP, 23).<sup>107</sup> Het publieke van het acteren dient om het meest intieme te verhullen. Dat is ook de paradox van de succesvolle tweedegeneratie-auteur zoals we in verband met *Blauwe maandagen* vaststelden: het is een openbaar schrijven over 'het geheim' dat tegelijk intact moet blijven.

Zo heeft het opnieuw de trekken van een zelfportret, deze schets van Robert G. Mehlman. Ook Grunberg woonde sinds 1995 met zijn toenmalige vriendin Marianne in New York, waar hij voor *NRC Handelsblad* schreef en aan *Figuranten* werkte.

Mehlman is een schrijver 'van wie geen mens in New York heeft gehoord' (FP, 27). Net als Grunberg is zijn publiekssucces gebaseerd op een boze, autobiografische roman, 'een vies boek' over zijn vader. Net als Grunberg heeft Mehlman een moeder met een kampverleden en beschrijft hij zijn ouderlijk huis als een 'gekkenhuis'.<sup>108</sup> Zo is ook *Fantoompijn* een van de teksten die zich bevinden in de autobiografische ruimte – hij resoneert vooral met het feuilleton *Grunberg rond de wereld* dat Grunberg in deze jaren in *NRC Handelsblad* schreef.<sup>109</sup> Net als Mehlman beschreef hij zichzelf als weinig monogaam. Eveneens autobiografisch is het feit dat er geen eten het huis in mag komen – er wordt in geleefd als in 'een hotel zonder roomservice': 'Mijn vader had de keuken volgestopt met boeken, papieren, krantenknipsels, tijdschriften, en de oven gebruikte hij als opslagplaats voor woordenboeken' (FP, 18), vertelt Harpo.<sup>110</sup>

Grunberg goochelt met autobiografische gegevens van zichzelf en ook van de mensen om hem heen. Hij gebruikt hun 'echte' verhalen voor zijn romans. Grunberg 'verramscht' niet alleen de levens van anderen, maar vervormt ze ook: 'Laat het vervalsen van je verleden aan mij over,' schrijft Grunberg bijvoorbeeld aan een van zijn correspondentes.<sup>111</sup> Evenmin als Mehlman acht hij zich gebonden aan afspraken over aan wie een verhaal toebehoort. Auteur noch personage erkennen het verschil tussen fictie en non-fictie, waarheid en onwaarheid. Liegen is voor Mehlman een fulltime bezigheid: 'Een middel om de wereld, die niet aan mijn wetten gehoorzaamde, op afstand te houden' (FP, 107). De auteur speelt een rollenspel en is de regisseur van een verhaal dat 'niet beperkt dient te blijven tot papier, liefst niet zelfs' (GRW, 57). Hij heeft de fictie 'het hol van de werkelijkheid binnen [...] gesleept' (GRW, 105).

Het zelfportret van Robert Mehlman als zelfportret van de auteur blijkt hier dus nogal verraderlijk. Welk 'zelf' krijgen we hier eigenlijk te zien, als Mehlman alleen de *vervalsing* van zichzelf beschrijft, in een tekst die bovendien als een roman in de roman wordt gepresenteerd? Het geheel heeft de structuur van een spiegelpaleis. Grunberg beschrijft een zoon, die een vader beschrijft, die veel lijkt op het zelfportret dat Grunberg in de krant schetst, dat ook weer fictie is.

### *Op de vlucht voor de geschiedenis*

Mehlman lijkt niet alleen op de auteur, maar ook op diens andere personages. Geluk is er voor deze 'overlevende', zoals Mehlman zichzelf noemt, alleen in de herinnering. Hij heeft 'een gat' waar andere mensen gevoel hebben: 'Maar wat ik voel is niets, of beter gezegd, ik voel dat er iets ontbreekt op de plek waar ik iets zou moeten voelen' (FP, 125).

Dit is de rode draad in Grunbergs oeuvre. Net als bijvoorbeeld later *De asielzoeker* en *Tirza*, is ook *Fantoompijn* een roman waarin een volwassen man uit angst alles vernietigt waar hij naar verlangt – een destructie waar hij vervolgens literatuur van maakt. Ondanks hun verlangen naar de nabijheid van de ander, slaan de hoofdpersonen juist voor liefde op de vlucht. Dat komt voort uit het gevoel van permanente dreiging dat ze ervaren. Zo denkt Mehlman: 'Wie ervan uitgaat dat de ander hem altijd zal verraden, verraadt alles en iedereen om de eerste te zijn' (FP, 187).

Ook hier suggereert de tekst dat er een verband is met de Tweede Wereldoorlog, al komt de geschiedenis van Mehlmans ouders louter voor als 'traumafragment'. Een klassiek voorbeeld daarvan zien we wanneer Mehlman zijn laatste kredieten aan het verspelen is in het casino. Hij is aan de verliezende hand en weet niet meer op welk nummer hij nu nog moet inzetten bij de roulette. In wanhoop belt hij zijn moeder om haar concentratiekampnummer te vragen ('misschien brengt het geluk'), dat overigens niet op haar arm getatoeëerd staat maar op een bord dat ze moet gaan zoeken op zolder. Deze herinnering aan de ontmenselijking door de nazi's is diep weggestopt, en fungeert in het verhaal als geïsoleerde scherf, die niet is ingebed in Mehlmans verhaal of in een verhaal van zijn moeder. Het is wel een teken, maar krijgt geen betekenis. Het gevoel dat eronder schuilgaat bij moeder of zoon blijft ongenoemd. In plaats van een beschrijving van emoties, lezen we alleen dat Mehlman onmiddellijk na het telefoongesprek naar de wc rent en overgeeft. De geschiedenis van zijn moeder is voor hem blijkbaar weezinwekkend en onverteerbaar. Haar kampverleden is een vorm van het 'andere' dat zijn identiteit bedreigt. Daarom volgt er abjectie – door over te geven stoot Mehlman zijn moeder en haar verleden af.



Ook het gokken is een vorm van abjectie. De psychoanalytische theorie (in *Fantoompijn* wordt niet voor niets een psychoanalytica geportretteerd in de persoon van de Sprookjesprinses) legt een verband tussen gokken en het abjecte.<sup>112</sup> Het obsessieve geld uitgeven en het gokken heeft ook betekenis op een ander niveau. Freud wijst (in verband met Dostojevski, die niet alleen over een gokker schreef, maar er zelf een was) op het verband met *schuldgevoel* dat ‘een tastbare rechtvaardiging’ vindt in de vorm van een financiële schuldenlast.<sup>113</sup> Freuds beschrijving van de Russische schrijver zou evengoed op Mehlman van toepassing kunnen zijn: ‘Hij wist dat de hoofdzaak het spelen zelf was. *Le jeu pour le jeu*. [...] Hij kende geen rust aler hij al zijn geld had verloren. Het spelen was voor hem ook een manier om zichzelf te bestraffen.’<sup>114</sup>

### *Kitsch en plagiaat*

Waar zou Mehlman straf voor verdienen? Dat valt te begrijpen als we ons realiseren dat de indertijd berooide auteur zelf met *Blauwe maandagen* bewerkstelligde wat Mehlman in het casino niet lukt: geld verdienen met het trauma van zijn moeder. Mehlmans moeder spreekt aan de telefoon dan ook over de *waarde* van het teken: “Als je mijn Auschwitz-nummer maar niet gebruikt voor die boeken van je,” riep ze nog, “dat nummer is meer waard dan alles wat jij bij elkaar hebt geschreven” (FP, 95). De schuld van een auteur die het verleden van zijn moeder ‘verkoop’t, wordt verbeeld in de casinoscène, en nog sterker in Mehlmans succes dat erop volgt.

Niet in het casino en niet in de literatuur, maar met een gewiekste vorm van plagiaat maakt Mehlman uiteindelijk zijn fortuin. De bankroete schrijver steelt niet alleen het intellectuele, maar ook het materiële bezit van de oude Joodse mevrouw Fischer. Zij stelt welwillend haar moeders recepten voor *Koken na Auschwitz* ter beschikking, haar herinneringen en haar vermogen ‘iets sentimenteels over het *sjtetl* en dan weer een recept’ (FP, 178). Het gestolen boek is een wereldwijde bestseller, wordt toegejuicht in recensies die vreugdevol verklaren dat ‘het oventje [...] nog altijd brandt’ (FP, 220). Mehlman zelf wordt plots een gevierd en veelgevraagd auteur, een wereldster. Al maakt Mehl-

man aan zijn eigen moeder en haar kampgeschiedenis weinig woorden vuil, die geschiedenis blijkt wel zijn financiële redding te zijn.

De ironie werkt hier twee kanten op. Enerzijds wordt natuurlijk het commerciëler wordende literaire veld en de mediatisering van de auteur op de hak genomen.<sup>115</sup> Grunberg neemt de ironische positie in van de hofnar, die het systeem bekritiseert vanuit zijn positie erbinnenin.<sup>116</sup>

Anderzijds geldt de ironie hier de gelijktijdige sacralisering, banalisering en commercialisering van de meest onvoorstelbare gebeurtenis uit de Europese geschiedenis.<sup>117</sup> Met de uitbuiting van de ontroering van het grote publiek parodieert *Fantoompijn* de *Shoah-business* die sinds de jaren tachtig welig tiert.<sup>118</sup> Het commerciële succes van sentimentele romans over de Shoah is hier evenzeer de bron van de satire als het taboe op zulke literatuur over de Shoah.<sup>119</sup>

Dat Mehlman zijn verhalen heeft gestolen van mevrouw Fischer is bovendien een pervertering van de authenticiteit die nu juist van teksten over de Shoah wordt verlangd.<sup>120</sup> Die authenticiteit, zo blijkt uit *Fantoompijn*, is voor de generatie na de oorlog niet meer bereikbaar. Tweedegeneratie-auteurs kunnen alleen via een gestolen versie van hun ouders' verleden in de buurt komen van de geschiedenis van de Jodenvernietiging.

Zo ontstaat er een contrast tussen Grunbergs romans waarin hij sentiment angstvallig vermijdt en de Holocaust-kitsch van Mehlmans kookboek. Door in het hart van zijn boze roman een boek op te nemen met sentimentele verhalen die mensen *wel* willen lezen, en die troostend en helend werken, legt de auteur een bom onder zijn eigen, bepaald niet sentimentele roman. Ook een gestolen verhaal kan betekenisvol zijn, omdat de waarheid in het vertellen zelf schuilt. Het valse verhaal kan blijkbaar wel verbinding maken met het publiek dat iets gaat *voelen*.<sup>121</sup> Dat het kitschboek zo succesvol is in *Fantoompijn* is een voorbeeld van hoe Grunbergs ironie werkt: 'Elke [...] ironie keert zich uiteindelijk tegen zichzelf. Ironie die zich niet tegen zichzelf keert, is valse ironie. [...] Wie tot de conclusie komt dat de roman van bedrog, clichés en jacht op sentiment aan elkaar hangt, zal zijn

eigen romans onschadelijk moeten maken.<sup>122</sup>

Dankzij de gestolen Joodse verhalen is Mehlman eindelijk de mythe geworden waar hij naar streefde: een identiteit die niet is gebaseerd op authenticiteit, en evenmin op talent, maar op het door hem toegeëigende Shoah-verleden van zijn ouders: '[...] er is maar één manier om met een mythe te concurreren, er is maar één manier om aan een mythe te ontsnappen, er is maar één manier om te voorkomen dat je voor altijd blijft figureren in de mythe van een ander – dat is zelf een mythe creëren, zelf een mythe worden' (FP, 24-25). De schrijver treedt op in talkshows over de hele wereld en speelt zijn rol met verve: 'Ik was Mehlman, de kookboekenschrijver, de verzoener, de heler, de verlosser' (FP, 221). De aanbidding die hem ten deel valt, illustreert dat de herinnering aan de Shoah een 'publieke religie' geworden is. Filosoof Jan Oegema heeft beschreven hoe die sacralisering van de Jodenvernietiging 'aan joden een aura verleende dat in vroeger tijden slechts scheen voorbehouden aan christelijke heiligen en martelaren.'<sup>123</sup> Dat Mehlman de trekken van Jezus krijgt, is een satirisch commentaar op dat aura. Om te begrijpen hoe *Fantoompijn* zich verhoudt tot die heilig geworden Shoah-herinnering, eerst meer over de naoorlogse visie daarop in Nederland, en over de positie van de tweede generatie.

### *Shoah als publieke religie*

De 'publieke religie' rond de slachtoffers van de Shoah ontstond niet meteen in 1945 – integendeel. Door historici is uitvoerig beschreven hoe Nederland in de eerste naoorlogse jaren in het teken stond van de wederopbouw. Verhalen over de oorlog gingen in de eerste plaats over de helden van het verzet. Lange tijd werd de oorlog weergegeven als 'een spannend jongensboek', stelde Grunberg zelf, verwijzend naar Paul Verhoevens speelfilm *Soldaat van Oranje* uit 1977.<sup>124</sup>

Als het lot van de vermoorde Joodse landgenoten niet werd vergeten, werd het wel geannexeerd als nationale geschiedenis of als deel van een religieus lijdensverhaal.<sup>125</sup> Bovendien was er direct na de oorlog weinig aandacht voor de materiële en immateriële zorg die de overlevenden dringend nodig hadden. Van het posttraumatisch stressyndroom had men nog geen weet.

Die achteraf zo moeilijk te begrijpen onverschilligheid viel ook Joden in andere Europese landen ten deel. Ook binnen een deel van de gedecimeerde Joodse gemeenschap zelf was er een tendens om niet te veel stil te staan bij de wonden van de oorlog. Het dominante geschiedbeeld werd zelfs door de Joodse slachtoffers geïnternaliseerd, zodat 'schaamte, wantrouwen en zelfcensuur een rol speelden in dit publieke zwijgen: men hoedde zich er angstvallig voor als individu of als gemeenschap aanstoot te geven', zoals historicus Van Vree beschrijft.<sup>126</sup>

Ook voor de eerste getuigenissen van overlevenden was er weinig aandacht, zodat zelfs voor het dagboek van Anne Frank niet onmiddellijk een uitgever gevonden kon worden. Pas vanaf de jaren zeventig veranderde die zwijgcultuur. Er ontstond een nieuwe, collectieve aandacht voor de geschiedenis en voor de gevolgen van de Shoah. 'De verdoving van de eerste naoorlogse jaren was uitgewerkt', en er kwam erkenning voor de blijvende schade die de Shoah ook op de overlevenden had aangericht: voor hun trauma.<sup>127</sup>

Voor na de Amerikaanse televisieserie *Holocaust*, uitgezonden in de jaren zeventig, kwam er een stroom aan getuigenissen en documentaires op gang. Grunberg groeide op in een tijdperk waarin aandacht voor de Shoah gewoon was. Nederland bleek het 'schuldige landschap' van Armando.<sup>128</sup> Het was een sfeer – en in Amsterdam-Zuid ook een milieu – waarin iedereen door-drongen was van wat zes miljoen Joden was overkomen, beseft er in zekere zin medeschuldig aan te zijn, en waarin iedereen ook de verschrikkelijke beelden en verhalen kende. Er heerste een aan sensatiezucht grenzende obsessie met de verhalen over verschrikkingen.<sup>129</sup>

### *De fantoompijn van Grunbergs helden*

Maar de protagonisten van Grunbergs vroege werk maken eerst via het gezin kennis met een wereldbeeld waarin de oorlog niet voorbij is, waarin redeloos geweld op ieder moment weer op jou gericht kan zijn.<sup>130</sup> Er heerst een gebod van geheimhouding: het verleden was geheim en zelfs met je Joodse identiteit moest je niet te veel te koop lopen, beschrijft Grunberg steeds weer.

Pas als ze ouder worden, krijgen deze personages ook uit de

buitenwereld informatie over de Shoah. In *Blauwe maandagen* zagen we hoe het contrast tussen die twee soorten kennis werd uitgespeeld. Hoofdpersoon Arnon leeft in een dubbele werkelijkheid waarin ook de auteur zelf opgroeide. Buitenshuis de iconische en bijna religieuze beelden van de Shoah uit de populaire cultuur en de groeiende slachtoffercultus van de jaren tachtig en negentig.<sup>131</sup> Binnenshuis de sterk traumatiserende, maar verzwegen oorlogsgeschiedenis van de ouders. Die geschiedenis, en het getraumatiseerde gedrag van de ouders dat eruit voortkomt, doet zich voor als een *geheim* – al was dat dus een publiek geheim.

De Franse historica Nadine Fresco schreef over de wijze waarop Joden 'die laat op het toneel gekomen zijn' omgaan met een verleden waar ze wel *en* geen deel van uitmaken. 'Fantoompijn', noemt ze de pijn die daaruit voortkomt. Kinderen erven niet de wond zelf, maar het teken van de wond, een afwezigheid: een litteken zonder wond. Ze lijden aan symptomen van een trauma dat nooit is ervaren. 'De geamputeerden hebben niets dan fantoompijnen, maar wie zou kunnen beweren dat de pijn die je voelt in een hand die je niet hebt, geen pijn is? Het is een fantoompijn, waarin vergetelheid de plaats inneemt van herinnering.'<sup>132</sup> Met Fresco krijgen we dus meer inzicht in de vraag waarom Mehlman een 'gat' is, en waarom zijn verhaal *Fantoompijn* heet. Hij maakt deel uit van de zogenaamde 'tweede generatie'.

Over de kinderen van Joodse slachtoffers van de Shoah is veel geschreven. Die teksten vangen vaak aan met de vraag hoe we deze groep moeten noemen. 'Tweede generatie' vindt bijna niemand een geschikt etiket, en simpelweg *after*, zoals Maxim Biller zijn roman noemde, is ook nauwelijks bevredigend. Die term maakt de Shoah tot een zo uniek evenement dat het niet eens meer gespecificeerd hoeft te worden: een houding die Grunberg zelf steeds weer verwerpt. Zo wees hij er in een essay op dat je Auschwitz niet kunt opvatten als een 'tijdelijke eigenlijk onbegrijpelijke, interruptie van een verder toch tamelijk vreedzaam programma'.<sup>133</sup>

Het voordeel van de term 'after' is wel dat het aanduidt waar

de kern van het probleem ligt voor deze generatie, namelijk dat zij lijdt onder een herinnering die ze zelf niet heeft. Daarom kunnen we niet spreken van herinnering, maar wel van 'post-memory', een generatie die met de *verbeelding* een brug moet slaan met de traumatische geschiedenis.<sup>134</sup> Wat moet je doen met herinneringen die niet waar zijn?' vraagt Grunberg zich af – die kun je alleen maar invullen met fictie.<sup>135</sup> Dat geldt voor meer kinderen van overlevenden: ze zetten creativiteit in om de kloof te overbruggen met wat hun ouders hebben meegemaakt.

Maar er zijn enorme verschillen binnen de groep 'postmemory'-auteurs. Neem het verschil tussen Eva Hoffman, die haar herinneringen opschreef en analyseerde in *After Such Knowledge*, en Arnon Grunberg. De context waarin Hoffman (1945) opgroeide was een compleet andere dan die waarin Arnon Grunberg leefde. Zij maakte eerst kennis met wederopbouw in Oost-Europa, een mengeling van verering van nationale helden, ontkenning van wat de Joden was overkomen en Sovjet-repressie.<sup>136</sup> Vervolgens kwam ze tot wasdom in Canada in de jaren van stilte rondom de Shoah. Zoals we zagen groeide Grunberg op met de spanning tussen stilte thuis en volop aandacht voor de Shoah daarbuiten, waarin een stroom herinneringen en memoires over het onderwerp op gang aan het komen was.

Het is niet toevallig dat ook Hannelore Grünberg-Klein eind jaren tachtig haar memoires opschreef. Hoewel hij zijn moeders herinneringen naar eigen zeggen toen niet las, lijkt het erop dat Arnon Grunberg al jong kennisnam van andere Shoah-getuigenissen. Uit zijn eerste recensies en essays blijkt dat hij niet alleen een flink deel van de canon aan kampliteratuur las, maar ook veel van de ironische Shoah-romans van na de oorlog. Aan de hand van die voorgangers vormde hij zich wat we een 'Shoah-poëtica' kunnen noemen.

## De grenzen van het toelaatbare (*De troost van de slapstick*, non-fictie)

Met hoge inzet en een dosis bluf begon Grunberg vanaf 1995 in *NRC Handelsblad* essays te schrijven over film en literatuur, in 1998 gebundeld in *De troost van de slapstick*. Daarin strooit Grunberg met aforistische, poëtische of morele uitspraken. Hij verkent er de 'opdracht van de schrijver' in, 'de grens van de ironie' (een grens die voor hem in deze periode nauwelijks lijkt te bestaan), en ook de verwachtingen die andere recensenten van literatuur hebben. Hij zet zijn eigen opvattingen daartegen af. De vaak provocerende stukken fungeren ook als wegbereiders voor zijn romans; hij creëert er een publiek mee en daarbij ook een zekere leeshouding.

Behalve een literatuuropvatting begint hij in de kolommen van de krant ook een daarmee samenhangend imago te scheppen: de auteursfiguur Arnon Grunberg.<sup>137</sup> Het beeld dat oprijst is dat van een belezen jongeman die bereid is veel overhoop te halen. Niets is heilig, hij heeft een voorkeur voor het recenseren van ironische en gedistantieerde teksten over shockerende materie. Door zijn beschouwingen geeft de jonge auteur inzicht in de invloeden op zijn eigen werk, en positioneert hij zichzelf te midden van de grote cynische Joodse auteurs van na de Tweede Wereldoorlog. Steeds zijn deze drie aspecten – auteursidentiteit, literatuuropvatting en invloed – nauw verknoot in de essays.

Het zorgvuldig gestileerde visitekaartje uit deze eerste periode heeft de vorm van een polemisch geformuleerde literatuuropvatting, oftewel poëtica: '*slapstick and the art of making stennis*'.<sup>138</sup> Pretentie wordt afgewisseld met zelfspot, poëtische ernst met scherts. 'Heb ik me geamuseerd?' moet volgens Grunberg de eerste vraag zijn die een lezer zich stelt (TS, 30).<sup>139</sup> Later komt Grunberg expliciet terug op deze poëtica van het vermaak, al zou hij blijven pleiten voor verstaanbaarheid en tegen vormexperimenten.<sup>140</sup> De lezer dient wel verleid te worden, maar nooit behaagd. Literatuur heeft voor Grunberg een onthullend vermogen, het gaat erom 'de werkelijkheid eindelijk te zien. Die wij niet meer kunnen zien om duizend-en-een redenen die ik hier niet

zal opnoemen.<sup>141</sup> Dat onthullen betekent tevens ontmaskeren: 'schrijven met de bedoeling de gehele menselijke soort te schaden' (TS, 136). Het dient te gaan over de beestachtigheid van de mens zonder dat de lezer de mogelijkheid heeft om zelf buiten schot te blijven.

Literatuur moet voor Grunberg in de eerste plaats tot identificatie en dan tot schaamte leiden.<sup>142</sup> Identificatie betekent niet dat de lezer alleen maar zijn evenbeeld tegenkomt in zijn teksten. In plaats van naar deze 'idiopathische' identificatie lijkt Grunberg te streven naar 'heteropathische' identificatie: die met de volkomen ander waar de 'ik' zich in verliest.<sup>143</sup> Juist dat is wat literatuur kan afdwingen. In zijn eigen romans is die 'ander' waar de lezer zich mee moet vereenzelvigen vaak een moreel ambivalente hoofdpersoon. Veel van de fictie die de jonge auteur bespreekt, bevat wrede en gedesillustioneerde personages: 'Laat ik volstaan met dit,' zegt Grunberg over een roman van Marek Hłasko, 'als de laatste zin is uitgesproken, besef je dat je naar iemand hebt zitten luisteren die volledig kapot is en – en dat is het sadistische van deze wereld – toch verder leeft' (TS, 39).

Het meest wordt het identificatievermogen van de lezer op de proef gesteld in *The Painted Bird* van Jerzy Kosinski uit 1965. Geschreven vanuit het perspectief van een gevlucht kind in de Tweede Wereldoorlog, worden in die roman koeltjes abjecte wreedheden beschreven die de boeren op het Poolse platteland begaan. Het zijn martelingen die meer uit een nachtmerrie dan uit de realiteit lijken te komen: vooral een scène met een uitgestoken oog zal de lezers van Kosinski nog lang bijblijven.

Grunbergs belangstelling gaat vooral uit naar de mystificatie die de auteur schiep rondom zijn verhaal.<sup>144</sup> Het schokkende boek ging de wereld over als autobiografisch, wat Kosinski niet ontkende: later bleek hij het grotendeels verzonnen te hebben. Grunberg brengt begrip op voor Kosinski's maskerade. Hij heeft geen bezwaar tegen het door elkaar halen van fictie en feiten – niet alleen is iedere autobiografie uiteindelijk fictie, het leven zelf is dat in zijn ogen ook, net als identiteit: 'De mens heeft geen identiteit, maar hij moet doen alsof. Het is ironisch dat onze hoogste morele verplichting steeds weer blijkt te zijn dat we moeten doen alsof' (TS, 71).



De grote wreedheid van *The Painted Bird* komt hem vanzelfsprekend voor: 'Het is dat wat mensen bindt, het is een vorm van contact, misschien wel de enige vorm van contact. [...] Intimiteit en slachtpartij lijken bij Kosinski twee woorden voor hetzelfde. Dat maakt de wreedheid zo dubbelzinnig en ook zo onafwendbaar' (TS, 70).

In deze recensie bespreekt Grunberg juist die elementen die voor zijn eigen werk ook van belang zijn: het 'vervalsen' van je eigen verleden in en voor de fictie, en het verband tussen intimiteit en vanzelfsprekend geweld. Dat geldt ook voor een ander door Grunberg besproken boek, *Nacht* van de Duitse schrijver Edgar Hilsenrath.<sup>145</sup> Het verhaal speelt in een getto, waarvan de bewoners niet al te positief worden voorgesteld. Grunberg geeft daar een cynische verdediging van: 'Van een romanschrijver kan niet worden verwacht dat hij in het kader van wat *Aufklärung* zijn boek volstopt met goeie, lieve, sympathieke joden die als het enigszins kan ook nog op het dak van hun huis vioolspelen' (TS, 62). Het gaat voor Grunberg hier niet over de vraag waar de mens allemaal toe in staat is, maar over hoe de nazi's de gevangenen manipuleerden en 'hoe subliem de gevangenen elkaar manipuleerden, en dat zelfs een halfdode nog te manipuleren is' (TS, 65). Van belang in dit boek vindt hij vooral de beschrijvingen van de perverse mechanismen van het kamp. In de eerste jaren van zijn schrijverschap gaat Grunbergs voorkeur in Shoah-literatuur steeds uit naar auteurs die de herinnering ontheiligen, die een harde, ironische stijl zonder opsmuk hanteren en niet vrezen voor smakeloosheid.

De vraag is waarom Grunberg een voorkeur tentoonspreidt voor dergelijke weinig empathische en ironische Shoah-literatuur. Misschien doet hij het om te shockeren, maar tegelijk ook om te onderzoeken hoe het er *echt* aan toeging in het kamp. Maar er is nog een andere reden. Door Joodse personages als moreel ambivalent of zelfs als daders te representeren, worden ze ook weer 'gewone' mensen: 'Een jood is iemand van wie anderen denken dat hij iets meer mens is dan de mensen. Maar hij is niet meer mens' (TS, 177). Zo onderzoekt Grunberg in zijn essays wat je kunt schrijven als Jood, over Joden, na de Tweede Wereldoorlog, als je die Joden vrij hardhandig hebt bevrijd van hun identiteit als slachtoffer.

De roman als zoektocht naar de Joodse identiteit wijst hij echter af: 'Ik houd ook niet van boeken waarin mensen op zoek gaan naar hun joodse identiteit. Of hun katholieke' (TS, 111). De essays vertellen ons dus meer over hoe Grunberg het Joodse schrijverschap ziet, althans over hoe hij graag wil dat zijn lezers *denken* dat hij het ziet. Ze staan in dienst van de verkenning, en uiteindelijk de gehele afwijzing van een Joodse identiteit en specifiek Joods auteurschap.

Dat geldt ook voor Grunbergs bespreking van de eerdergenoemde Duits-Joodse auteur Maxim Biller. In diens werk worden seks en de Shoah met elkaar verknoopt. Evenmin als Grunberg in deze periode vond Biller het erg om onaangenaam op te vallen. De jonge auteur koos, net als de held in *Blauwe maandagen*, eerder voor dissimilatie dan voor assimilatie. Biller meet zich 'de vrijheid van de nar' aan, schrijft met cynisme over de Shoah, en voert het Duits-Joodse discours al even 'agressief en onbeschaamd' als Grunberg zelf, hoewel deze laatste de Duitse ironie nog 'grimmiger en woester' noemt dan de Nederlandse.<sup>146</sup> Grunbergs fascinatie ligt dan ook meer bij deze toon en attitude, dan bij de kwaliteit van het werk van Biller dat hij bespreekt.<sup>147</sup> Biller schrijft alleen maar over Joden, vertelt Grunberg, maar toch zou hij hem geen 'Joodse schrijver' noemen. 'Biller zwijgt over de joodse identiteit. Daar ben ik erg blij mee. Ik ben net zo geïnteresseerd in de joodse identiteit als in die van eekhoortjes' (TS, 110).

Net als bij Grunberg draait het bij Biller stevast om geld, seks en drank. Joden worden rijk door oude nazi's te chanteren en iedereen op te lichten. De een verkeert in een 'grote Jiddisch-kapitalistische-anarchistische roes',<sup>148</sup> de ander is 'iemand die op de Duitsers schijt waar hij maar kan en tegelijkertijd in hun konten een warm holletje zoekt'.<sup>149</sup> Ze zetten zich allemaal af tegen de 'Nazi-balderasch' van hun ouders, en bij allen stroomt de wodka rijkelijk. In vrijwel alle verhalen gaat het om de onmogelijkheid om een in Duitsland wonende Jood te zijn na de Shoah, en daar literatuur over te maken.

Grunberg prijst vooral Billers 'Harlem Holocaust', een verhaal over een jongen die zijn vriendin kwijtraakt aan een Joods-Amerikaanse schrijver, een van die auteurs die zich met

‘ziekelijke halsstarrigheid’ en ‘leugenachtig aplomb’ de lijdensverhalen van overlevenden toe-eigenen en optekenen, en een ‘heerlijk widergutmachungs-bestaantje’ leiden dankzij de status van ‘overlevende’ die ze zich hebben aangemeten.<sup>150</sup>

Een van die Joods-Amerikaanse schrijvers was Philip Roth, tegen wie ook Grunberg zich afzette – wellicht juist omdat diens werk zo’n invloed had op dat van hemzelf. Beiden, Roth en Grunberg, gebruiken het absurde en groteske om een blasfemisch effect te bereiken.<sup>151</sup> Ook de psychoanalytische benadering is een overeenkomst tussen de twee, net als woede en zelfhaat: ‘Schrijvers zijn vernietigingsmachines, net nazi’s,’ schrijft Grunberg in een essay over Roth (TS, 176). Grunbergs tekst over *Portnoy’s Complaint* heeft de vorm van een fictioneel, zes uur durend gesprek dat hij met een personage van Roth, Portnoy zelf, voert. Juist in dit essay lanceert Grunberg allerlei aforistische, poëtische uitspraken, in de trant van: ‘Een schrijver moet ontheiligen’ of: ‘Ontheiligen is vernietigen. Dus schrijven is vernietigen’ (TS, 178). Uit naam van Portnoy schrijft Grunberg grof en ironisch over de Israëliëse kwestie: de opperrabbin van Israël en de Palestijnse leider Arafat belanden bij Grunberg/Portnoy bij elkaar in bed: ‘[...] de Messias komt als alle joden over de hele wereld tegelijkertijd zullen masturberen. Daarom heb ik een beweging opgericht, de beweging van masturberende joden. [...] Niet de staat Israël is de oplossing van het joodse probleem, niet assimilatie, en het helpt ook niet de hele dag tot God te bidden. Alleen masturbatie helpt’ (TS, 180). Hij noemt een specifieke datum en tijd: ‘We moeten de Klaagmuur onder een zee van geil en sperma bedelven. Anders komt de Messias nooit’ (TS, 180). Dat Grunberg hier in de huid kruipt van Roths personage, wijst op het belang van de invloed die Roth op hem heeft gehad.

### *Joodse identiteit*

Het is opvallend dat Grunberg zich in interviews distantieert van een zoektocht naar een Joodse identiteit, maar er in de bundel *De troost van de slapstick* constant over schrijft.<sup>152</sup> Hij lijkt op zoek naar een narratief raamwerk om zijn Joodse identiteit te verkennen via literatuur en zich te verhouden tot zijn geschiedenis, en daarnaast ook op zoek naar gewoon feitelijke informatie over die geschiedenis.

In zijn blauwe maandag als uitgever, van 1991-1992, legde Grunberg die belangstelling ook aan de dag: 'Om diverse redenen besloot ik me te gaan specialiseren in niet-arische Duitse literatuur. De keuze voor deze specialisatie getuigde, hoopte ik, van enige speelsheid, maar was onmiskenbaar meer dan dat. De goede verstaander zou hebben kunnen begrijpen dat de uitgeverij zich specialiseerde in de uitgever zelf.'<sup>153</sup> Bij de meeste auteurs uit de stal van uitgeverij Kasimir heeft hij ook expliciet gewezen op de invloed die ze op zijn schrijverschap hadden.<sup>154</sup> Zoals gezegd, Maxim Biller had hij willen uitgeven.<sup>155</sup> Wat hij wel uitgaaf is *Rubensteins veiling*, de Nederlandse vertaling van het roman-debuut van de Duitse journalist en publicist Rafael Seligmann. De roman, die antisemitisch en pornografisch werd genoemd, doet in veel opzichten denken aan *Blauwe maandagen*, zoals we hiervoor al zagen.<sup>156</sup>

Hoewel hij dus vrijwel alleen Joodse auteurs besprak en uitgaaf, nam Grunberg expliciet afstand van zijn Joodse identiteit, zoals in een interview uit 1994: 'Er zijn alleen maar impliciete antwoorden mogelijk op de vraag in hoeverre het jodendom mijn leven heeft bepaald.'<sup>157</sup> Die impliciete antwoorden zijn te vinden in Grunbergs verhalen, of bijvoorbeeld in dit interview met zichzelf: 'Ik vond als kind dat accent altijd verschrikkelijk. Niet omdat het een Duits accent was, maar omdat het anders was. Ik haatte het anders te zijn' (TS, 191).

In dezelfde periode schrijft Grunberg een kort verhaal voor de bundel *De olifant en het joodse probleem*, waarin Joodse auteurs van na 1945 reflecteren op wat het voor hen betekent Joods te zijn. In dat verhaal figureert een man die na de oorlog werd afgebeeld omdat hij Duits sprak in Nederland, over zijn moeder die een 'moffenhoer' geweest was en 'die zich wilde ophangen zoals altijd, maar zij had in haar leven al met zoveel bedreigd dat de mensen nog minder waarde hechtten aan haar dreigementen dan aan de regen buiten'. 'Afstandelijk', vond Jessica Durlacher, de redacteur van de bundel en ze verwijt Grunberg dat hij de vraag ontwijkt. Die antwoordt dat hij het 'tweede generatie-zijn' nergens een verklaring voor vindt – zulke verklaringen zorgen in zijn ogen voor onhelderheid. Hij kan zijn ouders, zo schrijft hij, niet beschouwen als 'nooit ontplofte bommen uit wo II die

alsnog, omwille van de volksgezondheid, tot ontsteking zouden moeten worden gebracht.<sup>158</sup>

Terwijl hij noch zichzelf, noch zijn ouders in het licht van hun geschiedenis wil zien, waren zijn romans en zijn essays in deze eerste jaren nauw verbonden met een verkenning van een (Joodse) identiteit in het licht van de abjecte geschiedenis. Zijn personages bleken te lijden aan 'fantoempijn': ze worden achtervolgd door een lijden dat niet van hen is. Schrijven daarover blijkt onmogelijk zonder jezelf en je geliefden te verkopen of te verraden. Later zal Grunberg zeggen: 'Ik kan niet vertellen over de industriële vernietiging alsof ik er zelf bij ben geweest, maar tegelijkertijd meen ik te moeten vertellen over de vernietiging alsof ik er zelf bij ben geweest, hoewel ik weet dat ik dat niet kan en niet mag. Mijn werk komt voort uit deze spagaat [...].'<sup>159</sup> Het schrijven zelf is noodzakelijk, en ook de overtreding van een gebod. Dat is de reden dat Marek van der Jagt het licht zag: Grunbergs alter ego dat alle grenzen overschrijdt. Over hem gaat het volgende hoofdstuk.



## HOOFDSTUK 2

### DE PERVERSE IDENTITEIT VAN MAREK VAN DER JAGT

Wie de afgrond wil laten spreken,  
moet zelf afgrond worden.  
Marek van der Jagt<sup>1</sup>

Bij het verschijnen van *De geschiedenis van mijn kaalheid* in 2000 troffen de recensenten in hun exemplaar een brief aan van de jonge debutant, Marek van der Jagt. Daarin legde hij uit waarom hij had afgezien van de presentatie die hij met uitgeverij De Geus gepland had in een kapsalon, ‘met allemaal kale mannen’. Gedeeltelijk omdat hij niet van praten houdt, schrijft Van der Jagt, maar vooral omdat hij niet gemist kan worden op zijn werk in een Weense drogisterij: ‘Ik verkoop tandenborstels, mondwater, nagelvijlen en zo en nu en dan een haarspeld.’<sup>2</sup>

Deze voor een schrijver opmerkelijke beroepskeuze, zo ver van het literaire veld, riep Grunbergs baan als ober in New York in herinnering. Ook de stijl deed alle recensenten denken aan Arnon Grunberg.<sup>3</sup> Typisch grunbergiaans zijn bijvoorbeeld de ultrakorte alinea’s in het debuut en de absurde vergelijkingen tussen uiteenlopende zaken: ‘Voor mama was de realiteit een stationshal waar ze even doorheen moest’ (GK, 20).

Hoewel Marek van der Jagt een eigen biografie kreeg en ook van zich liet horen via bijvoorbeeld ingezonden stukken in de krant, duurde het niet lang voordat hij definitief was ontmaskerd als ‘persona’ van Arnon Grunberg.<sup>4</sup> Dat betekende niet het einde van Marek van der Jagt: tussen 2000 en 2005 zou hij twee romans publiceren, twee lange essays, lezingen, ‘een Weens kerstverhaal’, columns en brieven; zijn verzameld werk beslaat bijna achthonderd pagina’s.

Het verzinnen van een fictieve schrijversfiguur past in het spel met autobiografie en authenticiteit dat Grunberg steeds al speelde in zijn romans en andere teksten. De auteur laat graag

in het midden wat *echt* is en wat niet, zeker waar het zijn eigen identiteit betreft. ‘Transformaties zijn verslavend. Het leven is te kort en te gevaarlijk om maar één iemand te zijn.’<sup>5</sup> Dat spel krijgt een nieuwe dimensie met de figuur van Van der Jagt. Liever gezegd, die schepping is een reflectie op het spel zelf. Met deze nieuwe identiteit breidde Grunberg zijn gegoochel met fictie en realiteit uit naar de publieke ruimte, omdat er geen authentiek of stabiel persoon meer te vinden is achter de auteursnaam Van der Jagt. Met zijn Weense alter ego onderzocht Grunberg bovendien op psychoanalytische wijze cruciale aspecten van zijn eigen identiteit. Zijn Joodse afkomst, zijn Duitse ouders en de thematiek – het verband tussen de Shoah, geweld, erotiek en literatuur: alles komt aan het oppervlak in de openbare psychoanalyse die de romans van Van der Jagt blijken te zijn.

## Het schandaal van de roem

Met een schone lei beginnen, dat was Grunbergs doel toen hij de fictieve auteur Marek van der Jagt schiep: werk maken dat niet meteen door een Grunberg-bril zou worden gelezen. Recensenten zouden zich volgens Grunberg te veel laten leiden door de auteursnaam. Het was Grunberg erom te doen, zo vertelde hij de pers later, de voorspelbaarheid even op te schorten en een nieuwe situatie van vrijheid te scheppen waarin het directe verband met zijn Joodse verleden was verdwenen.<sup>6</sup>

Bij het verschijnen van de tweede roman van Van der Jagt, *Gstaad 95-98* in 2002, ontvingen de genodigden, die voor de boekpresentatie in een speciaal afgehuurde treincoupé op weg waren naar Wenen, een brief waarin dat verlangen naar vrijheid expliciet wordt gemaakt: ‘Ik geloof niet dat het creëren van fictieve omstandigheden voor echte mensen die mensen van hun vrijheid berooft. Integendeel: het biedt hun extra mogelijkheden.’<sup>7</sup>

De vrijheid scheppende kracht van zo’n fictieve schrijverspersoonlijkheid – een heteroniem – is inderdaad groot. De auteur is verlost van zijn verleden, zijn nationaliteit of groepsidentiteit en kan teksten schrijven die niet direct met zijn eigen



biografie in verband worden gebracht.<sup>8</sup> Dat zal Grunberg, die snel in het Nederlandse literaire leven was ingebed, wel zijn bevallen. Grunberg was inmiddels ontvangen door Sonja Barend in haar bekende praatprogramma, enthousiast binnengehaald door de kritiek, aangesteld als columnist en radiomaker bij de vPRO en als feuilletonschrijver bij *NRC Handelsblad*. Hij stond bekend als getalenteerd en geestig enfant terrible, en trok zoveel mogelijk de aandacht. Zo opende hij de Boekenweek 1998 met een klappertjespistool, gehuld in een groene bontjas, en voer hij bij de presentatie van *De asielzoeker* met een geit over de IJssel. Hij stimuleerde en parodieerde de cultus rond de persoon van de auteur met de verkoop van bijvoorbeeld gesigneerde servetten, een eigen wijnlabel en vele bibliothele uitgaven en drukken.

Tegelijk sprak hij zich in deze periode vaak uit tegen de verregaande fascinatie van het publiek met de auteursfiguur<sup>9</sup> en nam hij afstand van het literaire wereldje door in 1996 in New York te gaan wonen. Zijn werk daar als ober, zijn voorkeur voor niet-intellectuele bezigheden als wedden op de paardenrennen; het waren ook manieren om een buitenstaander te blijven. Maar als hij zich laat filmen bij die bezigheden in New York voor de Nederlandse televisie wordt zijn voorkeur voor het banale leven deel van zijn auteursidentiteit.<sup>10</sup> Die identiteit is een constructie, gemaakt door zowel de auteur zelf, als door de recensenten en anderen in het veld – die constructie heet het ‘posture’ van de schrijver.<sup>11</sup>

Het spel met dat posture wordt door veel auteurs behendig gespeeld. Nederlands kampioen hierin was Gerard Reve, die de televisie gebruikte bij zijn ironische zelfrepresentatie, bijvoorbeeld in de kitscherige *De grote Gerard Reve Show* uit 1974. Als geen ander kende hij de regels van het spel. Zo nam hij de rol aan van de arme, romantische kunstenaar, waarbij de beeldvorming zorgvuldig geregisseerd was.<sup>12</sup> Tegelijkertijd was hij wel degelijk de schrijver van een serieus oeuvre en ook een voorbeeld van homo-emanipatie. Claims over oprechtheid, ethiek of morele intenties zijn bij zulke ironische auteurs moeilijk te maken.

Ook voor Arnon Grunberg geldt dat hij een spel speelt met zijn zelfrepresentatie. Daarmee begon hij al voor zijn romandebuut, bijvoorbeeld in zijn vele brieven aan mensen uit Amster-

damse theaterkringen. Later ging hij polemieken voeren met beroemde collega's en in het tijdschrift *Humo* venijnige brieven publiceren aan familieleden en publieke figuren, waarbij hij zich weinig aan fatsoensregels gelegen liet liggen. Zo schiep hij het imago van 'het briljante rotjoch'.<sup>13</sup> Zijn verhuizing naar New York maakt ook deel uit van deze *self-fashioning* als auteur. Daarmee creëerde Grunberg een positie van rebelse buitenstaander: toeschouwer op afstand. Door de polemische post die hij naar Nederland bleef sturen, was zijn isolement tegelijk ook relatief.<sup>14</sup>

Anderzijds toonde hij zich in zijn essays en columns al snel van een ernstige kant. Ook zijn romans werden al snel serieuzer. Het autobiografische thema van de erfenis van de Shoah bleek te leiden tot fictie waarin de spanning tussen de afstand en de onvermijdelijke *betrokkenheid* van de auteur een thema was, net als in de zelfrepresentatie van Grunberg. Bovendien werd het publieke succes zelf een onderwerp in de romans, zoals in *Fantoompijn*, waarvoor Grunberg in 2000 zijn eerste AKO-prijs kreeg.

Vooraf het debuut van Marek van der Jagt is te lezen als een onderzoek naar de openbaarheid die met publiceren samenhangt.<sup>15</sup> *De geschiedenis van mijn kaalheid* zal een fantasie blijken over *het publieke* van het auteurschap: 'Van alles wat schandelijk is op deze wereld, is roem het grootste schandaal'.<sup>16</sup> Van der Jagt kreeg een fictieve biografie mee, die net als bij Grunberg zelf verweven is met die van de protagonist van zijn debuut, zonder er helemaal mee samen te vallen. In *De geschiedenis van mijn kaalheid* heet de held ook Marek. Hij is niet alleen de verteller, maar ook de schrijver van het boek dat de lezer in handen heeft: 'Dit manuscript verbergt zich achter het onschuldige woordje "roman"', zo opent het laatste hoofdstuk (GK, 241).<sup>17</sup>

De roman bevat dus het autobiografisch schrijven van iemand die niet bestaat in de werkelijkheid. Zo verbrak Van der Jagt het stilzwijgende 'autobiografisch contract' tussen de auteur en de lezer, dat ervan uitgaat dat de verteller en de schrijver van het verhaal dezelfde persoon zijn als ze dezelfde naam dragen.<sup>18</sup> Grunberg laat zo zien dat autobiografisch schrijven een puur talige identiteit creëert. Dat geldt voor iedere autobiograaf, maar doordat Marek niet bestaat, wordt dat hier verdubbeld. Auteursidentiteit, maar ook identiteit *an sich* blijkt geen stabiele catego-

rie. Als Van der Jagt vertelt dat hij zelf ook weer een schuilnaam hanteert,<sup>19</sup> is identiteit al helemaal een bodemloze fictie geworden. Achter het decor zit alleen maar meer decor.<sup>20</sup>

Dat spel met die posities en met autobiografie is interessanter dan de feitelijke uitspraken die de auteur doet over zijn auteurschap in de pers, die zo vaak in tegenspraak zijn met de manier waarop hij zich vervolgens manifesteert.<sup>21</sup> De intenties van de auteur moeten hier, meer dan ooit, met een korrel zout worden genomen – hij verdedigt zelf immers het recht van de romanschrijver om ‘alleen tijdelijk in iets te geloven’.<sup>22</sup>

De vraag is dus hoe serieus we het visitekaartje moeten nemen dat Marek van der Jagt in 2000 afgaf met een opiniestuk over ‘de gevaarlijke roman’. Daarin zei hij wel te geloven in de autonomie van de roman. Van der Jagt stelde dat een roman alleen een moraal kan hebben als het gaat om de soort die ‘de aanwezigheid van het monster onder ogen ziet’. Zijn intenties zijn weinig geruststellend: ‘De schrijver wil u “vermorzelen”’.<sup>23</sup> Hij haalt uit naar veel Nederlandse auteurs en ook naar het werk van Arnon Grunberg: ‘Half intelligent vermaak voor ingedutte narcisten’ (2008, 644). We zijn te immuun geworden voor de ontmaskering die een constante is in moderne romans sinds *Don Quichot*. Van der Jagt ziet ook Balzac, Faulkner, Céline, Kafka, Grass en Hermans als zulke ontmaskeraars.<sup>24</sup>

Maar de grootste invloed op Van der Jagt is het oeuvre van zijn naamgenoot: de Poolse Marek Hłasko, wiens personages ‘volledig kapot’ zijn.<sup>25</sup> In Van der Jagts lezing ‘Sterker dan de waarheid’ vallen allerlei overeenkomsten tussen de beide auteurs op: ‘Tegenover alle wreedheid van anderen, en de herinnering daaraan, kan men alleen zijn eigen wreedheid zetten. Hłasko’s helden zijn zelf zo bezoedeld, de consequentie van overleven in een smerige werkelijkheid, dat ze zich alleen nog kunnen verhouden tot wat ook bezoedeld is. Overleven is in elke cruciale situatie van het verhaal consequent, zonder aarzeling, voor jezelf kiezen. Als ze al iets tegenkomen wat zuiver is, of heilig om in hun woorden te blijven, kunnen ze er pas een relatie mee onderhouden nadat ze het geperverteerd hebben. Als niet in werkelijkheid, dan toch ten minste in hun fantasie.’<sup>26</sup>

Wat Van der Jagt en ook Grunberg in het oeuvre van Hłasko

ko lijken te herkennen is bovendien het gebrek aan een stabiele identiteit. Jaren later, in 2015, zal Grunberg die afgrond zo omschrijven: 'Er is geen authentiek "ik", er zijn alleen verwijzingen naar boeken, films en echo's van verlangen waarbij verlangen altijd het trauma weerspiegelt. Het verlangen is het trauma, zou je moeten zeggen.'<sup>27</sup> In dezelfde tekst vat Grunberg het oeuvre van Hłasko zo samen dat een verband met zijn eigen houding zich opdringt: 'Alles is gespeeld, alles is geënceneerd, dialogen en handelingen komen uit Amerikaanse films en detectiveromans, er is geen werkelijke intimiteit, alleen de rituelen van intimiteit, maar het verleden laat zich niet vervalsen, het verleden is echt.'<sup>28</sup> Ook Grunbergs eigen werk zou onder die compacte beschrijving kunnen vallen. Alleen geweld in het verleden, zoals de Shoah, hoort bij datgene wat 'echt' is, waar al het andere niet aan kan raken. Al het andere is vals.

Het sterke verband tussen Van der Jagt en Hłasko is een vorm van identificatie. Door uitgerekend deze Poolse auteur als grootste invloed aan te wijzen, schiep Grunberg een verband tussen zijn eigen en Hłasko's werk op verschillende niveaus. Auteursidentiteit, poëtica en wereldbeeld komen overeen, maar ook het decor van het 'schuldige' landschap van Centraal-Europa. Zo is Van der Jagt gedeeltelijk het product van de identificatie met Hłasko en diens werk.

In de studie van literaire invloed ziet men de nadrukkelijke identificatie met een voorbeeld als een manier voor jonge auteurs om literaire invloed te erkennen en tegelijk ook van zich af te schudden.<sup>29</sup> Zo is het een fase in het proces op weg naar een wedergeboorte als auteur. Iets dergelijks lijkt aan de hand met Marek van der Jagt. In zijn oeuvre werkt het thema van de identiteit en identificatie op twee niveaus door. Het rollenspel wordt uitgevoerd op auteursniveau, door de identificatie van Marek van der Jagt en Marek Hłasko. Tegelijk beschrijven de romans een groot rollenspel: vol spiegelingen en instabiele identiteiten: om te beginnen in *De geschiedenis van mijn kaalheid*.<sup>30</sup>

## Verslavende transformaties (*De geschiedenis van mijn kaalheid*)

Mijn leven is een eerbetoon aan het hare, een monument, en meer dan dat: mijn leven is haar leven.

Marek van der Jagt<sup>31</sup>

Bij aanvang van Mareks verhaal in *De geschiedenis van mijn kaalheid* is hij een filosofiestudent en een gefnuikt dichter in een wat tijdloos Wenen; aan het eind is hij universitair docent.<sup>32</sup> Daartussen blikst hij terug op zijn jaren als scholier; zijn zoektocht naar de ‘amour fou’; zijn relaties met oudere vrouwen, zoals de accordeoniste Mica, en het chique gezin waarin hij opgroeide. Al snel horen we dat zijn ‘mama’, een flamboyante, kille en liefdeloze vrouw, drie jaar eerder is overleden. Hoe ze sterft wordt pas veel later verteld, al heeft de lezer dat kunnen zien aankomen door de vele verwijzingen naar springen en vallen. Tijdens een tochtje in de bergen duwt Marek zijn moeder in een schermutseling van een berg.<sup>33</sup> De buitenwereld denkt dat ze viel.

De moeder van Marek was een destructieve en verleidelijke figuur, met weinig moederlijks: ‘Mama was een vrouw die soms vergat dat ze kinderen had, maar als je daarmee rekening hield was ze een hele goede moeder’ (GK, 19). Tijdens de maaltijden maakt ze vreselijke scènes, waarbij ze op de kroonluchter schiet. Als iets haar niet bevalt, geeft ze over in een van de zilveren schalen op het buffet. ‘Mama’ leeft in haar eigen wereld en laat zich niet kennen door haar echtgenoot en haar zoons. Pas terugkijkend begrijpt Marek wat haar bewoog om van minnaar naar minnaar te rennen: ‘Nu denk ik dat wat wij voor hartstocht aanzagen, helemaal geen hartstocht was, maar heel iets anders, pijn bijvoorbeeld die een vaste verblijfplaats zocht, een adres, een plaatsje in het telefoonboek’ (GK, 148). Ze heeft veel gemeen met de moeder uit *Blauwe maandagen*. De scènes aan tafel, waarbij er tegelijk nooit iets gezegd wordt: ‘Andere families geloofden in het woord en de communicatie, wij geloofden in de stilte. Zwijgen was ons dieet’ (GK, 137). Marek vraagt haar nooit iets over

haar verleden: 'Elke vraag kon pijn doen, of beter gezegd, elke vraag kon een antwoord uitlokken dat je liever niet wilde horen' (GK, 216).<sup>34</sup> Op een gegeven moment probeert hij toch een gesprek met haar te hebben: 'Vond je het erg toen je vader verongelukte?' – antwoord krijgt hij uiteraard niet (GK, 228). In *Blauwe maandagen* was deze stilte, de gestorven vader en het gebrek aan antwoorden verbonden aan de kampgeschiedenis van de moeder – Mareks vraag lijkt een echo van dat onderwerp in Grunbergs debuut.

Voor Marek is het onmogelijk zijn moeder echt te kennen, maar dankzij haar promiscue gedrag is zij juist bij iedereen bekend: 'Dankzij mama was onze naam beroemd in heel Wenen' (GK, 21). Ze is publiek bezit, en door het verhaal van Marek wordt haar leven ook fictie. Hetzelfde gold voor de moeder van Arnon uit *Blauwe maandagen*: door Grunbergs boek lag het leven van zijn werkelijke moeder op straat. Met zijn autobiografische schrijven heeft Marek van der Jagt in *De geschiedenis van mijn kaalheid* zijn moeder eveneens 'publiek' gemaakt. Ook Marek zelf is publiek geworden: 'Sindsdien kleeft aan mijn verleden het onschuldige woordje "roman". Het is niet meer echt, het is niet meer alleen van mij, het is publiek zoals mijn mama eens was, en net zo afwezig' (GK, 248). Keer op keer wordt in dit verhaal benadrukt dat schrijven het tegenovergestelde van leven is: 'Als het leven iets is dat je kunt ontkennen, dan is schrijven beslist een ontkenning, een van de meest subtiele en geniepige ontkenningen van het leven' (GK, 231). Het leven wordt alleen geleefd om het op te kunnen schrijven, 'Later, in een ander leven' (GK, 127).

Het openbare bestaan van Mareks moeder zit ook verweven in de taal waarmee ze beschreven wordt. Voor haar is het leven een stationshal, een 'staande receptie', of een toneelstuk waarin te weinig gebeurt. Het overvloedige gebruik van vergelijkingen heeft betekenis op zichzelf. Een vergelijking is, openlijker dan een metafoor, een vorm van nadrukkelijke assimilatie, van zeggen: x is *als* y. Datgene wat onbekend of bedreigend is, kan met een vergelijking worden teruggebracht tot het bekende.<sup>35</sup> Dat er steeds weer nieuwe vergelijkingen volgen, betekent dat Mareks moeder nooit wordt 'gevat'. Ze is geen reële persoon in de ver-

haalwerkelijkheid, maar een *beeld* van de openbaar geworden moeder, dat alleen maar kan doorverwijzen: 'Uiteindelijk was iedereen voor haar een vreemde, daarom kon ze nergens lang blijven, daarom moest ze steeds weer verder' (GK, 81).

We kunnen Mareks moord op zijn moeder begrijpen als een herhaling van wat Grunberg in *Blauwe maandagen* deed, namelijk zijn moeders leven offeren aan zijn schrijven. Marek zelf is slechts de papieren afsplitsing van een publiek geworden auteursfiguur: 'Wie dit leest zal mij op zijn best beschuldigen van een rijke fantasie, en op zijn slechtst van een zieke geest. Wie mij zoekt, moet onder de "f" van fictie zoeken en daar heersen andere wetten en regels, daar bestaan geen officiële versies, hooguit papier waarin de auteur met potlood nog wat veranderingen heeft aangebracht in de kantlijn' (GK, 241). Het debuut en het leven van Van der Jagt zijn dus te lezen als allegorische verbeelding van het schrijverschap van Grunberg. Diens autobiografische schrijven werd in *Blauwe maandagen* al verbonden aan prostitutie: beide komen neer op het verkopen van intimiteit. Arnon eindigde in dat debuut als gigolo: een groteske spiegeling van Grunberg, de auteur die geld verdiende met een roman over zijn moeder. De Weense lellebel die de moeder van Marek van der Jagt is, is eveneens een allegorische figuur voor de 'publiek' geworden moeder van de auteur Grunberg.

### *Literatuur als een virus*

Het publiek heeft hier een cruciale rol. Enerzijds is contact maken met lezers het doel van het schrijven. De lezer is onmisbaar als getuige van Mareks moord op zijn moeder, van zijn tekortkomingen en complexen. Het gaat Marek met zijn gedichten om het *bessmetten* van lezers door zijn tekst die met een ziekte wordt vergeleken: 'Op elke straathoek van Wenen wilde ik mijn gedichten voordragen, want het ging er niet om rijk te worden van gedichten, rijk werd je van verzekeringen, het ging erom dat ze onder de mensen kwamen, als hepatitis C, als een virus dat zich wel moest verspreiden' (GK, 160).

Anderzijds levert de openbaarheid schaamte op. Mareks verhaal bestaat uit een reeks publieke nederlagen – hij verbergt zich dan ook graag in kasten. 'Hoe moet je over een nederlaag

vertellen, een nederlaag die eigenlijk uit niets anders bestaat dan te worden waargenomen?’ (GK, 199). Vooral het openbare karakter van Mareks seksuele initiatie is vernederend. Wanneer hij met grote moeite twee meisjes oppikt in Wenen en ze mee naar huis neemt, onthullen ze zijn extreem kleine piemel aan zijn broer. Ook wanneer hij uiteindelijk door een oudere lerares wordt ontmaagd, is dat een publieke aangelegenheid. Deze juffrouw Oertel wordt streng gesurveilleerd door haar moeder, die de slaapkamer komt binnenstormen (GK, 189). Juffrouw Oertels machteloosheid ten opzichte van haar dominante moeder doet denken aan een roman van Elfriede Jelinek: in *De pianiste* treedt eveneens een lerares op wier moeder haar continu bewaakt en surveilleert.<sup>36</sup>

De openbare mislukking is in *De geschiedenis van mijn kaalheid* zowel seksueel als literair. Tegenover Mareks onverkoopbare poëzie staat de bestseller van zijn stiefmoeder Eleonore. Met haar zelfhulpboek *Hoe oude vrouwen rijk kunnen worden* gaat ze de hele wereld over. Marek zelf is de auteur van een bundel met de titel *De dwerg*, al onthoudt zijn leraar Duits dat als *De kabouter*. Behalve op de mislukking en de zucht naar roem, legt zijn zelfrepresentatie ook de nadruk op autonomie.<sup>37</sup> Marek voldoet aan alle clichés van de autonome schrijver die onafhankelijk wil zijn van publiekssucces.<sup>38</sup> Hij schrijft ‘duistere gedichten’ die niemand wil uitgeven (GK, 10-11) en dweept met Rimbaud. Die ‘duistere gedichten’ vormen een tegenstelling met de pragmatistische poëtica van Grunberg zelf, die pleitte voor verstaanbaarheid en identificatie van de lezer.

De nadruk op mislukking en op autonomie zijn twee strategieën die literaire auteurs plegen in te zetten om autoriteit te verwerven: schrijvers presenteren zichzelf als onafhankelijk, en tegelijk als marginale figuren en martelaren. Dat lijkt paradoxaal, maar de strategieën hangen nauw samen. Door te laten zien dat ze ‘mislukt’ zijn, en geen deel uitmaken van het culturele of politieke bestel, krijgen auteurs een positie van buitenstaander. Juist het buitenstaanderschap maakt het de schrijver mogelijk om op de maatschappij te reflecteren en om binnen de literaire wereld als succesvol te gelden. De positie van mislukkeling levert dus geen maatschappelijke macht op, maar wel gezag. Bovendien



heeft deze positie een politiek effect, omdat het iedere vorm van autoriteit als grondeloos ontmaskert. Macht wordt niet gebaseerd op een externe autoriteit, maar gepresenteerd als een kracht die zichzelf in het leven roept. Dat is wat Machiavelli beschreef, een auteur naar wie Grunberg met regelmaat verwijst.<sup>39</sup>

De dubbelrol van schrijver als enerzijds autonoom en anderzijds martelaar, wordt in *De geschiedenis van mijn kaalheid* gespeeld door Marek de dichter – dat verklaart waarom hij Jezus-achtige trekken krijgt. Het beeld van de schrijver als messias past Grunberg in deze periode van zijn schrijverschap veelvuldig toe. Een paar jaar na deze roman beschrijft hij in zijn Verwey-lezing de gecastreerde auteur die zich geeft aan het publiek in ruil voor roem en geld, en daarmee alle gezag verliest: ‘Wie wil weten wie of wat de schrijver is moet daaraan denken: een gekooid beestje. Een vriendelijk huisdier [...] Een gecastreerde maar nog immer sprekende aap [...]’.<sup>40</sup> Daarmee is de schrijver, zo vervolgt hij, ‘de vijand van zijn eigen tekst’ geworden: door zijn triviale optredens verhindert hij immers dat iemand nog denkt dat er daadwerkelijk iets op het spel staat in de literatuur. Grunberg wijst er steeds op dat de sociale structuur rond literatuur vernietigd is, en dat kunst haar autonome positie is kwijtgeraakt. Vooral media spelen een cruciale rol bij het ‘offereren’ van de schrijver en het buitenspel zetten van de literatuur. Die gedachte verbeeldde Grunberg vooral in ‘De Blonde Aap’, een verhaal uit 2002.<sup>41</sup> Het is een groteske vertelling over een auteur die publiekelijk bekend dat ze een slecht boek heeft geschreven. Zij wordt om die bekentenis geliefd en uitverkoren door het publiek dat haar vervolgens verkracht en lyncht. Het absurde verhaal eindigt in een orgie van seks en geweld.

Geofferd worden aan een publiek en erdoor worden *geconsumeerd*: dit thema mondt in *De geschiedenis van mijn kaalheid* uit in voorstellingen van kannibalisme. Zo wordt Mareks bijlesleerling, de invalide Max, door zijn moeder gekneed ‘als deeg’ dat de oven in moet. Marek zelf vreest dat de moeder van juffrouw Oertel klaarstaat om hem in de kookpot te stoppen. Zulke gedachten brengen ons bij het freudiaanse karakter van het verhaal.

*Een zilveren kippenschaar. Freud en castratieangst*

Een jongen die fantaseert over gekookt en verzwolgen worden door een moeder en die van zijn vader een heggenschaar cadeau krijgt (GK, 29); het freudiaanse gedachtegoed ligt er dik bovenop bij Marek van der Jagt. Zijn eerste roman speelt zich bovendien in Wenen af en zijn protagonist is in behandeling bij een kleine, bebaarde psychoanalyticus.<sup>42</sup> Ook de structuur, met de terugblikken als een vergeefs zoeken naar betekenis, lijkt op een psychoanalyse, waarbij details uit het verleden betekenisvol blijken in het heden.

Marek en de andere hoofdpersonen van Van der Jagt gedragen zich als analysanten. Ze geven de vrije loop aan hun onderdrukte verlangens, zij het buiten de spreekkamer van de analyticus. Het oedipale verlangen de moeder te huwen en de plaats van de vader in te nemen drijft de hoofdpersonen van allebei zijn romans. In *De geschiedenis van mijn kaalheid* leidt de onmogelijkheid deze wens te realiseren tot matricide. In direct verband daarmee staat het geslachtsdeel van Marek: de 'penis van een dwerg' (GK, 126), met de afmeting van 'een halve pink' (GK, 128), die naar Mareks idee ook nog eens steeds kleiner wordt. De schuld daarvoor legt hij expliciet bij zijn moeder.

Toch is hij zelf degene die zich castratie in deze fantasie uit *De geschiedenis van mijn kaalheid*: 'Het was een kleine operatie met een grote schaar. Ik was niet bang, eerder trots, al waren de spieren taaier dan ik had gedacht, maar toen ik eindelijk de laatste vezel had doorgeknijpt en mijn penis op de grond viel was het alsof een jonge den was geveld om een huiskamer op te sieren voor het kerstfeest' (GK, 129). Het is een fantasie, of liever gezegd – met een freudiaanse term – een fantasme. Dat is minder algemeen dan fantasie of verbeelding: die kunnen over van alles gaan en een fantasme niet. Het fantasme duidt op een bepaald imaginair scenario waarin het subject zelf een rol speelt en dat, min of meer vervormd, de bevrediging van een verlangen verbeeldt.<sup>43</sup>

De fantasmagorie van een castratie komt in Marek van der Jagts werk op allerlei plaatsen terug, zoals in 'De eerste Van der Jagt-lezing'. Daarin is een psychoanalytica in dialoog met haar 'patiënt', die veel gemeen heeft met Marek van der Jagt: de le-

zing is een vorm van publieke therapie.<sup>44</sup> De auteur-patiënt vertelt zijn psychiater een castratieverhaal, alleen is het dit keer zijn moeder die de ‘zilveren kippenschaar’ hanteerde. ‘Daarna zei ze: “Dat is toch veel beter, die viezigheid is niets voor jou.”’<sup>45</sup> De ‘patiënt’ benadrukt dat zijn nieuwe identiteit (zijn auteurschap) berust op deze fantasie. Het schrijven wordt expliciet verbonden aan de castrerende moeder. ‘Het is geen symbool,’ voegt de patiënt toe, ‘ik bedoel het letterlijk. Ik bedoel alles letterlijk.’ Wat in de psychoanalytische theorie symbolisch is, wordt in de romans en in de identiteit van Van der Jagt letterlijk. Hoe kunnen we dat begrijpen? Daarvoor moeten we eerst onderzoeken hoe de verwijzingen naar Freuds gedachtegoed in elkaar zitten. De verwijzingen naar Freud zijn bij Van der Jagt opzichtig, maar tegelijk ook vervormd en geparodieerd.<sup>46</sup>

Wie bijvoorbeeld het oedipuscomplex opzoekt in Freuds verzameld werk, komt vrijwel *alle* motieven tegen die ook in het oeuvre van Marek van der Jagt zitten. Castratie voorop. Een letterlijke castratie, een gedeeltelijke althans, vindt plaats in een *praktijk* uit de Joodse traditie, die van de besnijdenis. Van der Jagt legt dit verband later expliciet via Freud: ‘Het castratiecomplex is de diepste, onbewuste wortel, want al in de kinderkamer hoort een jongetje dat bij een Jood iets van zijn penis wordt afgesneden – een stuk van zijn penis, denkt hij – en dat geeft hem het recht de Joden te verachten.’<sup>47</sup>

Waar de castratieangst vandaan komt, legt Freud uit in het essay ‘Dostojevski en de vadermoord’.<sup>48</sup> Het gaat in het ‘oedipuscomplex’ om een identificatie met de vader wiens plaats de jongen zou willen innemen: ‘Op een gegeven ogenblik leert het kind begrijpen dat de poging om zijn vader als rivaal uit te schakelen door deze laatste zou worden gestraft met castratie. Uit castratieangst, dus omwille van het behoud van zijn mannelijkheid, laat het kind dan ook de wens varen om zijn moeder te bezitten en zijn vader uit te schakelen. Voor zover de wens in het onbewuste bewaard blijft, vormt hij de grondslag van het schuldgevoel.’<sup>49</sup>

Bij Marek ligt dit anders: het is in zijn fantasie niet de vader, maar de bedreigende moeder die hem castreert – iets waartegen zijn vader hem blijkbaar niet kan beschermen. Zo *wordt* hij zijn moeder, die immers ook geen penis heeft. In Freuds klassieke

model identificeert het kind zich met de vader – hier lijkt de moeder die plaats te hebben ingenomen. In *De geschiedenis van mijn kaalheid* is de afwezigheid van de vader letterlijk, wanneer blijkt dat Marek een bastaardkind is, een ‘rotjood’ noemt zijn stiefvader hem. Ook in *Gstaad 95-98* is er geen vader die het kind tegen zijn moeder beschermt.

De moeder is hier zowel degene naar wie het incestueuze verlangen uitgaat als degene die het afstraft. In een van zijn essays put Freud uit een novelle van Stefan Zweig, ‘Vierentwintig uur in het leven van een vrouw’. Hierin stelt de protagonist zijn moeder gelijk aan een prostituee, wat volgens Freud samenhangt met zijn fantasie om door zijn moeder ingewijd te worden in de liefde. Daardoor wordt de ‘ongenaakbare moeder gemakkelijk bereikbaar; het slechte geweten dat met deze fantasie gepaard gaat, zorgt ervoor dat de geschiedenis slecht afloopt.’<sup>50</sup>

Ook voor Marek geldt dat hij verlangt naar zijn ongenaakbare, bedreigende moeder. Haar promiscuïteit is dan ook een fantasme over haar beschikbaarheid voor de zoon. Zo brengt het denken van Freud ons bij de psychoanalytische betekenis van de relatie tussen de moeder en de prostitutie in Grunbergs oeuvre. Eerder bleek het te gaan om een poëticaal motief: de zoon maakt het intieme verleden van zijn moeder openbaar en verdient daar geld mee. Daarnaast was er een verband met de uitspraken van de moederfiguur in *Blauwe maandagen* dat ze het ‘koninginnetje van Auschwitz’ was: dat geeft voor zowel haar zoon als de lezer aanleiding tot morbide gedachten over haar overlevingsstrategieën in het Lager. In het oeuvre van Van der Jagt wordt een derde, meer psychoanalytische betekenis aan het motief toegevoegd: de wens van het kind om door de moeder te worden ingewijd in de liefde. Het beeld van de promiscue moeder, de *Mutter-Hure*, komt dan voort uit het onbewuste verlangen een ‘minder ongenaakbare moeder’ te hebben. Ook de castratiefantasie in *De geschiedenis van mijn kaalheid* zou, volgens Freuds theorie, samenhangen met Mareks sterk oedipale incestueuze verlangen naar zijn moeder, die inderdaad ‘leefde om verlangen op te roepen’ (GK, 239).

### *De verbeelding van het verlangen*

In de fantasmagorie die deze roman is, wordt het object van verlangen niet bereikt, maar wordt *het verlangen zelf* opgevoerd. Dat is precies de rol van de verbeelding. Het gaat er daarbij niet om het verlangen te vervullen, maar om het te presenteren en zo helderder te krijgen wat het betekent voor het subject.<sup>51</sup>

Ook de biologische, 'echte' fallus is hier object van verlangen. Marek denkt dat zijn penis hem door zijn ouders is afgenomen – hij heeft met andere woorden zijn straf voor zijn incestueuze verlangens al ondergaan. Dat heeft weinig geholpen: bij zijn seksuele ervaringen zit zijn moeder hem in alle opzichten in de weg. Wanneer hij en zijn eerste vriendinnetje zich uitkleeden, denkt hij slechts aan hoe 'mama' zich uitkleedt: 'Mama trok bijna nooit haar eigen onderbroek uit, die liet ze uittrekken, heb ik me laten vertellen' (GK, 123).

In dezelfde scène speelt abjectie van de moeder een rol. Marek barst uit in een Bijbelse tirade: 'Ik zal jouw moeder verdrijven uit de tempel' (GK, 187). Dat reinigen is ook een vorm van abjectie – opnieuw is de moeder hetgeen dat verwijderd moet worden. Marek speelt hier voor Christus, de zoon van de mensen en van God, die het demonische kan zuiveren en de zondaar van het abjecte kan redden.<sup>52</sup>

We zagen al dat *abjectie* nodig was voor het vormen van een eigen identiteit. Het subject beschermt er zijn eigen grenzen mee. Als Marek zijn promiscue moeder vermoordt, is dat ook een daad van abjectie. Deze kleine omgekeerde Oedipus vermoordt niet zijn vader, maar zijn moeder. Net als de oorspronkelijke Oedipus vergeet Marek vervolgens zijn moord en gaat hij in zijn leugen over haar 'val' geloven. Een eigen, stabiele identiteit heeft hij echter nog steeds niet verworven.

Wat gaat er hier mis in Mareks identiteitsvorming? In dit verhaal lijkt het er immers op dat hij maar niet volwassen kan worden, een baby blijft. Vandaar zijn onbehaarde lichaam en piepkleine penis – hij huilt ook als een baby (GK, 195). Ook een opmerking als deze wijst in die richting: 'Ik was al meer dan twintig jaar nieuw, het leek wel alsof er aan mijn nieuw-zijn geen einde kwam, als ik niet oppaste zou ik nieuw sterven' (GK, 28). Er is nog een ander personage dat veel weg heeft van een baby:

Mareks bijlesleerling Max. Deze Max is na een auto-ongeluk in een rolstoel terechtgekomen en kan niets meer, behalve gillen. Hij is een soort enorme baby, die voor alles op zijn moeder is aangewezen – ze kneedt zijn amorfe lichaam als deeg. Wanneer Marek hem uiteindelijk barmhartig helpt zelfmoord te plegen, is zijn eigen verhaal daarmee ook ten einde. De ontsnapping aan de moederfiguur zit voor Max dus niet in *haar* dood, maar in de destructie van het abjecte kind zelf. Een louterend einde is dat niet bepaald te noemen.

We kunnen Marek nog wel langer op de divan leggen, maar het doel is hier niet om een kloppende psychoanalytische interpretatie te maken. De vraag moet eerder zijn: waarom voert de auteur dit gedachtegoed op in zijn Weense roman, en waarom zo opzichtig, zo *letterlijk*, en tegelijk zo verdraaid? Het verhaal heeft geen inherente logica, het volgt geen standaard freudiaanse modellen, maar vervormt die en doet zo denken aan een droom of een fantasma. Door de freudiaanse symboliek averechts te gebruiken, creëert Van der Jagt absurde personages, die onbegrijpelijk blijven.<sup>53</sup> Dat leidt tot de constatering dat de verwijzingen naar Freuds werk hier betekenen dat ze niets betekenen: ‘Somme mensen denken dat al die details samen iets betekenen, sterker nog, dat al die details samen iets vertellen [...] En dat alles samen zou iets moeten betekenen. Dat je leven uitmondt in een woedeaanval, dat betekent het op zijn best. [...] De afwezigheid van betekenis is net zo moeilijk te bevatten als oneindigheid’ (GK, 227-228).<sup>54</sup> Pas met de volgende Van der Jagt-roman komt er wat helderheid in wat we voor betekenis kunnen geven aan dit gebrek aan betekenis.

## Het vervalste verleden (*Gstaad* 95-98)

De romans van Van der Jagt, een auteur zonder identiteit, draaien om een zoektocht naar identiteit. Nog meer dan voor *De geschiedenis van mijn kaalheid* geldt dat voor zijn tweede roman, *Gstaad* 95-98 uit 2002. De vaderloze hoofdpersoon François wisselt voortdurend van naam en van beroep: van nazitandarts

(compleet met herdershond) tot sommelier in een berghotel en trooster van oude dames.<sup>55</sup> Deze François vertelt in de ik-vorm hoe hij opgroeit in een symbiotische, incestueuze relatie met zijn moeder en eindigt als kindermoordenaar. De masochistische details (over het schoonlikken van zijn moeder na haar wc-bezoek bijvoorbeeld) versterken het groteske, transgressieve karakter van het verhaal.

Wat is de functie, de betekenis van die perversiteiten, naast louter provoceren, wat een voor de hand liggende, maar niet voldoende verklaring is? Om die vraag te kunnen beantwoorden, volgen we eerst het freudiaanse spoor dat *De geschiedenis van mijn kaalheid* al had gewezen. Het spel dat de auteur speelt met de freudiaanse elementen in zijn verhalen – incest, oudermoord, anale fixatie – ondergraaft elke psychoanalytische interpretatie in klassieke zin. Het doel van psychoanalyse is manifest maken wat latent is, dat wil zeggen, verborgen en niet-ontwikkeld. Wanneer, zoals in *Gstaad 95-98*, het latente volkomen zichtbaar aan de oppervlakte ligt en de handeling stuurt, is het dan niet precies die vorm van betekenisgeving die gefrustreerd wordt? Heeft het zin om op zoek te gaan naar de onderliggende betekenissen, wanneer het binnenste van de tekst buiten is komen te liggen, zoals de pijn van Grunbergs personages, die zich altijd manifesteert aan de buitenkant, als een eczeem?

De psychoanalytische taal bevindt zich zozeer aan de oppervlakte, dat het juist dáár is waar die begrepen moeten worden, en niet als verklaring van diepere, *binnenste* lagen van het verhaal. De modellen liggen er dik bovenop en vormen geen centrale, verklarende kracht. De klassieke freudiaanse interpretatie in de meest naïeve zin van een *vertaling* is evenmin zinvol: de taal van de roman is zelf de 'metataal'. Wat we van die opzichtig psychoanalytische, bovenste laag kunnen 'blootleggen', is precies dat er van blootleggen geen sprake kan zijn: dat het afwezige onderscheid tussen privé en publiek, binnen en buiten, tussen diepere en oppervlakkige lagen van het Ik, nu net is wat deze roman betekent.

### *De bewaker*

Als kind al stelt de ik-verteller in *Gstaad 95-98*, François Lepeltier, zijn leven in dienst van het 'bewaken' van de vrouwen om hem heen, in de eerste plaats zijn moeder Mathilde. Dit bewaken blijkt te gebeuren in de dubbele betekenis van het woord: beschermen, maar ook zorgen dat ze niet weg kunnen lopen.<sup>56</sup> Samen met de kleptomane Mathilde, die werkt als kamermeisje in verschillende hotels,<sup>57</sup> wil François ingewijd zijn in 'de kringen van de onsmakelijken' (GS, 112). Nu is dit een vrouwelijke aanlegenschap, waarvoor je op zijn minst ongesteld moet kunnen worden, maar dat weet de kleine François te simuleren door zijn anus met een nagelschaartje te bewerken. Zo breidt hij de identificatie met zijn moeder tot zijn lichaam uit.<sup>58</sup> Hij brengt zijn lichaam bovendien in een staat van abjectie, door het taboedomein van het menstratiebloed te combineren met dat van zijn excrementen.<sup>59</sup>

Zelf beleeft hij het als een heilig ritueel, want voor François is de anus in religieus opzicht de kern van de mens: 'Ik zag alles, ik zag dat de mens alleen maar een excuus was. Waar het werkelijk om ging was de anus. Omdat de Schepper een anus nodig had, heeft Hij de mens gemaakt' (GS, 111). Een mens komt dan ook niet dichter bij God dan door die anus te eren, leert François wanneer hij zijn tong in die van mevrouw Ceccherelli stopt, een van de hotelgasten die hij ook bewaakt opdat ze niet 'van het leven' zal weglopen (GS, 75, 80). Als zij dat op een onbewaakt moment toch heeft klaargespeeld, door een dompelaar in haar bad te doen, verlaten François en zijn moeder het hotelleven en trekken in bij de weduwnaar in Straatsburg: Mathilde wordt de nieuwe mevrouw Ceccherelli en haar zoon gaat voortaan door het leven als Rodolpho Ceccherelli. Meneer houdt zich bezig met het vertalen van een Bijbelse oertekst over de liefde: 1 Korintiërs 13.

Hij deelt zijn nieuwe vrouw, bij wie hij niets klaarspeelt, graag en veel met anderen en stelt haar zelfs ter beschikking aan een stel straatjongetjes. Ze is dus net zozeer publiek bezit als de moeder van Marek in *De geschiedenis van mijn kaalheid*. "Dit is liefde in zijn meest pure vorm," zei meneer Ceccherelli. "Want ik geef wat mij het dierbaarste is" (GS, 60). Maar als meneer Cec-



cherelli zijn liefde ook over François wil uitstorten, overschrijdt hij blijkbaar een grens en is hij het zelf die geofferd moet worden: met een flink aantal rake steken met een broodmes voltrekt Mathilde het ritueel.

Na de moord zetten François en zijn moeder hun symbiose voort en hernemen ze hun zwerftocht door Duitsland, waarbij ze tijdelijk een succesvolle tandartspraktijk hebben waar minderbedeelde patiënten worden 'geholpen'. Na een volgende carrière als skileraar, waarbij hij jonge meisjes ontmoet op verscholen plekjes in de bergen, raakt François betoverd als hij Olga ziet, een tienjarig meisje dat logeert in het hotel in Gstaad waar hij inmiddels zijn talenten als wijnkenner aanbiedt.<sup>60</sup> Hij ontvoert het kind en brengt haar onder in een verlaten huis. Daar stopt hij haar in bad met haar twee knuffellammetjes en elektrocutert haar met een dompelaar (in latere edities werd dit gewijzigd in een verdrinking). Als Olga dood in het bad dobert roept Bruno God aan: 'Als wij iets meer zijn, God, dan uw anus, was dan dit niet het moment geweest om van U te laten horen?' (GS, 312). De moord op Olga lijkt een zinloos offer aan een God die niet antwoordt.<sup>61</sup> Uiteindelijk wordt hij gevonden naast de tekst uit 1 Korintiërs: "Jaag de liefde na [...] en richt u ook op de gaven van de Geest, vooral op die van de profetie. Want wie vreemde klan- ken uit, richt zich niet tot mensen, maar tot God"<sup>62</sup> (GS, 313).<sup>62</sup>

Evenmin als *De geschiedenis van mijn kaalheid* kunnen we deze roman van Van der Jagt al te realistisch opvatten. Om te be- ginnen hebben we te maken met een auteur die een auteur ver- zint, die een personage verzint, dat zichzelf steeds opnieuw ver- zint: vaste grond onder de voeten is er niet. De ik-verteller heeft een instabiele identiteit: hij wisselt voortdurend van naam, be- roep en gedaante. Begint hij als François Lepeltier, later gaat hij een tijdlang als Rodolpho Ceccherelli en dan als Richard Müller en als Kühler door het leven, om te eindigen als Bruno Ritter. In die gedaante begaat hij uiteindelijk zijn vreselijkste daad, het doden van de tienjarige Olga. Juist van die identiteit neemt de ik-verteller het meeste afstand, door over te gaan op een 'hij' waar de daden van Bruno Ritter worden beschreven, soms bin- nen een alinea wisselend van de eerste naar de derde persoon en terug.

De vorm van *Gstaad 95-98* is, net als *De geschiedenis van mijn kaalheid*, die van een psychoanalyse, hier gemengd met een bekentenis.<sup>63</sup> De moordenaar beschrijft achteraf, vanuit een inrichting, op aandringen van niet nader gespecificeerde ‘deskundigen’ (GS, 44) zijn jeugd, zijn driften en de daden waar die in uitmonden. Anders dan in een klassieke psychoanalyse krijgen we echter geen inzicht in de hoofdpersoon, laat staan dat we weten of we de ‘waarheid’ die het onbewuste vertelt in het vizier krijgen. Filosofische, oud- en nieuwtestamentische en psychoanalytische verwijzingen buitelen over elkaar heen in het vertoog van wat in realistische termen ronduit een psychopaat genoemd moet worden. Over gevoelens horen we niets, evenmin als in de romans die Grunberg onder zijn eigen naam schrijft: ‘Mijn overlevingsstrategieën zijn mijn gevoelens,’ heet het dan ook in de Marek van der Jagt-lezing.<sup>64</sup> Net als Van der Jagt is ook de min of meer naamloze ik-verteller geen ‘echt’ personage: hij heeft eerder de vorm van de neurose zelf. Dat blijkt opnieuw uit de verwijzingen naar Freuds theorie.

### *Lang in de luiers*

De relatie van François met zijn moeder is pervers en lijkt in een anale fase te verkeren, een freudiaanse term voor de fase van de kindertijd waarin de zindelijkheid wordt aangeleerd. Niet alleen het feit dat François als kind lang in de luiers bleef (GS, 22) wijst daarop, maar ook dat hij zoals gezegd rond zijn zesde met een nagelschaar zijn anus bewerkt om maar te ‘druppelen’ zoals zijn moeder druppelt wanneer ze ongesteld is (GS, 112-113). Ook hier gaat het om een poging tot identificatie met de moeder, net als in de castratiefantasie van Marek in *De geschiedenis van mijn kaalheid*.

Ook in *Gstaad 95-98* komen allerlei verwijzingen naar castratie voor. De tandartspraktijk die François en zijn moeder oprichten (niet gehinderd door enige kennis van het vak) is een allusie op het verband dat Freud legt tussen tandartsen en castratiefantasieën. Ook kaalheid, een ander symbool dat Marek van der Jagt opvoert, kan dat betekenen: ‘Voor de symbolische uitbeelding van de castratie worden door de droomarbeid gebruikt: kaalheid, haren knippen, uitvallen van tanden en onthoofden,’ schrijft Freud.<sup>65</sup>

Hiervoor bleek al dat de castratie bij Freud verbonden is met incestfantasieën. De relatie tussen moeder en zoon in *Gstaad 95-98* is ook sterk incestueus: François slaapt in zijn moeders bed en likt haar schoon als ze naar de wc is geweest. Ze wordt beschreven als een zus, maar ook als vrouw en vriendin – ‘Meer een kind dan een mama, meer een zus dan een moeder’ (GS, 12).<sup>66</sup> Moeder en zoon hebben een sterk symbiotische relatie: ‘Ik heb me nooit van haar los kunnen maken. En zij niet van mij,’ vertelt François (GS, 26). Om dat te kunnen begrijpen biedt niet Freud, maar het werk van Jacques Lacan inzicht. Lacan was psychiater en beïnvloed door onder anderen Freud. Hij verbond diens ideeën over de menselijke psyche nadrukkelijk aan taal: een van de redenen dat zijn werk, ondanks de notoire onleesbaarheid van zijn teksten, heel bruikbaar is voor de literatuurwetenschap. Een andere reden om het denken van Lacan hier te raadplegen, is dat Arnon Grunberg er op allerlei plaatsen direct en indirect naar verwijst.

De beschrijving van de symbiotische relatie tussen François en Mathilde doet denken aan het lacaniaanse *imaginaire*, de houding die voorafgaat aan het *symbolische*. Hij bedoelt daarmee dat het kind (het subject) zichzelf aanvankelijk alleen als een geheel kan ervaren via *imaginaire* identificatie met de ander. Hij spiegelt zich aan de ander en herkent daarin zichzelf.<sup>67</sup> Pas als er een derde zijn intrede doet, bijvoorbeeld in de vorm van een vaderfiguur, wordt deze relatie triangulair: dat is een breuk in de *imaginaire* band tussen moeder en kind.<sup>68</sup> Daarop volgt de *symbolische* houding, die nodig is om de wet en de structuur zijn intrede te laten doen. Mathilde en haar zoon zijn ongevoelig voor die *symbolische* orde van wet en taal: vandaar dat het kind niet naar school kan en amper kan lezen.<sup>69</sup> Ook de afwezigheid van een vaste achternaam bij François is veelzeggend en wijst erop dat de *imaginaire* band nog doorbroken moet worden. De figuur die de breuk veroorzaakt tussen moeder en kind hoeft niet noodzakelijk een vader van vlees en bloed te zijn, maar kan ook de vorm hebben van een teken dat naar hem verwijst. Precies dat weigert Lepeltier echter. Draagt hij aanvankelijk dezelfde naam als zijn gestorven vader, hij accepteert niet de wet die met die vader samenhangt. Al evenmin accepteert hij het verbod op in-

cest dat de vader symboliseert. Wanneer zijn stiefvader, meneer Ceccherelli, aanstalten maakt tussen moeder en zoon te komen, zij het op een perverse en pedofiele wijze, wordt hij door Mathilde met het broodmes vermoord. Opnieuw blijkt de moeder bij Marek van der Jagt een castrerende en bedreigende figuur. Wat ze met haar mes blokkeert, is de toetreding van haar kind tot de symbolische orde – dus ze laat hem niet gaan uit de relatie die ze samen hebben. In die imaginaire orde is sprake van een duale relatie, waarin twee termen (moeder en kind) feitelijk gelijk zijn aan elkaar en er geen verschil is. Die situatie wordt in de roman steeds beschreven en ook expliciet genoemd: ‘Om één te worden met de ander moet je je eerst overgeven aan jezelf. En precies dat heb ik gedaan’ (GS, 55).

In die relatie, zo benadrukt Lacan, is er geen sprake van harmonie, maar van een voortdurende strijd tussen het kind en de ‘onverzadigde, onbevredigde moeder’, die immers meer wil dan het kind alleen.<sup>70</sup> Dit is waar *het verlangen* bij het kind ontstaat, dat per definitie onvervulbaar is en het menselijk tekort bepaalt: ‘Het fundamentele ontoereikende antwoord van de Ander op de vraag naar liefde slaat de kloof waarin het verlangen zijn intrede doet.’<sup>71</sup> Het is dit onvervulbare verlangen dat de (imaginaire) houding van François tot zijn moeder kenmerkt. Lacan stelt dat het kind niet weet wat zijn moeder drijft. Het is een onbekende *x* die maakt dat ze steeds vertrekt. In *Gstaad 95-98* is dit onbekende verlangen van de moeder naar een ‘object *x*’ te herkennen in de kleptomanie van Mathilde. Haar diefstal is doelloos en oneindig: het verlangen is nooit bevredigd en er zijn steeds weer nieuwe objecten die gestolen moeten worden. Het verlangen van het kind sluit zich daarbij aan, en is onderworpen aan dat van de moeder.

Het object waar het verlangen van de moeder naar uitgaat noemt Lacan de fallus, waarmee hij duidt op een symbolische term voor iets wat zij mist, niet op een daadwerkelijk mannelijk geslachtsdeel. Hij wijst er dan op dat het kind ernaar verlangt dat object van haar verlangen te zijn. ‘Indien het verlangen van de moeder de fallus *is*, wil het kind de fallus zijn om dat verlangen te kunnen bevredigen.’<sup>72</sup> In dat licht wordt het ook begrijpelijk dat François slaapt ‘tussen de benen’ (GS, 68) van Mathilde: zo

positioneert hij zich waar de fallus zou zitten als ze een man was geweest. Opnieuw wordt de psychoanalytische symboliek letterlijk opgevoerd in het verhaal.

Ook in *De geschiedenis van mijn kaalheid* was de fallus, de kleine penis, zo'n opzichtig opgevoerde Lacan-intertekst over castratie.<sup>73</sup> In de romans van Marek van der Jagt lijkt het ergens in de opeenvolging van de imaginaire naar de symbolische orde mis te zijn gegaan. Dat wil zeggen dat de hoofdpersoon zich nog louter in een duale relatie met de moeder bevindt: de identificatie met de vader ontbreekt. Ook Marek uit *De geschiedenis van mijn kaalheid* bleek een bastaardkind te zijn: de vader is afwezig, zodat het kind de identificatie met de moeder en met de door haar verlangde fallus niet kan loslaten. Vandaar wellicht dat Marek de fallus *mist* in de eerste roman, en François de fallus *is* in de tweede.

Waar het concept 'fallus' voor Lacan dus niet direct te maken heeft met de biologie, maar staat voor het object van verlangen van de moeder, wordt die abstrahering door Marek van der Jagt tenietgedaan door er een echte penis van te maken. Op die manier wordt steeds de symbolisering, het idee dat er iets is wat *staat voor* iets anders, gefrustreerd en ondermijnd. Dat geldt voor de tekst, en het geldt voor François zelf.

Zijn onvermogen om toe te treden tot de symbolische orde lijkt andermaal een bevestiging van het ontbreken van een grote Ander die de wet stelt. Net als in *De geschiedenis van mijn kaalheid* vertelt ook dit verhaal over een bedreigende, castrerende moeder. Via Lacan komen we nog iemand op het spoor die minder aan de oppervlakte ligt: de afwezige, node gemiste vader.

Er was wel een pseudo-vader in het spel in de figuur van meneer Cecherelli. Geheel in overeenstemming met de psychoanalytische theorie, die de vaderfiguur associeert met de taal en de wet, werkt deze stiefvader aan een vertaling van de Brief aan de Korintiërs. Het lukte hem echter niet om zijn taak, het doorbreken van de symbiose tussen moeder en kind, te vervullen. Die 'castratie' had gepaard moeten gaan met de intrede van François in het symbolische, de wereld van de taal. Pas als het kind van de moeder gescheiden is, heeft het namelijk symbolen nodig om haar te vertegenwoordigen.<sup>74</sup> Nadat François een vorm van moe-

dermoord heeft gepleegd door Olga te doden, treedt hij binnen in die orde. Het is precies de brief aan de Korintiërs die François leest nadat hij de meest fundamentele Wet heeft overtreden door Olga te vermoorden: 'Want wie vreemde klanken uit, richt zich niet tot mensen, maar tot God,' citeert de roman daar zoals gezegd (GS, 313). In deze regels ligt de nadruk op het onvermogen menselijke taal te spreken en dus te *symboliseren*. Er is iets misgegaan in de ontwikkeling van de identiteit van François.

Bij Marek van der Jagt leek de vorming van het subject die in het spiegelstadium begint, alleen met geweld plaats te kunnen vinden en ook dan te mislukken. Lacan beschrijft in 'het spiegelstadium' de vorming van de identiteit bij het kind. Het vormen van een identiteit draait om *identificaties* met de vader en de moeder. Juist daarom leent dit proces zich zo goed voor een verhaalvorm. Ook fictie draait immers om identificatie. *Gstaad 95-98* voert terug op de fase die Lacan 'het spiegelstadium' noemt, waarin de identiteit van het kind gevormd wordt in een serie identificaties. De eerste van die reeks is de figuur van de moeder met wie het kind zich identificeert.

Lacan beschreef die vorming van een identiteit als een noodzakelijk 'drama' waarin het beeld dat het subject van zijn lichaam heeft, wordt omgevormd tot dat van een rigide identiteit, die Lacan als een 'harnas' omschrijft.<sup>75</sup> Dat zou kunnen verklaren waarom onze held uiteindelijk 'Ritter' heet. Als iemand in analyse is, zo vervolgt Lacan, kan hij in zijn dromen het oorspronkelijke lichaam weer ervaren.<sup>76</sup> Die droomtoestand lijkt wat er in de roman aan de hand is: we zien een reeks verschillende identiteiten (en namen) langskomen. De hoofdpersoon doorloopt zo een proces van identificaties in een serie die pas tot stilstand lijkt te komen wanneer zijn naam 'Bruno Ritter' luidt.

Hij is dan 'onaantastbaar' geworden en zelfs zijn stem wordt mooier (GS, 259), een contrast met de stilte die hij als kind moest betrachten in de hotels. Het amorfe, van eczeem<sup>77</sup> uit elkaar vallende kind François-Rodolpho-Bruno eindigt als ridder in het 'harnas' van zijn nieuwe, aangenomen identiteit. Zoals gezegd begint hij dan ook in de derde persoon over zichzelf te spreken: de uitdrukking van een inderdaad 'vervreemdende identiteit'.

Deze nieuwe identiteit is ook die van de schrijver, gezien de nadruk op de mooie stem en de overgang naar het schrijven in de derde persoon, wat immers bij het niet-autobiografische *vertellen* hoort.

Waarom moet deze subjectwording dan uitmonden in de moord op Olga? Wat gaat er mis? Ook voor het antwoord daarop bestaat geen sleutel, maar er is wel een reeks betekenisvolle associaties mogelijk.

Bruno's relatie met zijn moeder verandert nadat hij Olga heeft ontvoerd. Voor het eerst slaapt hij niet meer 'tussen haar benen'. Hij wordt meteen gestraft voor die 'ontrouw' en moet zijn moeder opnieuw schoonlikken na haar wc-bezoek. De destructie van Olga heeft toch het effect van een losmaking: daarna is Mathilde verdwenen. Of het ook een bevrijding is, is maar de vraag. François eindigt immers in de gevangenis, en lijkt met het afscheid van Olga en Mathilde zichzelf niet te hebben losgemaakt, maar vernietigd. Misschien moeten we concluderen dat de subjectwording is mislukt: alle fasen op weg naar de volwassenheid en naar de symbolische houding worden doorlopen, maar uiteindelijk keert het kind terug naar Lacans imaginaire fase. Hij lijkt aan het einde van het verhaal weer in een pre-symbolische staat te verkeren, heeft 'alleen maar vreemde klanken' tot zijn beschikking en stempelt graag, net als toen hij een kleuter was (GS, 314). Hij kan alleen bestaande beelden herhalen en kopiëren – een oorspronkelijke identiteit als schrijver zit er niet in.

Dit hele circulaire proces, dat ook nog eens door het terugkijkend 'ik' wordt *verteld* aan 'deskundigen', lijkt zoals gezegd op de opvoering van een psychoanalyse maar zonder heling. De verwijzingen naar het lacaniaanse denken zijn hier opzichtig en ironisch, maar dat wil niet zeggen dat we ze niet serieus hoeven te nemen. Wat psychoanalyse doet, is laten zien hoe onderliggende ervaringen ('de waarheid', in termen van Van der Jagt) in onze identiteit gestructureerd zijn. Hier lijkt fictie te worden ingezet om die ervaringen bloot te leggen. Voor Lacan was psychoanalyse het aaneenrijgen van 'lege' betekenaren, zonder dat stilgestaan moest worden bij de betekende, bij de onderliggende referent. Alleen door steeds weer nieuwe betekenaren te produ-

ceren (door te blijven spreken, dus) kan er betekenis ontstaan, een andere 'waarheid' worden bereikt. Dat is wat het schrijven van Van der Jagt doet.

### *Lezen en schrijven als hypermoraal*

*Gstaad* onderzoekt de verhouding tussen schrijven, waarheid en autoriteit. Zo is de stiefvader van François vertaler – en wel vertaler van de brief van Paulus: een soort wet. Deze Ceccherelli als vertegenwoordiger van het gezag wordt ontmaskerd als vals (hij is immers geen echte, maar een nepvader). Bovendien is zijn gezag gewelddadig en seksueel beladen.<sup>78</sup> Dat is, zullen we later zien, ook het geval met het geïnstitutionaliseerde geweld in *De joodse messias*.

Ceccherelli's grensoverschrijdende libertijnse gedrag doet denken aan de hoogwaardigheidsbekleders in het werk van De Sade: zij zijn het die de ergste orgies aanrichten en die wellust ervaren bij het veroordelen van een onschuldige.<sup>79</sup> In *Gstaad* 95-98 herkennen we veel van het mengsel van filosofie en pornografie dat De Sade schreef. Hetzelfde geldt voor de 'compromisloze anti-moraal' bij libertijnen als De Sade: 'Bij hem is kwaad goed, goed kwaad.'<sup>80</sup> Zo is meneer Ceccherelli een libertijn voor wie moord erotisch is. Begeerte, dood en religie zijn hier niet ver van elkaar verwijderd. Ceccherelli's laatste woorden, gefluisterd met bloed in de mond, zijn berustend, triomfantelijk haast: "Lekker," fluisterde hij, "heerlijk" (GS, 178). Hij is niet alleen de vertaler van Paulus' brief, hij eindigt ook als de gewezen Jood zelf. Net als de prediker wilde hij mensen in zijn 'orde' betrekken en is hij bereid daarvoor te sterven. Het religieuze offer is hier verbonden met erotiek. Beide zijn overtredingen, van het verbod om te doden en van het verbod op de seksualiteit.

Grunberg vermengt hier allerlei interteksten en bronnen tot een nieuw, grotesk beeld dat in de eerste plaats bestaat uit een morele afgrond. De literatuur zelf kan dan, door medeplichtig te zijn en het Kwaad uit te drukken, een vorm van 'hypermoraal' zijn.<sup>81</sup> Als de literatuur medeplichtig is, kan ook de lezer niet buiten schot blijven. De lezer ontkleedt de tekst, stelt Grunberg in een latere lezing: 'Er lijkt altijd wel een gat te zijn dat nog niet doorboord is, een plek waar het mes de huid nog niet heeft be-



roerd. *De 120 dagen van Sodom* van Markies de Sade kan worden gelezen als een poging het genot dat wij aan de ander ontlenuen te maximaliseren, zonder enige morele terughoudendheid uiter-aard.' Het is de tekst zelf die de wet overtreedt, en die 'gaat over het overtreden van de wet.' (VT, 35).

Als de tekst gedeeltelijk ook gaat over het geweld dat lezen is, hoeft het niet te verwonderen dat Ceccherelli eerder een intertekstuele constructie is dan een 'echte' persoon, net als Van der Jagt zelf natuurlijk. Hetzelfde geldt voor François. De tekst overlaadt ook hem met intertekstuele verwijzingen. Hij is geboren in de universiteitsstad Heidelberg, met een geschiedenis van filosofen als Hegel en Hannah Arendt. Zelfs het gegeven dat zijn vader Frans was en zijn moeder Duits, zou een intertekstuele betekenis kunnen hebben. Verwijzingen naar Franse denkers als De Sade en Bataille worden in *Gstaad* immers vermengd met Duitse als Nietzsche en vooral Freud. Als François en zijn moeder vervolgens in Baden-Baden, de geboortestad van Rudolf Höss, gaan wonen, wordt daar nog een verwijzing naar de oorlog aan toegevoegd: Rudolf Höss was de kampcommandant van Auschwitz, en 'uitvinder van de blauwzuurgaskamers'.<sup>82</sup> Zo vertegenwoordigt de identiteit van François een mengsel van Shoah-geschiedenis, psychoanalyse, literatuur, geweld, erotiek, religie en filosofisch antisemitisme dat een ernstige lading heeft: 'Hun waarheid is de mijne niet,' roept Ritter uit in *Gstaad* 95-98, een echo van wat de auteur Grunberg zelf herhaaldelijk over zijn ouders zegt. Dat zet ons op het spoor van de 'waarheid' over de geschiedenis. Het is de waarheid over het verleden die ook door de fictie van Marek van der Jagt wordt onthuld: 'Om de toekomst te kunnen beïnvloeden, ben ik het verleden gaan vervalsen. Nu zal ik de vervalsingen weer ongedaan maken' (GS, 13). Welke waarheid is het, die hier wordt onthuld?

### *De Shoah en de waarheid*

In *Gstaad* 95-98 is er sprake van een niet nader omschreven 'ramp' die aan het verhaal voorafgaat, het 'onvoorstelbare' dat maar eens 'voorstelbaar' moest worden (GS, 10). Er zijn allerlei aanwijzingen dat we deze ramp als de Jodenvernietiging in de Tweede Wereldoorlog kunnen begrijpen.<sup>83</sup> De Frans-Duitse Le-

peltier gaat in de loop van het verhaal wat op een nazibeul lijken. Hij krijgt een herdershond, wordt tandarts en hij geeft zijn patiënten een 'geheime, persoonlijke code' (GS, 222) – later verwerft hij nog de bijnaam 'de Engel' (GS, 239). Zowel hond, naam als de medisch getinte martelingen die hij uitvoert (GS, 217) refereren aan Josef Mengele, de kamparts van Auschwitz, 'engel des doods'.<sup>84</sup> Ook terloopse opmerkingen en een Shoah-discours, zoals het 'skitransport' dat aankomt in een wintersportplaats, verwijzen naar de vernietiging van Joden in de Tweede Wereldoorlog. Hetzelfde geldt voor de onverklaarbare 'schuld' die François tot dader maakt voor hij werkelijk een misdaad heeft begaan, net als in *De asielzoeker*. 'Het monster was al schuldig lang voor hij monster werd,' zegt François uiteindelijk over zichzelf (GS, 314). Op de laatste pagina van de roman vervangt Bruno het woord 'liefde' door het woord 'schuld' in een laatste citaat uit 1 Korintiërs 13: 'Als ik geen schuld had, was ik niets.' Zijn schuld definieert wie Bruno is, zij het op een negatieve manier.

Het idee dat hij en Mathilde altijd 'verraden' kunnen worden maakt ze tot opgejaagden; of het om daders of slachtoffers gaat maakt in deze logica weinig uit. Bij die dubbele identiteit van zowel dader als slachtoffer past ook de hiervoor al genoemde dubbele betekenis van François als 'bewaker' van zijn moeder, wat inhoudt dat hij zowel haar beschermer als agressor is. De term 'bewaker' is ambigu: een betekenaar zonder vaste betekende.<sup>85</sup> Zo past die goed bij de identificaties die plaatsvinden in Grunbergs oeuvre: niet alleen met slachtoffers, maar ook met daders, net als in andere ironische tweedegeneratieliteratuur die hij zelf besprak en uitgaf.<sup>86</sup> In de identiteit van François en ook die van de auteur Van der Jagt is die fascinatie uitgewerkt. 'De Hitler in mij schaamt zich niet voor zijn Hitler-zijn,' stelt Van der Jagt.<sup>87</sup>

Het personage Bruno Ritter lijkt dan ook op een Duitse beul wanneer hij Olga vermoordt in het bad. Dat God blijft zwijgen op het moment dat het kind wordt geofferd door de Duitser roept bovendien de theologische vraag op die gelovige Joden zich stelden in en na de kampen: als God bestaat, hoe heeft Hij dit dan kunnen laten gebeuren? De onnavolgbare scène knoopt zo het geloof, de Shoah, en het kindoffer aan elkaar.

Als we ons realiseren dat Mathilde steeds met een 'kind' werd

vergeleken, blijkt dat Olga en Mathilde sterk op elkaar lijken. Over Mathilde wordt gezegd: 'Eigenlijk was ze nog steeds een kind. Ze mocht dan iets dikker zijn geworden en de ergste puberale gelaatstreken waren verdwenen, maar dat kon niet verhinderen dat ik steeds weer het kind in haar zag. Dat mijn moeder een kind was en mijn vader de dood of een spook met een soortgelijke naam, dat heeft me geholpen de wereld te begrijpen. Sommige dingen liggen vast. Het zijn er niet veel. Dat zijn de feiten. En de rest? De rest is ons spel' (GS, 74). De 'feiten' lijken hier te wijzen op de autobiografische feiten waar het werk, dat wil zeggen, 'het spel' steeds omheen blijft cirkelen.

Aangezien de moeder op een kind lijkt, kan de moord op Olga ook een fantasie zijn over de moederfiguur als kind in handen van de nazi's. Haar twee knuffellammetjes verwijzen wellicht naar de twee kinderen die ze later zelf daadwerkelijk kreeg. Ook die lammetjes worden, met haar, door de Duitse Ritter 'vermoord'.

De hoofdpersoon bevindt zich hier enerzijds in de positie van de nazi. Tegelijk werpt hij zich echter op als de 'redder' van Olga – haar dood is een poging haar te behoeden voor erger – de 'fabriek' en 'het doorgangskamp' in dit citaat wijzen dan op de biografie van de moeder van Grunberg: 'Ga weg, Olga. Deze wereld is geen plek voor jou om te blijven, dit is een doorgangskamp waar mensen doorheen worden geperst als voedsel door de darmen. Tot er niets van ze overblijft dan restanten mens. [...] jij mag geen restant worden, Olga, jij mag niet in de fabriek worden vermalen' (GS, 339-430).

In die interpretatie bieden de biografie van de *auteur* Arnon Grunberg en het levensverhaal van zijn moeder inzicht in de betekenis van de moord op Olga. Dat wil niet zeggen dat het een sleutel is die de tekst definitief kan ontraadselen, maar wel een van de vele intertekstuele betekenis mogelijkheden die de lezer in deze serie aangeboden krijgt. In die lezing neemt het verhaal de gedaante aan van een fantasma – zoals we bespraken verbeeldt dat de bevrediging van een verlangen.

Het fantasma over zowel de moord op de moeder-als-meisje, als haar gelijktijdige redding uit 'de fabriek', is hier het eindpunt van een serie identificaties en naamsverwisselingen. Zoals we

zagen mondde de moord niet uit in de bevrijding van Bruno tot een volwassen subject, maar juist tot een gevangenschap.

Zo laat zich in deze fictie een *andere* waarheid onthullen, niet die van de ouders, maar die van het kind. Het gaat ook niet om een historische waarheid, maar om een door het kind ervaren, psychische waarheid. En dat is precies het soort ervaring die literatuur kan verwoorden. Voor zover dit 'Shoah-literatuur' is, is het een vervormd en pervers verhaal over de gevolgen van de vernietiging die plaatsvond: de gevolgen voor de kinderen. Die traumatische realiteit kan met kunst en met fictie verbeeld worden: 'De waarheid heeft de structuur van fictie,' stelde Lacan.<sup>88</sup> Wat niet beschreven kan worden, kan zich wel *inschrijven* in de artistieke vorm als een vervorming, bijvoorbeeld in het soort verhalen waar realiteit en verbeelding niet meer van elkaar te scheiden zijn.<sup>89</sup>

### *Taboe en beschaving*

Om ruim baan te geven aan het *ervaren* verleden in tegenstelling tot het historische, kan de tekst zich niet te veel aantrekken van taboes. Wat in de andere romans van Arnon Grunberg vaak 'latent' aanwezig is, wordt hier manifest in hyperbolische overdrijving. Vooral de combinatie van het goddelijke, de Bijbel, seks, incest en de Shoah is ongerijmd.

Freuds uiteenzetting over het verband tussen het sacrale en het taboe maakt die verbanden in *Gstaad* beter begrijpelijk. In *Totem en taboe* legt Freud een relatie tussen het heilige en het taboe: 'Voor ons splitst het taboe zich in twee *richtingen*. Aan de ene kant betekent het: heilig, gewijd; aan de andere kant: griezelig, gevaarlijk, verboden en onrein.'<sup>90</sup> In *Gstaad* 95-98 worden die twee uitersten voortdurend op elkaar betrokken: 'Omdat de Schepper een anus nodig had, heeft Hij de mens gemaakt' (GS, 111) citeerden we al: een verwijzing naar *anus mundi*, de anus van de wereld. Het is de bijnaam die de SS-arts Heinz Thilo gaf aan Auschwitz, zijn werkplek.<sup>91</sup>

De verbinding die de roman maakt tussen het sacrale, het abjecte, het verlangen en de Shoah is minder ongebruikelijk dan die misschien lijkt. Zowel getuige en overlevende Sem Dresden als filosoof Marc De Kesel wijzen op de overeenkomsten in de

manieren waarop wij spreken, of niet kunnen spreken, over God, over Auschwitz en over eros.<sup>92</sup> Het verband is, simpel gezegd, het onbevredigde verlangen 'om met de Shoah in het reine te komen.'<sup>93</sup> Het is ook dat structurele onvermogen om in de buurt van een waarheid te komen, dat de maskerades in *Gstaad 95-98* lijkt voort te drijven. Evenmin als in het waarheidsdenken van Freud gaat het erom de waarheid bloot te leggen, maar wel om het vaststellen dat die waarheid 'enkel als verdrongen kan functioneren.'<sup>94</sup> Het 'abjecte' van de incest in *Gstaad* is een vorm van opstand tegen die bedreigende waarheid die alle grenzen overschrijdt.<sup>95</sup>

Het spel met psychoanalytische theorie refereert dan aan een maar al te reële werkelijkheid, en dat is wat de lezer schokt. Het wijst ons er immers op dat het 'andere', het transgressieve en irrationele geweld, in het hart van onze beschaving ligt en niet daarbuiten: wij zijn zelf de barbaren. Die grens tussen wat wel en niet binnen de beschaving hoort, geproblematiseerd in de Holocaust-theorie, is van belang in de Marek van der Jagt-romans.

Met Adorno kunnen we begrijpen hoe dat in elkaar zit. Een groep, natie of persoon die zichzelf als 'beschaafd' wil definiëren heeft volgens de filosoof daarvoor de onbeschaafde 'anderen' nodig. Dit betekent dat het beschaafde het onbeschaafde *schept*. Door een grens te trekken tussen zichzelf en de barbaarse ander, wordt die barbaarse en vernietigende ander gecreëerd. Dit betekent dat het barbaarse in het hart van de beschaving ligt. Bij het 'binnen' hoort dan de schoonheid en de gezondheid, bij het 'buiten' en het 'andere' hoort het vieze, zieke; datgene wat ons dreigt te vernietigen. Wat daaruit oprispt, is het 'abjecte'.<sup>96</sup> Zowel voor de gebeurtenissen tijdens de Shoah als voor de incestueuze relatie geldt dat zij abject zijn: ze zijn datgene wat buiten de symbolische orde ligt, zich met andere woorden niet laat representeren, buiten het systeem en de identiteit treedt en geen grenzen respecteert. In *Gstaad 95-98* herkennen we een dergelijk verstoren van identiteiten en systemen, net als het overschrijden van grenzen.<sup>97</sup> Het gaat er dus niet zozeer om dat het 'andere' niet schoon of gezond is, legt Kristeva uit, maar dat het het systeem en de orde bedreigt en een tussenzone schept, die van het ambivalente en gemengde.<sup>98</sup> Dit geldt voor de beschaving zelf, maar

speelt zich ook af op het niveau van het individu. Het abjecte is dus niet alleen een 'ander' die zich tegenover het 'ik' bevindt. Het abjecte wijst ook op een fundamenteel gebrek in het hart van het subject zelf; het gebrek dat aan de basis ligt van onze taal, en ons verlangen. Het is de literatuur, zegt Kristeva, die dat abjecte aanwezig kan stellen.<sup>99</sup>

Met het voorgaande wil ik niet zeggen dat *Gstaad 95-98* 'eigenlijk' een Shoah-roman is, maar dat de Shoah ook hier verbonden is aan het barbaarse, het *ganz Andere*, dat wat wij koste wat het kost 'buiten' willen houden, maar wat zich aan ons opdringt en het 'binnen' van de westerse cultuur bedreigt. Marek van der Jagt blijkt, net als Arnon Grunberg, een auteur die onderzoekt op welke basis we grenzen menen te kunnen trekken tussen wat we 'civilisatie' (of, zoals Lacan, het symbolische) noemen en wat daarbuiten valt. De 'onsmakelijke', de 'vriendelijke wilde' François (GS, 65) met zijn niet-onderdrukte dierlijke driften, valt er in alle opzichten expliciet buiten en is daarom misschien wel de meest wezenlijke representant van de beschaving, die immers alleen kan bestaan bij uitsluiting van het 'andere'.

In de tekst van Van der Jagt ontstaat een complexe reeks betekenaren die het verlangende ik verbindt aan God, en aan stront, maar die reeks voert nooit helemaal terug naar de onbereikbare Mathilde. Zij lijkt op de Shoah zelf: het meest onuitsprekelijke en tegelijk het enige wat *echt* is: 'Zij was echt, ik was namaak' (GS, 258). Dat onvermogen in de buurt van het 'echte' te komen, tekent de structuur van dit hele groteske verhaal. In de combinatie van moeder en zoon zien we dus de uitersten verenigd: het *echte* van de moeder en de namaak, het *pathos*, van de zoon, 'het pathos van het reële'.<sup>100</sup> Het reële veroorzaakt een verlamming omdat het nooit kan worden veranderd of geassimileerd.

Dat het 'echte' hier desalniettemin in een roman figureert betekent dat we er voortdurend aan herinnerd worden dat het alleen om een vervalsing kan gaan, om geveinsde emoties en theatraliteit. Het idee van 'het pathos van het reële' omspant tegenstrijdige tendensen: empathisch engagement met de werkelijkheid, maar tegelijk ook het besef van het falen daarvan, de nonsens.<sup>101</sup> Het vertellen is hier dus gedeeltelijk ironisch: een poging in de buurt te komen bij de werkelijkheid, in het volle besef

dat het alleen maar pathos oplevert. Vandaar dat het onmogelijk is om Van der Jagts werk te doorgronden of *begrijpen*. De waarheid die ons werd beloofd, is op een nachtmerrie gaan lijken. Als we de poëtische lezing 'Sterker dan de waarheid' moeten geloven, is dat precies wat Van der Jagt met zijn boeken voor ogen had: 'Geen nachtmerrie hoeft droom te blijven.'<sup>102</sup> De fictionele auteur vertelt in zijn lezing dat hij een ander wilde creëren en hem tegelijkertijd wilde worden: iemand die de nachtmerrie-achtige waarheid van de geschiedenis aan zou kunnen. Dat werd een identiteit op het snijvlak van fictie en waarheid: precies waar literatuur zich bevindt. In zijn laatste essay werkte Van der Jagt die relatie tussen – Joodse – identiteit en literatuur verder uit.

## Bestaat de jood?

Identiteit is niet verbonden aan een onwrikbaar zelf. Het is een constructie, gebaseerd op identificaties. Het bestaan van Marek van der Jagt zelf is een illustratie van de fictie die identiteit is, een gegeven dat hij in zijn laatste essay onderzoekt. De paradox van de Joodse identiteit is dat het gaat om een 'constructie' die extreem destructieve consequenties heeft gehad in de werkelijkheid. Op dat kruispunt van fictie en 'het echte' begeeft literatuur zich ook: Zowel het 'ik' als de roman wil zich bevrijden uit de grenzen waar ze zichzelf in hebben gevangen door niet meer dan een mythe te zijn.<sup>103</sup>

Voordat Marek van der Jagt sterft, onderzoekt hij eerst met het lange essay *Otto Weininger of Bestaat de jood?*<sup>104</sup> het verband tussen literatuur en de Joodse identiteit, via de persoon van Otto Weininger. Een Weense, Joodse filosoof die beroemd werd om zijn antisemitische werk, en die de enige Jood was 'die op Hitlers sympathie kon rekenen',<sup>105</sup> dat is een kolfje naar Van der Jagts hand. De paradoxale denker Weininger, de Jood die geen Jood wilde zijn en daarom alleen maar zelfmoord kon plegen. Van der Jagt vindt Weiningers walging van 'bepaalde bevolkingsgroepen' aantrekkelijk.<sup>106</sup> Hij ontkent niet dat Weiningers beruchte en antisemitische boek *Geslacht en karakter* uit 1903 abjecte idee-

en bevat, maar voegt daaraan toe dat het genie van het boek is dat het 'de afgrond' laat spreken. De Joodse identiteit wordt bij Weininger bepaald door schaamte en een 'intense behoefte aan onzichtbaarheid – hét antwoord op schaamte'.<sup>107</sup>

Van der Jagt presenteert in zijn essay zijn vertrouwdheid met de geschiedenis van het vooroorlogse antisemitisme en de daarin niet-ongebruikelijke Joodse zelfhaat: 'De gehate moet verantwoordelijkheid nemen voor hen die hem haten'.<sup>108</sup> Vandaar misschien Van der Jagts vraag: 'Kan identiteit ook een misdaad zijn?'

Wat Van der Jagt vooral onderzoekt in zijn essay is fictie – en het fysieke geweld dat daarbuiten valt: 'De kogel, het mes, de vuistslag, het vuur hoeven niet geïnterpreteerd te worden, gerangschikt, afgeluisterd en opgepoetst, zij zijn. Zij zijn het enige wat echt is'.<sup>109</sup> We stelden hiervoor al vast dat de poging dit 'echte' geweld in een verhaal te vangen leidt tot 'het pathos van het reële'.

Het essay handelt uiteindelijk meer over de roman dan over de vraag of 'de Jood' bestaat. Dat blijkt vooral wanneer Frans Kellendonks *Mystiek lichaam* wordt verdedigd tegen de beschuldigingen van antisemitisme die het boek bij verschijnen in 1986 ten deel vielen. Van der Jagt ziet dat anders: de Jood 'Pechman', een personage in *Mystiek lichaam*, staat voor 'de uitwassen van de moderniteit', een wereld waarin geen geborgenheid meer te vinden is.<sup>110</sup> We spelen voor een lege zaal, stelt Van der Jagt, wat niet betekent dat je met minder overtuiging speelt.<sup>111</sup> Het is aan het einde van dit essay niet langer duidelijk waarover Van der Jagt het heeft: de ideeën van Freud, Kellendonk, Weininger of die van Arnon Grunberg. Zijn eigen personages? De roman, of de moderniteit an sich? In elk geval is deze zin geen gekke beschrijving van veel van Grunbergs personages na 2003, van *De asielzoeker* tot *Tirza*: 'In een poging samen te vallen met wie men denkt te zijn, of juist samen te vallen met wie men hoopt te zijn, geeft men zich over aan moordlust, in de hoop de fictieve identiteit te bevestigen, de wereld van het spel te verlaten, en te *zijn*. Eindelijk deel te nemen aan de werkelijkheid'.<sup>112</sup>



### *Tot slot*

Zo eindigt Marek van der Jagt met het thema waar ook Arnon Grunbergs werk vaak op terugkomt: de onoverbrugbare kloof tussen het echte – zoals het extreme geweld van de Shoah – en de fictie. Om het eerste te bereiken is het tweede noodzakelijk. De centrale paradox van het schrijven van Van der Jagt is dat alleen pijn ‘echt’ is, maar dat verbeelding nodig is om de pijn aanwezig te maken.<sup>113</sup> Het onzegbare dat noodzakelijkerwijs buiten de tekst moet blijven, is er tegelijkertijd een wezenlijk deel van.

Wat heeft de creatie van Marek van der Jagt opgeleverd voor het schrijven van Arnon Grunberg? Het alter ego schiep ruimte om via transgressie de grenzen te onderzoeken: wat gebeurt er als het ‘andere’ wordt herkend als deel van de eigen identiteit, en wat betekent dat voor het schrijven? Het ziet ernaar uit dat Van der Jagt die vraag stelt op het niveau van de individuele identiteit, maar ook het niveau van de geschiedenis. Zo plaatst hij datgene wat we graag zien als buiten onze cultuur gelegen, de horror van de Shoah, in het centrum van de beschaving terug. Wenen, de stad van Marek van der Jagt, verenigt dan die Europese beschaving, de psychoanalyse en de wo II-geschiedenis in zich: ‘Welke stad is zo verbonden met de schoorstenen van de vernietiging?’ vraagt Grunberg zich af.<sup>114</sup>

Tegelijk toont dit oeuvre allerlei motieven die ook in het werk van Grunberg zelf te zien zijn: het heilig maken van abjecte zaken, absurde overdrijvingen, incest en ook identificatie met de nazibeulen. Het groteske zorgt er ook hier voor dat er nooit een vaste moraal te vinden is.<sup>115</sup> De grootste overeenkomst is echter de complexe figuur van de moeder. Door het schrijven vindt een identificatie met haar plaats – die het personage dan alleen lijkt te kunnen doorbreken met een al dan niet symbolische moord. De gewelddadige Shoah-geschiedenis wordt zo opnieuw opgevoerd. Het is een moord en een heropvoering die tot bevrijding zou moeten leiden, maar in feite leidt tot een nieuwe gevangenschap. Die verhaalstructuur zullen we ook in de volgende romans van Arnon Grunberg blijven terugzien.

Grunberg zelf beschouwde zijn maskerade als een noodzakelijke schakel tussen zijn vroege werk en wat daarna kwam: ‘Ik

geloof dat de overgang van mijn roman *Fantoompijn* (2000) naar *De asielzoeker* (2003) niet te begrijpen is zonder Marek van der Jagt.<sup>216</sup> Die overgang, zo kunnen we nu vaststellen, bestaat uit een nieuwe identiteit van de personages, gebaseerd op een identificatie met de ander. Die lijdende of zieke ander zal vanaf nu vrijwel altijd het startpunt zijn van Grunbergs verhalen. ‘Hij is al een tijd bezig met een project om pijn van anderen te voelen’ (AZ, 18), staat dan ook aan het begin van *De asielzoeker*. Die roman luidt de nieuwe fase in Grunbergs schrijverschap in.

## HOOFDSTUK 3

### ICONEN VAN DE SHOAH

Ik weet niet of ik niets te zeggen heb, maar ik weet dat ik niets zeg; ik weet niet of dat wat ik te zeggen zou hebben, niet gezegd wordt omdat het het onzegbare is (het onzegbare zit niet in de schriftuur verscholen, het is wat het al veel eerder in beweging gezet heeft); ik weet dat wat ik zeg blanco is, neutraal is, een definitief teken is van een definitieve vernietiging.

Georges Perec<sup>1</sup>

Hoewel Grunbergs romans meestal realistisch worden gelezen, zijn ze vanaf *De asielzoeker* beter allegorisch te begrijpen. Zijn verhalen draaien om de onoverbrugbare afstand die ons scheidt van dat wat er echt gebeurd is in de geschiedenis. Daar kan de tekst alleen bij in de buurt komen via iconen en idolen, identificatie en kopie. De autobiografische teneur van Grunbergs vroege werken wordt vanaf nu verbonden aan universele, ethische vragen over het lijden van de ander. Hoe je daartoe te verhouden, en daarover te schrijven: dat is de vraag in de twee grote romans, die hij schreef in die jaren: *De asielzoeker* en *De joodse messias*. De romans zijn elkaars spiegelbeeld. In de een speelt een Hitler de hoofdrol, in de ander een Jood. De een heeft het leven opgegeven, de ander moet er nog aan beginnen. Maar beide gaan over de erfenis van het oorlogsverleden, over schuld en over schrijven.

## De grens van het wennen (*De asielzoeker*)

Op het eerste gezicht is *De asielzoeker* (2003), Grunbergs vierde roman, een tragisch liefdesverhaal. De gewezen schrijver Christian Beck woont met zijn vrouw in Duitsland, wanneer blijkt dat zij ongeneeslijk ziek is. Haar lijden en uiteindelijke sterven zijn onverdraaglijk voor Beck. Aan het einde van het verhaal zit hij in haar nachthemd eenzaam op een bankje 'en eindelijk ziet hij alles wat hij heeft verloren' (AZ, 352). Maar uit de terugblikken naar een periode tien jaar eerder, toen ze nog in Israël woonden, blijkt de roman ook meer dan een liefdesverhaal. Via allegorische verwijzingen en heropvoeringen gaat het ook over de politieke en persoonlijke trauma's die de Shoah heeft veroorzaakt.

Deze verwijzingen naar de Jodenvernietiging liggen er in de roman niet erg dik bovenop. Zelfs studenten die college over de Shoah volgen, zien ze niet onmiddellijk. Toch is *De asielzoeker* in de context van de Shoah te begrijpen. Alleen tegen die achtergrond wordt duidelijk waar Becks 'schuld' vandaan komt, en waarom liefde en geweld zo nauw op elkaar betrokken zijn in dit oeuvre, 'een wereld waar intimiteit en slachtpartij twee woorden zijn voor hetzelfde' (TS, 72).

### *Portret van een dader*

Moeder, ik schaam me, ik ben nog steeds  
onder de levenden.

M.S. Arnoni

Of ze nu schrijver zijn, uitgever, acteur, redacteur, wetenschapper of architect: voor Grunbergs personages is hun intellectuele beroep een wezenlijk deel van hun identiteit. Des te pijnlijker is het dat ze allen uiteindelijk falen, 'overbodig' raken in hun werk of er zelfs door vernietigd worden. Dat geldt ook voor Christian Beck uit *De asielzoeker*. Hij woont in Duitsland en is vertaler van gebruiksaanwijzingen, maar ooit was hij schrijver. Een woedende schrijver die anderen wilde vermoorden met zijn typemachine (AZ, 49), maar hij besloot het schrijven op te geven omdat hij

er iets mee had aangeboord wat 'maar beter onaangeboord had kunnen blijven, een woede, haat zou je het misschien moeten noemen, blind, waarschijnlijk ongefundeerd en vulkanisch van aard' (AZ, 17).

Niet alleen het schrijven, ook het leven zelf heeft hij opgegeven. Hij leeft alleen nog om zijn vrouw te zien leven, zonder dat je hem overigens liefdevol kunt noemen. Het portret van Beck in het eerste hoofdstuk is ontluisterend. Een man die zich ten doel heeft gesteld illusies te ontmaskeren, maar weet dat hij zelf tegen wil en dank illusies blijft koesteren. We leren dat hij beducht is voor gevaar, 'al weet hij niet precies van welke kant het zal komen' (AZ, 7) en dat hij gelukkig is met weinig. Dat ook dat weinige hem binnen de kortste keren zal worden afgenomen, blijkt al uit de openingszin van de roman, waar de ziekte van Becks vrouw wordt aangekondigd. De rest van het verhaal bestrijkt haar ziekte en uiteindelijke sterven.

Al snel na de diagnose is Becks vrouw begonnen te verzwakken en hij stort zich op haar verzorging, met vitaminepreparaten en liters sap; zo nodig reist hij een uur met de trein om aardbeien voor haar te kopen. Onduidelijk blijft wie of wat Beck is wanneer hij *niet* voor zijn vrouw zorgt: 'Zij is zijn toekomst, nu hij zijn eigen toekomst heeft afgezworen. Hij leeft om haar te zien leven, om dicht bij datgene te zijn wat hij zelf niet kan: leven. Leven is voor hem: ernaar kijken' (AZ, 52). Becks offer betekent niet dat het een gelukkig huwelijk is: de korte periode van geluk die ze samen beleefd hadden in Eilat was 'ondraaglijk, onbestaanbaar, onleefbaar' (AZ, 60) en hun relatie is een beproeving geworden waarin ze elkaars eenzaamheid niet kunnen opheffen, maar alleen kunnen delen. De begeerte is allang verdwenen. Ook voordat ze ziek wordt, kan Beck zijn vrouw niet meer aanraken omdat ze elkaar te dicht zijn genaderd, hij kan alleen op de grond gaan liggen en haar voeten vasthouden (AZ, 24).<sup>2</sup>

Beck heeft zich verschanst voor de buitenwereld. Zoals de meeste van Grunbergs personages heeft hij nauwelijks vrienden of familie, en van zijn collega's houdt hij zoveel mogelijk afstand. Zo ver gaat zijn streven naar 'onzichtbaarheid' dat de Nederlandse Beck voor de zekerheid ook thuis in Göttingen maar Duits spreekt. Dat herinnert de lezer eraan dat Beck zijn familieleden

‘asielzoekers’ noemt: ‘Zijn grootouders waren het, zijn ouders’ (AZ, 35). Meer horen we er niet over. Zijn vrouw komt dan al snel met een echte asielzoeker aanzetten, de Algerijnse Raf met wie ze, nu ze toch stervende is, wil trouwen om hem op die manier aan een verblijfsvergunning te helpen. Aldus geschiedt en er ontvouwt zich een ongemakkelijke en hilarische *ménage à trois*. Dit huwelijk mag een praktische aanleiding hebben, het wordt wel met genoegen geconsumeerd. Beck staat zijn plaats in het echtelijke bed af aan de asielzoeker en brengt zijn nachten voortaan door op een veldbed onder de kapstok, waar hij kan luisteren naar ‘geluiden van het geluk’ (AZ, 66) die uit de slaapkamer komen. Maar al vóór zijn terugtrekkende beweging naar de gang was Beck een thuisloze.

Tien jaar voordat Becks vrouw ziek werd is hij vanuit hun vroegere woonplaats Eilat met haar meegegaan naar Duitsland, waar de Universiteit van Göttingen haar had uitgenodigd onderzoek te komen doen. Uit terugblikken blijkt dat het vertrek voor Beck vooral een vlucht is geweest, voor zijn eigen woede die in Eilat tot een explosie is gekomen. Op zijn zwerftochten door de stad deed Beck er vrijwel dagelijks een bordeel aan – zijn verlangens had hij toen nog niet opgegeven. Hij ontfermt zich er over de afstotelijkste hoer van allemaal, eerder uit medelijden dan uit lust, hoewel juist die twee hier moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn.

Het gaat mis wanneer deze Sosha, na een neukpartij in een schuilkelder, gilt dat Beck haar ‘kapot heeft gescheurd’ (AZ, 180). In de afschuwelijke scène die volgt, zet zij haar nagels in haar eigen gezicht en krabt zich tot bloedens toe. Beck, tot het uiterste getergd door haar gegil, verdraagt het niet langer, pakt het eerste wat hem voor handen komt – een schroevendraaier – en steekt haar een oog uit. Het gevoel dat zich dan van hem meester maakt is een enorme triomf en ‘een gevoel van bevrijding’ (AZ, 338).<sup>3</sup>

Beck voelt zich schuldig, maar niet per se over zijn misdaad. Het is juist andersom, de schuld ging eraan vooraf: ‘Zoals iemand een knoop vindt en daarbij een jas laat maken, zo had hij bij zijn schuld een misdrijf gezocht, en gevonden’ (AZ, 225). Tot Becks teleurstelling lukt het hem niet om voor de aanslag op

Sosha veroordeeld te worden. Beck bevindt zich in een onmogelijke positie van schuld zonder misdaad en misdaad zonder straf. Na een eerste verhoor lijkt de politie hem domweg vergeten te zijn, ook al probeert hij telefonisch uit te vinden hoe het ervoor staat met zijn dossier: 'Onder mishandeling, kunt u mij niet vinden onder mishandeling? Mijn naam is Beck. Of misschien sta ik onder poging tot doodslag. Misschien kunt u onder beide sectoren even zoeken? Beck is de naam' (AZ, 238).<sup>4</sup>

### *De schuld van de literatuur*

Daarna volgt, aan het einde van het verhaal, toch nog een straf. Het is geen juridische, maar een publiekelijke veroordeling. Beck wordt op de Nederlandse televisie gekielhaald voor een misdaad die hij met zijn schrijven zou hebben begaan. In zijn jonge jaren schreef Beck een verhaal over een aanslag op Yab Yum. Nadat een literair tijdschrift het verhaal 'De kinderen van Yab Yum' opnieuw heeft afgedrukt, wordt er daadwerkelijk een gruwelijke aanslag met een spijkerbom op het legendarische Amsterdamse bordeel van die naam gepleegd. Ook al probeert Beck in een live-praatprogramma uit te leggen wat het verschil tussen werkelijkheid en fictie is, het loopt uit op een 'showproces' tegen de literatuur zelf waarin de schrijver optreedt als zondebok.<sup>5</sup> Als de interviewer hem ook confronteert met zijn eigen aanslag op Sosha, vlucht Beck de studio uit. 'Schande, dat is het echte overblijfsel, de aangekoekte resten in de pan' (AZ, 340).

Wat 'echt' is en wat niet, raakt in deze episode hopeloos vervlochten. Temeer daar de Franse auteur Michel Houellebecq in werkelijkheid iets dergelijks overkwam met zijn roman *Plateforme*.<sup>6</sup> Houellebecq (naar wie de achternaam van Beck zou kunnen verwijzen) beschreef een aanslag op een Thaise seksvakantieclub, een jaar voor de bomaanslag op een nachtclub in Bali in 2002. Het cynisme van Houellebecqs verhaal, waarin hoofdpersoon Michel en zijn grote liefde Valérie zich storten op sekstoe-risme als de ideale ruilsituatie tussen het westerse kapitaal en de oosterse 'onbedorvenheid', lijkt bovendien op de onttoverde wereld van *De asielzoeker*. Beide auteurs leveren commentaar op de kapitalistische westerse wereld en wat die betekent voor de religieuze en culturele 'ander'. Deze anderen worden in dat sys-

teem gereduceerd tot handelswaar, zoals de immigrante Sosha, of kunnen alleen hun toevlucht nemen tot geweld, zoals Raf die uiteindelijk vertrekt om zijn volk te bevrijden.<sup>7</sup>

Via de verwijzingen naar Houellebecqs roman en Bali wordt de fictionele bomaanslag bij Grunberg dus 'echter'. Dit spel met fictie en werkelijkheid in *De asielzoeker* wordt nog ingewikkelder als blijkt dat het verhaal 'De kinderen van Yab Yum' ook werkelijk bestaat: het verscheen in 2002 in de *VPRO-gids*.<sup>8</sup> Tegelijkertijd wordt de mogelijkheid om verbanden tussen de verschillende teksten te leggen geïroniseerd, al is het maar omdat niet Grunberg zelf, maar de fictieve persona Marek van der Jagt verantwoordelijk is voor het echt bestaande verhaal over Yab Yum.

Beck ontkent dus verantwoordelijkheid voor wat er in de werkelijkheid met zijn teksten gebeurt. Maar heeft de botte presentator niet toch een punt wanneer hij vraagt of 'schrijvers niet meer verantwoordelijkheid moeten nemen en moeten beseffen dat er mensen zijn die hun woorden wel erg letterlijk nemen?' (AZ, 153). De roman demonstreert immers dat literatuur niet helemaal 'onschuldig' en autonoom kan zijn in een gewelddadige wereld. *De asielzoeker* verbeeldt de relatie tussen echt geweld en de beschrijving ervan in literatuur: de onmogelijkheid om tot het *echte* te geraken en tegelijk de onmogelijkheid om daarvan weg te blijven. Alleen met geweld kun je geloven dat je 'meetelt', meent Beck, 'dat je kortom serieus wordt genomen' (AZ, 332). Die visie kunnen we begrijpen in het licht van de geschiedenis.

### *Omgekeerde exodus*

Over zijn ouders denkt Beck: 'En dan hun geschiedenis, nee, dat was pas echt een illusie. Ik heb de geschiedenis van mijn voorouders bestudeerd, en dan? Had je geen andere keus dan die geschiedenis voort te zetten? Je kon zeggen: dit nooit meer, of: dat nooit meer.' Beck veegt het naïeve 'nooit meer' uit het naoorlogse discours met een grote zwaai van tafel: 'wat gebeurd was zou waarschijnlijk weer gebeuren' (AZ, 254). De Shoah was niet uniek, maakt hij zo duidelijk, in weerwil van de nooit-meer-Auschwitz-taal die slechts valse geruststelling biedt.<sup>9</sup>

Becks vraag blijkt retorisch: hij heeft inderdaad geen keus en zet de geschiedenis van zijn ouders dagelijks voort. Zijn moeder



vertegenwoordigde 'het onleefbare' (AZ, 46) en die erfenis is op hem overgegaan. Als hij in de spiegel kijkt ziet hij zijn moeder. Voor de vogel geldt hetzelfde: zij is al evenzeer beschadigd als Beck, ze delen 'elkaars geur, elkaars verleden, elkaars bed, elkaars eenzaamheid, dat laatste misschien meer nog dan al het andere' (AZ, 10).<sup>10</sup>

Ze leven samen in Duitsland alsof het nog oorlog is: 'men moet zich beschermen' is het motto (AZ, 17). Beck streeft naar 'assimilatie' (AZ, 20). Dat woord wijst in *De asielzoeker* twee kanten op, naar het verleden en naar de toekomst. Het is een terugwijzing naar het vooroorlogse vergeefse vertrouwen van geassimileerde Joden dat zij wel beschermd zouden zijn tegen deportatie. Tegelijk wijst het daarmee met een zekere dramatische ironie vooruit naar het lot van Beck en Raf: assimilatie biedt geen garanties tegen antisemitisme of tegen gevaar in het algemeen, weet de lezer.

Voordat hij en zijn vrouw hun omgekeerde exodus ondernemen, van Israël naar Duitsland, leefden ze in Eilat. Daar vindt ook Becks geweldsdaad plaats. In deze roman over een zoon van overlevenden die zelf een dader wordt, zouden we zo ook een kritiek op Israël kunnen zien: een land vol (nakomelingen van) overlevenden die op hun beurt hun toevlucht nemen tot geweld.

Ook buiten zijn romans toont Grunberg dat hij moeite heeft met de positie van Israël. Hij schreef bijvoorbeeld over een bezoek aan zijn zuster, die in de bezette gebieden woont: 'Mijn moeder was uit het kamp bevrijd, en mijn zus kon niet wachten zelf in een kamp te gaan wonen. Ik was niet blind voor deze tragische ironie, maar wil er verder geen woorden aan vuil maken. Het is me te pijnlijk. Het zijn mijn zaken niet en het moeten ook niet mijn zaken worden' (GRW, 205).

De 'tragische ironie' die de staat Israël is, agressor in het slepende Palestijnse conflict, heeft zijn beslag gekregen in *De asielzoeker*. Er is in het verhaal geen onschuldige positie te vinden en niemand ontkomt aan het geweld. Becks vlucht naar Duitsland na zijn daad is een groteske omkering van de geschiedenis. Zijn relatie tot het verleden bestaat uit een parodie waarin dader en slachtoffer samen zijn gaan vallen.

Beck is 'een beest dat over de toendra schuifelt' en dat in zijn

vrouw hetzelfde beest herkende (AZ, 336). ‘Het beest’ hoort bij het domein van het abjecte – van datgene wat buitengehouden moet worden. Het thema van dierlijkheid in *De asielzoeker* roept een andere Israëliische tweedegeratieroman in herinnering, *See Under Love* van David Grossman. Grossmans hoofdpersoon Schlomo is, net als Beck, opgevoed door overlevenden. Omdat hij altijd slechts halve verhalen hoorde, is de metafoor van het abjecte ‘nazibeest’ voor hem heel letterlijk geworden. Hij martelt dieren in zijn kelder, in de hoop dat ‘het beest’ zich in hen zal manifesteren. Uit weerzin tegen de geschiedenis laat Schlomo zich antisemitisch uit over de overlevenden die hij het liefst zou uitkotsen: een verlangen naar abjectie. Schlomo concludeert ‘war is what we need’, zodat *See Under Love* eveneens een kritisch verband legt tussen de martelscène in de kelder en de Israëliische politieke positie.

### *Tweedehandsschuld*

Schlomo en Beck verwijzen naar de erfenis van de Shoah. Dat betekent niet dat Beck ‘eigenlijk’ een tweedegeratieslachtoffer ‘is’: zo realistisch is *De asielzoeker* niet. In zijn personage zijn allerlei figuren in elkaar geschoven: de dader, de overlevende, het kind van overlevenden, en tot slot ook de schrijver die er een verhaal van maakt.

De enorme schuld die Beck ervaart, zo groot dat er amper mee te leven valt, is op elk van deze vier niveaus te begrijpen. Om met het ouderschap te beginnen: Beck gebruikt geweld tegen Sosh. Daarnaast is er een parallel tussen Beck en een reële, historische dader. Beck was ook de naam van de Oberscharführer in Freiberg waar Grunbergs moeder Hannelore in een fabriek te werk was gesteld.<sup>11</sup>

En Beck ervaart ook het schuldgevoel van de overlevenden zelf, omdat hij zich identificeert met zijn moeder. Sommige slachtoffers voelden zichzelf verantwoordelijk voor wat er gebeurd was in de kampen: deze *survivor guilt* is een topos in kamp-literatuur. Primo Levi onderzoekt dit zelfverwijt in zijn essay ‘Schaamte’. Overlevenden als hijzelf lijdten onder het gevoel niet genoeg te hebben gedaan tegen het systeem, het gevoel niet solidair genoeg te zijn geweest met de anderen (één niet-gedeeld

glas water is zo reden voor een leven lang zelfverwijt), en ten slotte dit: 'Schaam je je omdat je leeft, in plaats van een ander?'<sup>12</sup>

Het moreel zelfonderzoek dat hierop volgt bij Levi is schrijnend. Ook zeer wrang is de beschrijving van deze laatste vorm van survivor guilt van de Nederlandse overlevende M.S. Arnoni: 'Alle keren dat ik in een rij mensen heb gestaan waaruit een SS'er een vooraf bepaald aantal selecteerde om vergast te worden en ik mijn toevlucht nam tot een reddende list, pleegde ik in feite een moord.'<sup>13</sup> Deze schuld, zo stelt de psychologische theorie over overlevenden tenminste, is het gevolg van een almachtsfantasie. Dat is een verdedigingsmechanisme tegen de daadwerkelijke, angstaanjagende machteloosheid van gevangenen in het Lager.<sup>14</sup>

Als kind van overlevenden is Beck schuldig in zijn onvermogen ten opzichte van het lijden van de ander, dat hij niet kan verlichten of zelfs maar voelen. 'Wij weten niets van de pijn van anderen,' zegt hij, 'het ergste zelfbedrog waaraan een mens zich schuldig kan maken is te denken dat hij de pijn van een ander kan voelen' (AZ, 78).

Waarom zou hij ook als schrijver schuldig zijn? Dat heeft te maken met de 'giftige bron' waaruit hij putte en die hij heeft trachten te dempen (AZ, 18) – de geschiedenis van zijn ouders. De metafoor verwijst naar een moment uit de lange geschiedenis van Jodenvervolging in Europa, waarbij in de middeleeuwen Joden werden verdacht van het vergiftigen van de bronnen om de bevolking ziek te maken. Uit de geschiedenis van de Jodenvervolging komt de schuld, maar ook de woede voort die het schrijverschap van Beck dreef: 'Niet omdat je wilt vernietigen, maar omdat het al kapot was in de eerste plaats, verscheurd, verwoest, omdat de mensen de schellen eindelijk van de ogen moeten vallen' (AZ, 63).

Beck heeft alle illusies losgelaten: 'Hij heeft geen voorstellingen van de toekomst, wel gehad, vele zelfs. De werkelijkheid heeft zijn voorstellingen verpletterd' (AZ, 45). Maar die onverschillige en verkilde houding van de hoofdpersoon wordt door de vertelinstantie ontmaskerd: 'Beck heeft geleerd tegen zijn verlies te kunnen, hij is, denkt hij, van top tot teen gereed voor de nederlaag' (AZ, 38). De angel zit hem hier in de tussenzin, 'denkt hij'. Zo weet de lezer dat Beck zichzelf dan misschien wijs-

maakt dat hij alle hoop heeft laten varen, maar dat hij toch liefheeft tegen de klippen op: 'Hij geeft de hoop niet op, hij weet niet hoe dat moet. Als er iets krankzinnig in hem is, is het zijn hoop, daarom heeft hij besloten die te onderdrukken, te veel hoop is levensgevaarlijk. Maar helemaal verdwenen is die natuurlijk niet' (AZ, 7).

Pas aan het einde van de roman, wanneer Beck alleen op een bankje zit in het nachthemd van zijn gestorven vrouw, lijkt alle hoop uit hem gevaren. Hij ziet er dan nog wel uit als Jezus in zijn witte gewaad, maar verlossing heeft hij niemand kunnen bieden.

### *De messias*

Christian Beck vertoont trekken van Christus, 'de succesvolste jood aller tijden'.<sup>15</sup> Hij deelt niet alleen zijn naam met hem, net als de zoon van God woont hij in Israël, is hij drieëndertig en heeft hij de mens 'nog net niet opgegeven'. Christian is tegelijk ook een tegenpool van de Christusfiguur. De Bijbelse Jezus werd door zijn vader geofferd om de mensen te redden: hij is het offerlam.<sup>16</sup> Beck brengt het offer van zijn liefde, maar kan er niemand mee redden, noch genezen.

De scène in de schuilkelder van het bordeel heeft veel van een kruisiging. Alleen wordt niet Beck aan het kruis genageld, maar steekt hij zelf Sosha een oog uit, in een onderwereld die trekken heeft van de hel en waar zijn bijnaam 'duiveltje' luidt. Ook Sosha blijkt een Christusfiguur, mager met een lichaam vol 'gaten'. Wanneer Beck haar steeds harder neukt, zijn er verwijzingen naar de kruisdood van Jezus: 'Hij was een spijker die het hout in moest, geen klant, geen beste klant [...] een spijker die het hout in moest. Meer niet' (AZ, 185).

Net als bij Jezus is er ook bij Beck sprake van *plaatsvervang*ing. De Messias is een uitverkoren onschuldige die alle schuld op zich neemt, zodat hij lijdt in de plaats van anderen. Ook Beck is een substituut, een plaatsvervanger. Niet door God gezonden, maar hij heeft zichzelf 'uitverkoren': 'Ik ben de grote ontmaskeraar [...] Ik heb mijzelf uitverkoren, omdat niemand anders het deed'.<sup>17</sup> Niet alleen ontmaskert Beck alles, hij legt de mensheid ook beproevingen op, als een oudtestamentische God die niet alleen de anderen, maar ook zichzelf voortdurend op de proef

stelt: 'want wie zegt dat je jezelf kunt vertrouwen?' (AZ, 336). Hij rekent hardhandig af met elke illusie. Religie is voor hem hetzelfde als meditatie of kruidenthee: een van de vele vergeefse vangnetten. 'Dergelijke hulpmiddelen zijn volgens Beck uitsluitend bestemd voor valsspelers. Hij speelt niet vals, hij wil de afgrond zonder vangnet tegemoet treden' (AZ, 9). Tegelijkertijd zoekt Beck zelf voortdurend naar illusies die als vangnet kunnen dienen. Vooral seks heeft een religieuze betekenis voor hem: 'Beck ging naar hoeren, zoals anderen naar de kerk, Beck greep naar borsten, haren, benen, armen als anderen naar een gebedenboek' (AZ, 57). Beck is dus een tegendraadse verlosser. Ook als schrijver kan hij worden geïdentificeerd met Christus. Het schrijven is een strijd tegen de sterfelijkheid zelf.<sup>18</sup> Maar net als Christus wordt de schrijver zelf als abject afgewezen door de samenleving, zoals we zagen in de televisiescène.

Behalve met Christus is Beck ook vergelijkbaar met de wandelende Jood: 'De eeuwig van huis en haard verdreven Jood die eindelijk wil aankomen', zoals essayist Hans Groenewegen het noemde.<sup>19</sup> Beck heeft zeker trekken van deze figuur uit legendes, maar de vraag is of hij inderdaad wil aankomen. Eerder lijkt hij te willen verdwijnen. Beck probeert zijn vrouw te verlaten, de woestijn in te lopen, hij probeert op een vliegtuig te stappen, maar hij weet niet hoe hij zich moet 'losscheuren' van de vrouw voor wie hij zich verantwoordelijk voelt (AZ, 165). Zij is een afgod, voor wie hij knielt (AZ, 19).

### *Heilige vrouwen*

Vogel is een heilige. Ze is haast een mysticus, die de taal van de dieren spreekt bij haar onderzoek in de woestijn. Zorg is voor haar blijkbaar iets natuurlijks, ze noemt Beck 'een gewond dier' dat vroeg of laat altijd weer naar zijn nest terugkeert (AZ, 130).<sup>20</sup> Zozeer trekt zij zich het lot aan van de lijdende ander dat ze niet alleen oude, maar ook gloednieuwe kleren weggeeft. Zelfs haar lichaam geeft ze uit erbarmen aan de verworpenen der aarde. Het zijn natuurlijk stereotypen, en het ligt voor de hand om te wijzen op de seksistische inslag van Grunbergs romans, waarbij vrouwen zorgzaam zijn, zelden het woord krijgen of zelfs maar handelingsvermogen: ze zijn object, geen subject.<sup>21</sup> Heel zinnig

is die lezing niet. Juist de relatie tussen Beck en vogel maakt duidelijk dat we de vrouwen bij Grunberg niet realistisch of ideologisch moeten lezen, maar in het licht van een Joodse lijdensgeschiedenis.

Beck identificeert zich met vogel, en probeert dezelfde houding aan te nemen door zich over Sosha te ontfermen. Het mysterie blijkt te bestaan uit een kaal matras in een kelder, een korstige en magere vrouw en een niet-meewerkend geslachtsdeel. God zelf is hier niet te vinden: 'Het gat in Becks leven is God niet. Het gat in Becks leven heeft geen naam, het is gewoon gat' (AZ, 58). Dit is een onmiskenbare verwijzing naar de beroemdste zin over geloof in de Nederlandse letteren. Frans Kellendonk schreef: 'Ik heb in het hart van de schepping een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in zou passen, maar helaas is het niet zo dat het geloof begint waar het verstand ophoudt.'<sup>22</sup>

In dit gat van Beck zou God niet passen. In de scène in de schuilkelder blijkt waarom. Hij associeert God niet met redding, maar met de dood: 'Het ging Beck om de doden die in Gods naam waren gevallen. Zijn zee van bloed, dat was Becks zee, dat was de reëel bestaande God met wie Beck het altijd wel op een akkoordje wist te gooien' (AZ, 112-113). Dus niet aan God zelf, maar in zijn *naam* zijn mensenoffers gebracht. Het is hier dan ook zijn zoon, 'het vleesgeworden Woord' (Johannes 1:14), die het offer brengt: in de vorm van tekst. Beck is immers schrijver.

Alleen wanneer ze seks hebben, wanen Grunbergs personages zich even God, of op zijn minst in contact met hem. Als Beck op het punt staat met Sosha te vrijen en zich uitkleedt: 'Ieder knoopje bracht hem dichterbij God, ieder knoopje was een gebed dat opsteeg als rook' (AZ, 112). Het gebed stijgt op 'als rook' in een seksscène die zich afspeelt in een Israëlitische schuilkelder die veel weg heeft van een gaskamer: cynischer kan het niet worden. Het onderscheid tussen tragedie en parodie is niet meer te maken in deze schuilkelderscène in het hart van de roman. Het mysterie dat de eenwording met Sosha is, wordt in stand gehouden maar geïroniseerd.

Beck is zelf 'heilig' door de seks met de ander, die abject is en smerig. Die smerigheid manifesteert zich aan de buitenkant: zijn favoriete hoer heeft een huid vol korsten en uitslag.<sup>23</sup> De verwij-

zing naar Dostojevski – de religieus getinte verheerlijking van de meest vernederden van de samenleving<sup>24</sup> – wordt ingezet voor een nieuwe context.

Want waarom zou Sosha een heilige zijn? In de beschrijving van haar lichaam valt op hoezeer zij lijkt op concentratiekamp-slachtoffers zoals we die kennen van foto's die bij de bevrijding werden genomen. Sosha is naakt, of gekleed in tweedehandskleden die ruiken naar het mortuarium, ze is broodmager en haar lichaam zit vol 'wonden en gaten'; 'ze was pech' (AZ, 114). Sosha's portret bevat termen uit een overbekend en gruwelijk discours: zo is ze in Eilat aangekomen met een 'transport' (AZ, 98).<sup>25</sup> Die aanduiding wijst ons erop hoe allegorisch we Sosha moeten begrijpen, als dat niet al duidelijk was geworden uit haar *telling name*, die immers haast een anagram van Shoah vormt. Net als 'Pechman' uit Frans Kellendonks *Mystiek lichaam* staat zij voor 'de Jood' die slachtoffer werd, en ze wordt als martelaar door Beck aan het kruis gehamerd. Het is precies die religieuze uitverkorenheid die een rol speelt in de sacralisering van de Shoah – een 'uitverkoren' zijn dat hier sterk wordt geïroniseerd. 'Zes miljoen Jezussen zijn in de oorlog vermoord en zij allen zijn de weg naar Golgotha gegaan in het bewustzijn het kruis ter wille van de mensheid te hebben gedragen,' citeert de auteur de Joodse historicus Dan Michman.<sup>26</sup>

Sosha staat niet alleen voor 'de Jood' na het nazitijdperk; ze is ook de belichaming van een specifiek slachtoffer. Ze zegt: 'Ik word niet meer ongesteld' (AZ, 180), een verwijzing naar uitspraken van de moeder in *Blauwe maandagen*: 'Ik weet nog dat ik bang was, omdat we niets hadden voor de menstruatie. Dat ik me daar zorgen om maakte. Maar ik ben in Birkenau nooit ongesteld geweest. Helemaal nooit. Ik heb me dus om niets zorgen gemaakt' (BM, 76). Deze zin resoneert weer in de memoires van de moeder van de auteur, die ook vertelt dat haar zorgen overbodig waren gebleken.<sup>27</sup>

Sosha's uitspraak verbindt verschillende domeinen. Enerzijds het historische, echt gebeurde geweld, waar zij de allegorische personificatie van is. Echt geweld dat ook bleek te verwijzen naar het hedendaagse Israël.<sup>28</sup> Daarboven het persoonlijke, namelijk de getuigenis van de moeder van de schrijver, die steeds terug-

keert in zijn verhalen. Het werkelijke en het fictionele raken verstrengeld, het verhaaldheden verbonden aan het verleden.

Het knooppunt daarvoor is de fictie van Grunberg, waarin de staccato-getuigenissen van de moederfiguur steeds worden herhaald als 'traumafragmenten', wat niet betekent dat er iets verwerkt wordt. In *De asielzoeker* lijkt er geen sprake van ergens 'doorheen' komen. Er is alleen schuld zonder straf en daarna straf zonder schuld. En verlies.

De herhaling van de kampgeschiedenis vindt zo plaats op het niveau van de taal. Maar er is ook herhaling op het niveau van de personages, die elkaar spiegelen. Deze spiegeling vindt bijvoorbeeld plaats tussen Christian Beck en de lijdende Sosha. Dat het 'offer' dat hij brengt, de destructie van Sosha, ook zijn eigen vernietiging betekent, komt omdat hij zich in haar spiegelt. Dat wordt nog duidelijker als we haar vergelijken met een ander personage in het leven van Beck: 'de melaatse'.

### *De muzelman*

Nog afstotelijker dan Sosha is de dakloze waar Becks vrouw mee komt aanzetten in Eilat. Hij blijkt Simon te heten, en heeft zijn gezicht min of meer verloren bij een aanslag op een bus, waardoor hij letterlijk niet om aan te zien is. Zijn huid bestaat uit verschillende lappen vel, van roze tot zwart en hij heeft slechts een halve neus. 'Van een kin was al helemaal geen sprake, mond en kin liepen over in één vormloze massa' (AZ, 70).

Simon kan nauwelijks spreken: 'Zijn conversatie leek gerochel'. Beck probeert hem aan te kijken, uit 'een diepe, onverklaarbare angst' (AZ, 74). Simon reageert vrijwel niet op de zorg die Becks vrouw hem geeft of de hand die Beck naar hem uitsteekt. Hij noemt hem de melaatse, maar waar Christus de melaatse weet te reinigen (Matteüs 8:2-3), schiet Christian Beck tekort tegenover Simon. De analogie met het oudere, heilige verhaal wordt wel gestart, maar blijkt niet op te gaan.<sup>29</sup> Opnieuw zien we hier de vorm van de allegorie, en opnieuw in een vorm die niet 'klopt'. Beck is een verlosser die niemand kan verlossen.

Tot Becks grote woede ontfermt zijn vrouw zich over Simon en neemt ze hem zelfs in haar bed. Als hij na een van hun vele ruzies het huis uit rent roept Beck: 'Ik ga de mismaaakte zoeken'



[...] 'Ik wil zien wat jij zag' (AZ, 132). Zij was de eerste getuige van Simons lijden. Hij vindt Simon uiteindelijk aan de rand van de stad, waar de woestijn begint. Beck achtervolgt Simon roepend, maar ook als die eindelijk stopt, lukt het Beck niet meer om diens verwoeste gezicht echt aan te zien: 'Hieraan kon hij blijkbaar niet wennen, dit was de grens van het wennen. [...] Hij keek langs de mismaakte, naar beneden, naar de stad, de strategische oliereserves' (AZ, 250). Hij kijkt *langs* Simon en geeft het uiteindelijk op: 'Beck liet los. Beck liet altijd los' (AZ, 251).<sup>30</sup>

Dat Beck niet naar Simon kan kijken, roept een figuur in herinnering uit Primo Levi's *Is dit een mens?*. In zijn getuigenis over Auschwitz beschrijft Levi de *muzelman*, de naam die in het kamp werd gegeven aan gevangenen die alle hoop hadden opgegeven en al halverwege de dood waren: 'Lagertaal voor een verlorene,' noemt Grunberg het in een bespreking van Levi's werk.<sup>31</sup> De muzelman reageerde nergens meer op en hield op eten voor zichzelf te regelen, wat een wisse dood betekende. De intentie van de nazi's om Joden te 'ontmenselijken' had in de figuur van de muzelman zijn ultieme vorm bereikt. Levi beschrijft ze als 'de zwakken, de onbruikbaren, voor de selectie voorbeschikten'.<sup>32</sup> In het verhaal 'De verlorenen en de geredden' beschrijft Levi deze 'niet-mensen' als op de grens tussen leven en dood: 'Men aarzelt om te zeggen dat ze leven; men aarzelt om hun doodgaan dood te noemen, die dood die ze niet vrezen omdat ze te moe zijn om hem werkelijk te begrijpen.' En: 'Ze bevolken mijn geheugen met hun schimmige aanwezigheid.'<sup>33</sup>

Levi ziet het als zijn plicht om als getuige op te treden namens deze tot zwijgen gebrachte mensen, zoals hij beschrijft in het essay 'Schaamte': 'Nogmaals, de ware getuigen zijn niet wij, de overlevenden.'<sup>34</sup> Degene die het ergste heeft gekend, kan niet getuigen. Die is 'niet teruggekomen om te vertellen, of is sprakeloos teruggekomen; maar zij, de "muzelmannen", de overweldigden, zijn de echte getuigen, wier getuigenis alles en allen zou hebben omvat'.<sup>35</sup> Zowel de onmogelijkheid om Simon aan te zien, zijn gebrek aan een reactie op zijn omgeving, en vooral zijn stemloosheid maken van Simon een muzelman: 'Zijn stem klonk alsof er geen stem meer was' (AZ, 74).

Ook de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben schreef over de

muzelman als enige, maar ook onmogelijke getuige.<sup>36</sup> Getuigenis afleggen, stelde Agamben, heeft in de kern een essentiële lacune: overlevenden getuigen van iets waarvan je niet kunt getuigen. Dat betekent dat we luisteren naar iets wat afwezig is: overlevenden getuigen, zo schrijft hij, van een missende getuigenis. Abel Herzberg noemde dat zijn 'ereplicht' jegens de doden.<sup>37</sup> De getuige komt voor Agamben in de buurt van de heilige als 'overgeblevene'. Hij benadrukt dat de stemloze muzelman een ethisch appèl doet dat niet genegeerd kan worden.<sup>38</sup> Een dergelijk appèl doet Simon blijkbaar ook. Het appèl van die ander is afgrondelijk – het kan nooit op de juiste wijze beantwoord worden en moet daarom uitmonden in destructie.

De studie van Agamben heet *Remnants of Auschwitz*: dat wat overblijft.<sup>39</sup> Het is een term die ook voor Grunberg van belang is. Zo schrijft hij in zijn feuilleton in deze periode dat je je tederheid alleen moet 'verspillen aan de restanten, de overblijfsels, de onaanzienlijken, zelfs als die onaanzienlijken op het eerste gezicht tamelijk onsympathiek overkomen' (GRW, 265). Agamben verbond de term 'restanten' aan het Oude Testament en specifiek aan de getuigen.<sup>40</sup> Door Simon kunnen we nog duidelijker zien dat Sosha ook een 'overblijfsel' is, een gehavende getuige die niet dood is, maar ook niet leeft.<sup>41</sup>

### *Iconen en idolen*

Zo stelt *De asielzoeker* de vraag hoe we kunnen spreken, of niet spreken, over de Shoah. Wat er gebeurd is in de concentratiekampen gaat ieder begrip te boven. Het behoort tot het domein van het onrepresenteerbare – er is letterlijk geen voorstelling van te maken. W.G. Sebald beschreef de kloof tussen ons en dit gruwelijke verleden in zijn roman *Austerlitz* (2001), een verhaal over verlies en herinnering na de oorlog. Hoe harder je probeert de realiteit te representeren, zo zegt een geschiedenisleraar in die roman, hoe duidelijker het wordt dat je alleen maar kunt putten uit 'decorstukken die door anderen al vaak genoeg op het toneel heen en weer zijn geschoven'.<sup>42</sup> Grunberg adresseert hetzelfde probleem van versleten beelden op een andere wijze: hij zet ze in scène in een theatrale heropvoering. Door Sosha voor te stellen als zowel een martelaar en een magere, naakte overleven-

de, verwijst de tekst naar het lot van het uitverkoren volk, maar ook naar de sacralisering van de Joodse oorlogsslachtoffers en de iconische beelden waarin ze worden gevat. En als op een dag in Eilat het luchtalarm afgaat, vluchten alle bordeelgangers, onder wie Beck, naakt en met gasmaskers op de schuilkelder in. De paniek die zich van Beck meester maakt in deze 'zee van vlees' roept sterk de associatie met een gaskamer op (AZ, 144-147).

Het beeld is iconisch en tegelijk is het imaginair: er bestaat geen foto van naakte mensen in een gaskamer. Maar iedereen heeft zich er wel een beeld van *gemaakt* op basis van getuigenissen van Sonderkommandoleden. Er is dus een beeld maar geen referent, zoals we binnenkort ook geen echte referenten meer zullen hebben voor de getuigenissen die zijn opgetekend. Die groeiende afstand tussen de gebeurtenissen uit de Shoah zelf en de verstarde representaties daarvan, is aan de orde in *De asielzoeker*. In plaats van toegang te krijgen tot wat er 'echt' is gebeurd, hebben we te maken met iconische beelden als die van stapels schoenen of kleren, zoals ze tentoongesteld worden in Auschwitz.

Omdat deze schoenen en kleren daadwerkelijk hebben toebehoord aan vermoorde mensen, hebben ze een metonymische kracht. Dat wil zeggen dat ze als deel van de Shoah kunnen staan voor het geheel daarvan: *pars pro toto*.<sup>43</sup> Ook Grunberg zet zulke metonymia in. Door de obsessie met kledinginzameling van Becks vrouw liggen er bergen oude kleren in huis, als de 'restanten van een kamp' (AZ, 151). Ook zonder die toevoeging zou een berg kleren al associaties met een kamp oproepen. Het *beeld* van een berg kleren is een icoon: betekenisvol, herkenbaar voor iedereen en in staat om krachtige emoties op te roepen.<sup>44</sup>

We kennen het beeld van foto's of documentaires, of wellicht van een bezoek aan Auschwitz of een ander kamp. De associatie bij het beeld van de stapel kleren in *De asielzoeker* komt dus tot stand *via* andere representaties van zulke stapels. Grunbergs beelden zijn clichématig op een zelfbewuste manier. De bergen kleren zijn een commentaar op onze afstand van de oorspronkelijke gebeurtenis, die we alleen kennen via 'representaties van representaties'.<sup>45</sup>

Ook beeldend kunstenaars leveren commentaar op het iconi-

sche van zulke beelden. De Fransman Christian Boltanski maakte in 2010 een installatie met stapels kleren in het Grand Palais in Parijs, die onmiddellijke associaties met de Shoah wekte. En het beeld van naakte mensen in een gaskamer wordt ook gebruikt door de Poolse kunstenaar Artur Żmijewski. Hij riep de woe- de van velen over zich af toen hij in 1999 een videokunstwerk (*Berek/Game of Tag*) maakte van een groepje naakte mannen en vrouwen die tikkertje spelen in een kelder.

Grunbergs helden doen iets vergelijkbaars wanneer ze de schuilkelder als peeskamer gebruiken, alleen wordt het ‘spel’ daar op twee momenten onderbroken. Eerst door een dreigend bombardement, waardoor de bezoekers van het bordeel gasmas- kers op moeten zetten. Het spel maakt plaats voor de ernst van de realiteit in Israël. Dat gebeurt opnieuw wanneer Beck zijn ge- weldsdaad in die kelder uitvoert. *De asielzoeker* beperkt zich niet tot het oproepen van een pijnlijk verleden, maar beschrijft ook de consequenties daarvan in het heden.

Dat is wellicht ook waarom heden en verleden zo nauw ver- knoopt zijn in *De asielzoeker*: vanuit een doorlopend verhaal over Vogels ziekte wordt teruggesprongen naar gebeurtenissen en ruimtes uit het verleden. In andere contemporaine romans waarin de Shoah een grote rol speelt, verloopt de tijd evenmin lineair. Het heden wijst naar het verleden en niet naar de toe- komst. Soms duidt dit op een mythische manier van vertellen, zoals in het werk van Marcel Möring, die eveneens de dertien- de-eeuwse wandelende Jood laat verschijnen in het twintig- ste-eeuwse heden van zijn romans. In andere teksten is het een verbeelding van trauma: van tijd die zich niet zelf ontwikkelt, maar *buiten iedere tijd* valt omdat er alleen herhaling is.<sup>46</sup>

Het effect is dat de geschiedenis nooit voorbij is. Ook voor Beck in *De asielzoeker* speelt het leven zich alleen af in relatie tot het verleden: ‘Maar wat hij niet besepte, in Eilat, is dat het verle- den zijn toekomst was. Wat hij had gedaan zou hij weer doen, hij kon zich niet losmaken van degene aan wie hij zich had verbon- den, en met de andere mensen met wie hij iets begon verbond hij zich niet. Je zou hem een reiziger in de tijd kunnen noemen [...]’ (AZ, 62).

Beck is veroordeeld tot herhaling van de geschiedenis: zijn

leven heeft betekenis bij de gratie van het verleden. Het is niet toevallig dat zijn lot wordt verteld in de vorm van een allegorie: bij uitstek de vorm van de *herhaling*.

### *Allegorie*

Een allegorie is een verhaal met een dubbele betekenis: naast de letterlijke is er ook een conceptuele. Neem het bordeel in *De asielzoeker*: Becks bezoekjes daaraan lijken op een afdaling in de onderwereld. Niet alleen omdat hij er zelf 'duiveltje' wordt genoemd, maar ook door de schuilkelder die een allegorische voorstelling van de gaskamer was. Als Beck in de kelder van die onderwereld Sosha aanvalt, is het alsof hij de dood zelf te lijf gaat.<sup>47</sup> In het bordeel wordt de geschiedenis herhaald: zo vult de verbeelding in wat zich anders niet laat vertellen. De gaskamer kan niet 'gevat' worden in beelden of beschrijvingen, en de stervende gevangene evenmin. De tekst voert dus het historische concentratiekampslachtoffer op, kleedt dat uit, en schrijft er een supplement op. Dat de Joods-Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin wijst op het *sadisme* van de allegorische schrijver, is dus geen toeval. De agressie in de scène is ook die van de schrijver die zich objecten toe-eigent.

Die nieuwe betekenis wijst twee richtingen op in *De asielzoeker*. Er is de contemporaine, maatschappelijke verwijzing: Sosha is een uitgebuite sekswerker, en 'niet om aan te zien'. Daarnaast wijst de allegorie naar een psychologische betekenislaag. Zo is de onderwereld in de klassieke mythologie zelf weer allegorisch voor een afdaling naar het onbewuste en de strijd tegen de eigen angsten. De allegorie is ook de leeshouding die Freud aanneemt in zijn psychoanalytische methode. De verhalen die hij te horen kreeg waren het 'bewijs' van een andere realiteit, uit het verleden van de patiënt. De vorm van de allegorie wordt in de psychoanalyse dus ingezet wanneer het echte verhaal erachter onbekend is.

Op verschillende manieren is de allegorie een vorm die past bij de romans van Grunberg. Het is een vorm die naar het verleden gewend is, die net als de psychoanalyse dromen, verhalen of symptomen leest als een tekst die ontcijferd moet worden.<sup>48</sup> In dat opzicht is de allegorie een zelfreflexieve tekst die de richting van zijn eigen commentaar al voorschrijft, precies zoals we

zagen in de romans van Van der Jagt. De allegorie werkt net als een droom: het is een vertaling van een verdrongen of vergeten verhaal, meestal in de vorm van fragmenten of vervormingen.<sup>49</sup>

Het is dus een vorm die bestaat bij de gratie van de herhaling van een ouder verhaal. In een allegorische tekst wordt de ene tekst *door de andere* gelezen. Zoals in oude perkamenten soms nog een vroegere, weggeschrapte tekst door de nieuwe heen schemert, het palimpsest, zo schemert de geschiedenis van de Shoah door *De asielzoeker*.

De allegorie is ook een perverterende figuur omdat het zijn object en de oorspronkelijke betekenis opslokt – Grunbergs agressieve hoofdpersoon weerspiegelt het sadisme daarvan.<sup>50</sup> Daarbij sluit aan dat het een typisch postmoderne vorm is, die geen oorspronkelijkheid claimt. Het zijn toegeëigende beelden waar de allegorie alleen een supplement op kan zijn.<sup>51</sup> De collage die er bij Grunberg van de betekenisvolle fragmenten wordt gemaakt past bij het principe van de allegorie.<sup>52</sup> Het resultaat van allegorie is dan ook niet dynamisch, maar statisch en repetitief: het doet denken aan een ritueel.<sup>53</sup> Het verhaal wordt er niet door voortgestuwd, maar stilgezet in de herhaling van beelden.

De allegorie is postmodern in de romans van Grunberg, omdat er geen hiërarchie is tussen het 'eigenlijke', letterlijke verhaal aan de oppervlakte van de roman of de diepere betekenis. Door verwarring te scheppen over wat het belangrijkste verhaal is, beschrijft de tekst het vermengen van verschillende werelden. Zo illustreert de tekst ook precies wat er in de geest van Shoah-overlevenden zo ingewikkeld is – namelijk dat de 'gewone' wereld minder echt lijkt dan de juist niet voorstelbare gruwelen van vroeger.

Bovendien kan de vorm illustreren dat er geen betekenis te geven is aan dat verleden. Anders dan in een klassieke allegorie als de *Elkerlyc*, is er een spanning tussen de letterlijke betekenis en de metaforische.<sup>54</sup> Vooral omdat er verschillende mogelijke allegorische betekenissen zijn in de schuilkelder-passage uit *De asielzoeker*, is er geen eindpunt waarin 'de' betekenis tot stand komt.<sup>55</sup> In die zin lijken Grunbergs allegorieën op die van Kafka, waar hij ook vaak naar verwijst. Zeker de scène met Sosha en het anagram dat van haar naam wordt gemaakt is zo opzichtig,

dat het haast een parodie van de allegorie is.<sup>56</sup> Grunberg ironiseert het waarheidszoekende van de allegorische vorm dus ook in een zoektocht naar de waarheid van de geschiedenis die zich niet laat onthullen maar steeds in beweging blijft.<sup>57</sup> Zijn personages kunnen de geschiedenis alleen maar herhalen. Identificatie, het proces waarbij een subject zich helemaal of gedeeltelijk in de plaats zet van een ander, is het belangrijkste *thema* in Grunbergs verhalen en ook de meest kenmerkende eigenschap van de wijze waarop Grunbergs verhalen verteld worden.<sup>58</sup>

### *Identificatie*

De begeerte naar de ander die in mij brandt  
is de begeerte om te vervolmaken wat aan mij  
ontbreekt en ik heb haar herkend als begeerte om  
de ander in te lijven en toe te voegen aan mijzelf.

Arnon Grunberg, Schrijfopdracht  
Toneelgroep Amsterdam, 1992

Beck vindt dat hij lijkt op zijn moeder: 'Als hij in de spiegel kijkt ziet hij zijn moeder. Dezelfde gelaatstreken, dezelfde ogen, dezelfde handen. Hij is gaan lijken op wie hij juist niet wilde lijken, omdat zij het onleefbare vertegenwoordigde, en onleefbaar wilde hij liever niet zijn' (AZ, 46).

Hij identificeert zich tegen wil en dank met 'het onleefbare' – dat wil zeggen, met het volkomen andere en bedreigende dat zijn moeder vertegenwoordigt. Het is een vorm van 'heteropathische identificatie' waarin de 'ik' buiten zichzelf treedt. Beck verliest zich in het anders-zijn van de ander, en zij wordt hemzelf: 'Hij weet niet wie hij omhelst: zijn vrouw, zijn zus, zijn moeder, zijn kind, waarschijnlijk meer nog dan wat ook zijn leven' (AZ, 55).

Via zijn fantasie en zijn identificaties maakt Beck van zichzelf een kampgevangene zoals zijn moeder was. Dat lukt hem het beste in het bordeel – zoals we zagen een allegorische voorstelling van zijn onbewuste: 'Alleen daar kon hij de valstrikken die zijn bewustzijn voor hem had gespannen ontlopen en worden wat hij wilde zijn: een beest, verwaarloosd, onder de luis en ongekamd, bijtgraag, vals gemaakt of vals geboren, altijd gereed om

degene die hem voedt naar de nek te springen en door te bijten' (AZ, 61).

Door zijn identificatie wordt hij zelf ook een gevangene, net als zijn vrouw. Hun huwelijk is zo destructief omdat hij de vogel tot een evenbeeld van zichzelf en van zijn moeder maakt. Dat is een tweede vorm van identificatie. Dat is een grote gelijkmaker, de 'idiopathische' identificatie, waarin het 'anders-zijn' van de ander wordt geabsorbeerd.

Beck en de vogel zijn elkaars bewakers, en ook elkaars gevangenen: 'Niet alleen is hij een gevangene van zijn verleden, ze zijn ook nog elkaars gevangenen, de gevangenen van elkaars goede bedoelingen, elkaars zorg [...]' (AZ, 116-117).<sup>59</sup> Zoals steeds in Grunbergs teksten is 'bewaken' ambivalent. Het is zorgen dat de ander niet wegloopt, maar ook: over iemand waken – de twee betekenissen zijn hier onlosmakelijk verbonden. In Grunbergs romans is 'bewaken' een dubbele betekenaar.<sup>60</sup>

Meer dan wat ook zijn het die identificaties van Beck die zo dodelijk zijn, die maken dat hij niet echt leeft. Het is niet alleen de vogel die ziek is, ze zijn het allebei: 'wij zijn ziek': een zwarte echo van 'wij zijn zwanger'.<sup>61</sup> Becks ziekte bestaat eruit dat hij niet echt kan leven. Hij heeft in zijn eigen ogen iets onaanvaardbaars gedaan, door 'zijn weigering om te geloven in zoiets stompzinnigs, mechanisch, immoreels, kleinzieligs als het leven'. Hij had 'preventief gedood', waarmee hij zichzelf bedoelt (AZ, 254).

De ziekte van Beck bestaat uit die identificatie met het onleefbare. Daarmee heeft hij veel weg van Norman Bates uit de Hitchcock-film *Psycho* (1960).<sup>62</sup> Pleegde Norman Bates in die film zijn moorden uit naam van zijn moeder, in haar kleren en met haar pruik op, Beck eindigt in het nachthemd en de slippers van zijn vrouw op een bankje, wachtend op de 'broeders' die hem naar een kliniek zullen brengen. Zijn waanzin heeft aan het einde van het verhaal definitief zijn beslag gekregen. Net als in *Psycho* heeft de identificatie van de zoon met zijn moeder vernietigende gevolgen gehad voor zijn relaties in het heden en zijn eigen identiteit.<sup>63</sup>

### *Identificatie van de lezer*

De lezer wordt op zijn beurt verleid tot identificatie met Beck.



We zitten hem dicht op de huid, vooral in het eerste hoofdstuk. De afwisseling van dialoog en innerlijke monoloog vergroot nog die betrokkenheid: het is alsof er een ik-verteller aan het woord is. Het is bijvoorbeeld moeilijk uit te maken wie er spreekt – een verteller of Beck zelf – in een passage als deze: ‘Hij kan zich zijn vorige leven steeds minder goed herinneren, zijn andere leven noemt hij het zelf, hoewel hij beseft dat het een leugen is, je kunt geen Berlijnse muur tussen jou en je verleden bouwen’ (AZ, 13).

Dat ingenieuze spel met een vertelinstantie die soms geheel met de hoofdpersoon samenvalt, nodigt de lezer uit om zich met de hoofdpersoon te vereenzelvigen.<sup>64</sup> Tegelijk neemt de vertelstem soms ook afstand, zoals in deze zin waar Becks zorgzaamheid wordt geïroniseerd: ‘Hij denkt over zichzelf als een man die goed weet wat een ander nodig heeft, en als die behoefte dan is vervuld – al te grote behoeftes kan hij natuurlijk niet vervullen – dan is er nog het beleefde zwijgen of een tafelgesprek. Uit de tas die aan de rolstoel bungelt haalt Beck het sap, een beker en een rietje tevoorschijn’ (AZ, 27).

Door de distantie, de ironische stijl, absurde dialogen, de overdaad aan absurditeiten en de vele zijsprongen wordt de lezer ‘buiten het verhaal geplaatst’, merken critici op.<sup>65</sup> De afzijdigheid en ondoordringbaarheid van Beck betekent inderdaad dat de lezer zich niet makkelijk met hem kan identificeren. Neem deze passage: ‘Beck hing het papier waarop WAAR BEN JE VUILE RAT? stond recht. Ze moesten nieuwe magneten aanschaffen, de oude verloren hun kracht’ (AZ, 89). De tweede mededeling staat haaks op de eerste – niet op de agressieve inhoud van het briefje wordt gewezen, maar op de manier waarop het aan de ijskast hangt. De tweede zin is in zekere zin leeg – irrelevant en een communicatieve vlucht.

Hoewel Grunberg buiten zijn romans vaak heeft *gezegd* dat hij streeft naar lezersidentificatie, *doen* zijn verhalen dus iets anders.<sup>66</sup> Door het vertelperspectief en door het tragische lot van Beck wordt de lezer uitgenodigd zich met hem te identificeren. Tegelijk verzet de tekst zich tegen identificatie en tegen de toe-eigening door de lezer: een double bind die de leeservaring bij al Grunbergs romans kenmerkt.<sup>67</sup>

Dat de lezer altijd met Beck meekijkt, ook als hij de aanslag

op Sosha pleegt, betekent bovendien dat we worden uitgenodigd ons te identificeren met de volkomen ander: de dader. Dat leidt tot een reactie van afkeer: abjectie. De lezer maakt zo dezelfde beweging als Beck doet met Simon en Sosha. Je vereenzelvigden met de complete ander, en die dan daarna uit zelfbescherming, in een reactie van abjectie, weer verstoten.

### *Identificatie en de Shoah*

Beide vormen van identificatie, die van de hoofdpersoon met de ander in het verhaal, en die van de lezer met de hoofdpersoon, zijn van belang om te begrijpen wat er gebeurt – wat er misgaat – in deze romans en hoe dat is verbonden aan de Shoah. Ten eerste is het denken dat ten grondslag ligt aan de nazistische ‘rassenzuivering’ gebaseerd op identificaties, waarbij niet individuen, maar hun etnische afkomst bepalend is: ‘Bovenaan in de toptien van het zelfbedrog stond de eigenheid, de individualiteit. Mensen stierven niet als individuen maar als exponenten van een groep, leden van een stam. Of ze er nu echt bij hoorden of niet was onbelangrijk, waar het om ging was dat men ze had aangezien voor een lid van stam A of stam B’ (AZ, 176).

We zagen zojuist dat Simon verwees naar de canon van de kampliteratuur. Precies in die teksten is toe-eigening natuurlijk het meest problematisch. Daar wordt de lezer geacht zich te identificeren met het slachtoffer dat vertelt, of soms ook met de dader.<sup>68</sup> Tegelijk weerstreven deze teksten een al te makkelijke toe-eigening, of ‘appropriatie’. Zoals Simon zich niet liet benaderen door Beck, zo weerstaat de tekst ook een al te makkelijke ontferming over de ‘ander’.

De kampliteratuur die Grunberg besprak in de periode rond het verschijnen van *De asielzoeker*, vertoont dan ook verzet tegen identificatie. Hoe gruwelijker de gebeurtenissen die Primo Levi, Imre Kertész of Abel Herzberg beschreven, hoe afstandelijker de toon van hun verhaal. Dat zorgt er ook voor dat de lezer zich het verhaal niet te makkelijk toe-eigent. De verhalen uit de kampen zijn niet op die manier verteerbaar, omdat ze zich nooit laten reduceren tot iets wat de lezer al kende, tenzij die zelf overlevende is. Vandaar dat de getuigenisliteratuur aan de ene kant streeft naar empathie en identificatie, en dat anderzijds frustreert: een

ambivalentie die het genre kenmerkt. Op die manier kan de lezer zich niet laten verleiden tot ‘consumptie’ van het verhaal van de ander.<sup>69</sup>

Identificatie is dus een ethisch probleem bij deze teksten, ook omdat ze gaan over moreel complexe situaties. Zoals Levi en vele anderen steeds benadrukken, hebben overlevenden het gevoel dat ze leven en spreken *in de plaats van de doden*. Dat betekent dat het voor de lezer problematisch, en tegelijk onvermijdelijk is om zich te verheugen over de redding of de bevrijding van ‘zijn’ hoofdpersoon. Zo is het ook in *De asielzoeker* makkelijk voor de lezer om zich te identificeren met de wanhopige Beck, en wordt dat tegelijk problematisch – vooral wanneer hij Sosh’s oog uitsteekt en een dader wordt.

Het lezen wordt zo een oefening in ethiek. De vorm van de roman strookt met de inhoud, waarin de identificatie van Beck met zijn moeder leidt tot destructie: in navolging van haar ‘onleefbare’ verhaal heeft Beck ook het leven verraden. Het probleem van de vereenzelving met het lijden van de ander speelt zich af op twee niveaus: in het verhaal *en* in het leesproces. Net als voor de personages is ook voor de lezer identificatie zowel onvermijdelijk als niet nastrevenswaardig. Het wordt nog ingewikkelder wanneer de lezer in Beck een zelfportret van de auteur meent te ontwaren.

### *De autobiografische maskerade*

Beck, de ooit zo woedende schrijver die daarna milder geworden is, heeft veel weg van de schrijver zelf zoals hij zich portretteert in *Blauwe maandagen*, in interviews en columns. De lezer wordt uitgenodigd om die verschillende teksten op elkaar te betrekken. De verbanden schuilen zelfs in de vorm, zoals in de aforismen waar Grunberg bekend om is. Daarin worden de meest uiteenlopende zaken op elkaar betrokken: met elkaar geïdentificeerd. Vaak geven ze de identificaties bloot waar de personages zelf aan onderdoor gaan. In de volgende uitspraak wordt duidelijk dat Becks relatie is besmet door het verleden van zijn moeder: ‘Liefde is je reinste discipline, net als massamoord of fabrieksarbeid, zij is niet toegeven aan je emoties maar juist ertegen vechten’ (AZ, 10).<sup>70</sup> Achter dit wonderlijke aforisme

gaat de particuliere geschiedenis van Grunbergs eigen moeder schuil. Zij verloor haar familie in de ‘massamoord’ op de Joden en zelf overleefde ze via gedwongen ‘fabriekswerk’.<sup>71</sup> De apodictische formulering versterkt de besmetting van het heden met het verleden, en de fictie met de biografische feiten.

De vergelijking tussen liefde en massamoord wordt ook minder ongerijmd in het licht van de biografische omstandigheid dat de auteur is opgegroeid in een gezin waar liefde samenhang met verlies en de herinnering aan geweld. Het persoonlijke trauma wordt dus zowel voor de lezer verborgen, als met hem gedeeld. Het is die ambivalentie die steeds weer een rol speelt in de teksten uit deze periode.

Daarin ontstaat een kluwen waarin de persoon Grunberg, de auteur Grunberg, de columnist Grunberg en de personages van zijn romans sterk op elkaar lijken, en waarin feit en fictie en de verschillende genres elkaar besmetten in de autobiografische ruimte. De *authenticiteit* die het fictionele deel van het oeuvre krijgt door het verband met het autobiografische deel, wordt bij Grunberg echter meteen ondermijnd door ambigüiteit en ironie.<sup>72</sup>

De feiten zijn verdraaid in dit grote rollenspel, en voor de ‘echte’ biografie bestaat geen betrouwbare bron. Ook *Grunberg rond de wereld*, het feuilleton dat hij van 1997 tot 2006 publiceert in *NRC Handelsblad*, is niet wat het lijkt. De nauwgezette beschrijvingen daarin van zijn leven in New York wekken de schijn van echte ‘autobiografie’, binnen het fictionele genre van het feuilleton. Schept Grunberg dus daarmee al verwarring, in de inhoud van het feuilleton doet hij dat nog veel meer. De afleveringen zijn vooral een opvoering van intimiteit waarachter geen echte persoon meer schuilgaat, alleen nog fictie: ‘[...] zelfs als ik mijn eigen naam gebruikte in mijn geschriften verwees die naar iemand die er eigenlijk niet was’ (GRW, 101). Niet alleen gebruikt Grunberg zijn werkelijkheid voor zijn fictie, maar ook gebruikt hij fictie in zijn leven: ‘Zoals ik verhalen had uitgevonden had ik mezelf uitgevonden. Maar de uitvinding beviel niet’ (GRW, 126).

De intimiteit van die teksten maakt deel uit van het publieke optreden van de auteur. De mensen die figureren in zijn teksten verzetten zich tegen die openhartigheid. ‘Niemand leest die stuk-

jes,' zegt Arnon Grunberg geruststellend tegen zijn vriendin die hun seksleven niet beschreven wil zien in zijn feuilleton, 'bovendien is het fantasie' (GRW, 78). Maar voor degenen die het wél lezen, was de verleiding groot om de ik-persoon in die stukjes gelijk te stellen met de persoon Arnon Grunberg. En als die dan weer allerlei overeenkomsten vertoont met Beck uit *De asielzoeker*, ligt het voor de hand om de biografie van de auteur, die van Beck en de 'ik' uit het feuilleton op elkaar te betrekken. Dat zoiets volgens letterkundigen niet klakkeloos kan, weerhoudt de lezer niet: de overeenkomsten tussen de verschillende gestalten is aanleiding genoeg om verbanden te zien.

Nadrukkelijk worden gebeurtenissen uit het echte leven gespiegeld in het leven van Beck, terwijl het 'echte' ook 'fantasie' wordt genoemd. Ingewikkeld is de vraag welk masker de *persoon* Grunberg opzet als de *auteur* Grunberg die zijn 'autobiografische' feuilleton schrijft. Al evenzeer is het een onoplosbare puzzel hoe de auteur feiten uit zijn eigen leven in elkaar schoof en verdeelde over de personages in *De asielzoeker*: de gewapende vrede waarin hij op den duur leefde met zijn vriendin Marianne in New York, zijn affaires, haar zwangerschap van een Zuid-Amerikaanse man en de geboorte van haar zoon Mayu.<sup>73</sup> Dat de zwangerschap is omgekeerd en een ziekte aan de voortplantingsorganen van Becks vrouw is geworden, past goed bij de vele groteske spiegelingen in *De asielzoeker*. In die omkering zit ook destructie: wat in werkelijkheid nieuw leven was, wordt hier juist tot de dood gemaakt. Het 'echte' leven wordt vernietigd in het verhaal, waarmee het schrijven een agressieve en moordlustige daad is. Net als Beck-de-schrijver werd beticht van de aanslag op Yab Yum, zo is Grunberg-de-schrijver schuldig aan het tot tekst reduceren van het leven.

Van zijn gevoelens, zo schrijft Grunberg in zijn feuilleton, had hij een bordeel gemaakt: 'Voor de prijs van een boek mocht iedereen naar binnen' (GRW, 94). Wie dat weet, kan het bordeelbezoek in *De asielzoeker* ook zien als een allegorie voor het schrijven. Het intieme wordt, voor geld, opgevoerd in een ruimte die openbaar is. Dat we eerder vaststelden dat het bordeel een allegorie was van het onbewuste, is daarmee niet in tegenspraak. Het schrijven is in deze periode een vorm van onderzoek naar

onbewuste drijfveren, bleek uit de romans die Grunberg onder de naam Van der Jagt schreef.

Dat geldt ook voor het feuilleton. Zo schrijft Grunberg daarin over zijn angst voor een onstuitbaar spreken over het abjecte: '[...] dat ik midden in een ernstig en belangrijk gesprek een aanval van smerigheid zou krijgen. Niet in gebaren of in handelingen, maar in woorden. Op de een of andere manier is smerigheid bij mij altijd een verbale aangelegenheid' (GRW, 28). Enkele afleveringen later wordt die angst werkelijkheid – in zekere zin inderdaad niet in handelingen, maar 'in woorden', want in dit verhaal. Tijdens een etentje met zijn tante in een Koreaans restaurant krijgt Grunberg 'buikkrampen die binnen tien minuten zo hevig werden dat ik de illusie had weeen te voelen': zijn pijn lijdt tot een identificatie met vrouwen. Net als de moeder van de auteur heeft ook deze tante 'veel meegemaakt' (GRW, 89). Buiten denkt Grunberg-de-feuilletonschrijver, die zich inmiddels aan tafel heeft bevuild: 'God had mij gebrandmerkt. Het was mijn straf voor al mijn leugens, al mijn bedrog, eigenlijk voor mijn hele leven' (GRW, 90).

In de voorafgaande hoofdstukken hebben we gezien dat Grunbergs personages hun ouderlijk huis associëren met 'smerigheid' – bijvoorbeeld waar de vader in *Blauwe maandagen* zijn diarree laat lopen in de huiskamer. Die smerigheid kleeft hier de verteller van het feuilleton letterlijk aan op het moment dat hij met zijn tante praat. Het laten gaan van de drek en plein public is een heldere vorm van abjectie. Of dat echt gebeurd is, doet er niet toe: van belang is dat Grunberg het opschrijft in de krant. Het schrijven zelf is in deze periode een vorm van abjectie, waarin het meest persoonlijke, 'smerige', publiek wordt. Schrijven is 'een overwinning op de schaamte': 'Hoe meer ik erover nadenk hoe meer ik tot de conclusie kom dat bijna alles beschamend is. Alleen schrijven niet'.<sup>74</sup> Dat lijkt vooral te gelden voor Grunbergs volgende roman, *De joodse messias* – een roman waarin alle taboes worden geschonden. Daarin wordt het abjecte nog nadrukkelijker op de Joodse identiteit geprojecteerd.

## De vergeefsheid van de herhaling (*De joodse messias*)

[...] In de herhaling  
toont zich de vergeefsheid  
woelt zich stilstand bloot.

Hans Faverey<sup>75</sup>

Minder dan een jaar na *De asielzoeker* publiceerde Grunberg opnieuw een tragisch liefdesverhaal over een verlosser die niemand verlost. Deze nieuwe roman, *De joodse messias* (2004), is een spiegelverhaal van *De asielzoeker*: de Joodse hoofdpersoon is hier een arische jongen, een heterohuwelijk een homostel, en vooral: de ernst van *De asielzoeker* maakt plaats voor parodie.

Vertelde *De asielzoeker* het verhaal van een dader die naar Duitsland vlucht, hier eindigt de hoofdpersoon in een bunker in Israël, met zijn herdershond en het lijk van zijn geliefde. Er is weinig kennis van het leven van Hitler voor nodig om dit te herkennen als persiflage op het leven van 'Je-weet-wel-wie', een naam die ook op de Hebreeuwse naam voor God alludeert.<sup>76</sup>

Wanneer de hoofdpersonen, Xavier en Awromele, besluiten om Hitlers *Mein Kampf* in het Jiddisch te vertalen, is dat onder andere een knipoog naar de 'Jiddische bibliotheek' van Vassallucci waarin de roman verscheen. De schrijver heeft in die reeks deze 'Grote Jiddische Roman' geschreven, zoals de ondertitel van *De joodse messias* luidt: een sterk ironisch verhaal over het Jodendom en de Joodse identiteit.

### *De groteske omkering*

Xavier is de kleinzoon van een SS'er, op wie hij met zijn 'donkere haren' sprekend lijkt. Daarmee verwijst zijn uiterlijk naar dat van Eichmann en ook naar Hitler.<sup>77</sup> Net als Hitler begint Xavier zijn carrière als amateur-kunstschilder, maar wordt zijn 'talent' op de kunstacademie niet gezien. De jongen besluit zich op te werpen als 'trooster van de joden': 'Eindelijk hadden de joden een vriend' (JM, 42).

Xavier wordt kind aan huis bij het grote gezin van zijn mooie

vriendje Awromele en diens stereotypische voedende en zorgende Joodse moeder. Hij neemt Jiddische lessen, luistert naar klezmermuziek en om zijn 'brandende ambitie' (JM, 43) om de Joden te troosten kracht bij te zetten laat hij zich uiteindelijk besnijden door een trillende oude man. 'Zo had hij een cultuur gewonnen, en een traditie, zo simpel ging het' (JM, 17).

De transformatie naar Jood gaat echter niet zonder slag of stoot. Xavier bezwijkt welhaast aan een teelbalontsteking die hij overhoudt aan zijn besnijdenis. Zijn testikel wordt geamputeerd en gaat in een potje verder door het leven als 'Koning David'. Xavier verlaat zijn kille moeder, die hem als baby al rattengif wilde voeren, en vertrekt naar Amsterdam met zijn geliefde Awromele. Nadat hij een brute moord op een Arabische jongen in het Beatrixpark heeft gepleegd, verhuizen ze naar Israël. Xaviers ambitie en talent richten zich daar op taal in plaats van op schilderen. Hij blijkt zo'n groot redenaar dat hij uiteindelijk minister-president wordt en het met de leider van Hamas op een akkoordje gooit over hoeveel doden er per maand mogen vallen. Teelbal 'Koning David' wordt inmiddels door gelovigen over de hele wereld aanbeden als de Verlosser.

De omkeringen van dader naar slachtoffer naar dader, van SS'er naar Jood naar Führer, vinden een apotheose wanneer Xavier eindigt als leider van Israël, verscholen in een bunker, en opdracht geeft in de richting van de Westerkerk een kernwapen af te vuren met daarop de tekst: GROETJES VAN ANNE FRANK.<sup>78</sup> Terwijl hij naar Beethoven luistert, omringd door de lijken van Awromele en zijn honden, wacht Xavier zijn eigen einde in de bunker af: 'Ik ben gekomen om te troosten. Maar jullie enige troost is vernietiging' (JM, 493).

De identificaties zijn hier tot in het absurde doorgevoerd. Xavier lijkt zoals gezegd op Hitler, van wie wordt gezegd dat hij ook maar één testikel had. Xavier identificeert zich ook met de dader die zijn grootvader was: 'Zijn moeders vader woonde nu in hem, en in hem alleen', denkt Xavier (JM, 23). Als plaatsvervanger van die SS'er moet hij nu de Joden redden, met wie hij zich eveneens identificeert.



## Niets voelen

Achter de satire gaat in *De joodse messias* ook een liefdesverhaal schuil. De jongens proberen vergeefs hun gevoelens onder controle te krijgen: 'We zullen niets voelen,' zei Xavier. 'Ik beloof het je, in mijn familie voelt bijna niemand iets, het is niet moeilijk, het gaat vanzelf. Wij zullen nooit iets voelen' (JM, 214).<sup>79</sup>

Zo vallen in *De joodse messias* ook serieuze portretten te lezen, zoals van Awromele: 'Hij pakte het hoofd van Xavier vast en terwijl hij dat deed brak hij. [...] alsof hij lek was geraakt, alsof hij nu eindelijk, voor het eerst, samenviel met de pijn die hij niet had gevoeld [...] achter al zijn verhalen en zijn plannen, bleek zich iets te bevinden, iets vreselijks, een ziekte, een gat dat beter niet geopend had kunnen worden. Even had hij een vermoeden wie hij was, even had hij een glimp van zichzelf gezien, van top tot teen, naakt, geen verhalen meer, geen plannen, geen grappen, wat hij had gezien was een vermist persoon. *Missing in action*, dat was hij, hij zag iemand die er niet meer was, die er eigenlijk nooit was geweest, en die er ook nooit zou zijn' (JM, 201-202).

Evenals in *De asielzoeker* vormen ook hier de personages elkaars spiegelbeeld. Xavier is een nep-Jood die het lijden van de ander overneemt als een tweedehands pijn. Awromele is echt Joods en de zoon van een rabbijn, maar hij neemt afstand van zijn familie. Awromele en Xavier, A en X, zijn zo twee zijden van een onmogelijke identiteit – het Joodse in de eenentwintigste eeuw.

Maar *De joodse messias* wijst ook naar de reële antithetische relatie tussen kinderen van daders en slachtoffers, bijvoorbeeld in Duitsland.<sup>80</sup> Dat de moeder van Xavier zichzelf verwondt met haar broodmes, sluit aan bij het feitelijke psychiatrische beeld van de tweedegeneratie-'daders'. De stigmata die ze zich toedient zie je in meer 'Vaterliteratur', en overigens ook in de teksten van kinderen van slachtoffers. De kinderen identificeren zich zozeer met het lijden of met de schuld van hun ouders, dat zij zichzelf op deze manier markeren.<sup>81</sup> Hoe morbide ook, Xaviers gedrag vertoont parallellen met symptomen bij nakomelingen van daders, die een pseudo-identificatie met Joden kunnen ontwikkelen.<sup>82</sup> Zijn assimilatievermogen is enorm, maar assimileren betekent ook jezelf laten verdwijnen.<sup>83</sup> De omkering van (klein-

zoon van) SS'er naar Jood en het uitwissen van zijn eigen identiteit wordt bovendien uitgedrukt door de X waar zijn naam mee begint. Daarmee is het verhaal over Xavier en Awromele een fantasie over schuld en boete. Bij die fantasie hoort ook de gruwelijke zelfcastratie van Xavier, in de vorm van de door hemzelf geënceneerde besnijdenis en zijn verloren teelbal, die heilige dimensies krijgt.

### *Transgressie van taboes*

Met alles wat heilig is wordt de draak gestoken: religie, kunst, moraal, liefde en ook de herinnering aan de Shoah. Elke poging tot morele afbakening tussen het goede en het kwade blijkt op niets gebaseerd. In deze ontwaarding aller waarden moet vooral het Joodse geloof het ontgelden. De messias neemt hier verschillende gedaantes aan: een kleinkind van een nazi, een in Israël afgevuurde kernbom of een teelbal op sterk water. Zelfs de theologen in de roman zeggen: 'Wij mogen niet uitsluiten dat Jezus besloten heeft op aarde terug te keren als een teelbal' (JM, 455).<sup>84</sup>

Zo parodieert Grunberg de publieke religie die van de Jodenvervolgving 'een moderne versie van het christelijke lijdensverhaal' heeft gemaakt.<sup>85</sup> Met Xaviers wens om Jood te worden ontmaskert hij het verlangen van sommigen om 'deel te nemen aan de noodlotsgeschiedenis van het Joodse volk'.<sup>86</sup> Daar staat tegenover dat Awromele zijn Joodse ouders juist minacht: 'de vijanden van het geluk' noemt hij ze, en 'parasieten' (JM, 330).

Met deze provocaties zoekt Grunberg de grenzen op van wat je mag schrijven over Joden en vooral over de Shoah, net als andere schrijvers in deze periode.<sup>87</sup> Daarmee verzetten ze zich tegen het aura van heiligheid dat de Shoah omringde. De Amerikaanse filosoof Terrence Des Pres stelde zelfs een ironische 'Holocaust-etiquette' op waarmee hij dat aura aan de orde wilde stellen: de Jodenvernietiging mag alleen 'plechtig' en volkomen waarheidsgetrouw worden beschreven als 'uniek en heilig'.<sup>88</sup> Deze opdracht wordt in het werk van Grunberg consequent ondermijnd. De ironie van Des Pres is een reactie op een discours in Holocaust-studies, waarin sommigen de getuigenissen vergeleken met de Thora zelf, en de tweedegeratieliteratuur met de Talmoed, het commentaar op die heilige tekst.<sup>89</sup>

Ook Claude Lanzmann, de maker van de beroemde documentaire *Shoah*, gebruikt dergelijke mystieke taal. Voor hem is de Shoah uniek 'in that it erects a ring of fire around itself'. Als je claimt dat je de horror kunt overbrengen, maak je je volgens hem schuldig aan transgressie. Het is exact deze 'transgressie' van zulke religieus getinte taboes die Grunberg keer op keer opzoekt – vooral in *De joodse messias*. Hij doet het tegenovergestelde van het sacraliseren van de Shoah: hij profaniseert het verleden en speelt ermee, zodat het niet meer 'versteend' en onbruikbaar is.<sup>90</sup> Dat betekent nog niet dat het verleden zin krijgt. Wat er in deze roman wordt afgewezen is het symbolische, oftewel, de mogelijkheid van taal (of kunst en religie) om iets te *betekenen*.

Kunst kan geen betekenis bieden, ook niet wanneer ze door de schilderende Xavier uit haar 'aftandse reservoir' wordt gespeurd en politiek gemaakt is (JM, 474). De devotie waarmee Xavier portret na portret schildert is een van de manieren om de metafysische en 'helende' ambities van kunst te ridiculiseren. We kunnen Xaviers brandende ambitie om kunstschilder te worden ook koppelen aan Grunbergs schrijven. Xavier heeft maar één model, zijn moeder, met het potje met zijn teelbal 'Koning David' op haar schoot. Zo ontstaat de serie *Moeder met teelbal* (JM, 334), en tegelijk een ironisch zelfportret van de auteur die immers ook steeds weer zijn moeder portretteert in zijn romans. *De joodse messias* is een zelfreflexieve roman, die gaat over zijn eigen vermogen om vragen te stellen en te beantwoorden. Wat betekent het om de vraag naar pijn en naar schuld *in literatuur* te stellen? En is de roman werkelijk een morele vrijplaats?<sup>91</sup>

Xaviers talent blijkt uiteindelijk vooral in de taal te liggen: net als Hitler weet hij de mensen te verleiden met vurige redevoeringen. Hij wordt alleen premier van Israël dankzij de demagogische kracht van taal: 'Als het geen pijn doet heeft er geen communicatie plaatsgevonden' (JM, 447). Ook Awromele verbindt zijn toekomst aan de taal. Wittgensteins beroemde adagium – 'waarover men niet spreken kan, moet men zwijgen' – wordt omgedraaid in Awromeles woorden: 'De beste manier om niets te zeggen is om te spreken,' verkondigt hij als hij zijn moeder verlaat. 'Ik moet gaan om iets te zeggen' (JM, 330).<sup>92</sup>

Dat kunnen we ook lezen als een antwoord op de onmoge-

lijkheid om over de Shoah te spreken. Enerzijds wijst Xavier zulk wantrouwen ten opzichte van de taal van de hand, anderzijds onderschrijft hij het door de belofte ‘Niets’ te zeggen. Hoewel pijn ‘smeeft om betekenis’ (JM, 461), kan die niet gegeven worden.<sup>93</sup> Maar om het Niets te kunnen blijven zeggen, zul je toch ook moeten blijven spreken.

Daarmee is *De joodse messias* een voortzetting van de romans van Marek van der Jagt: het groteske als poging om zingeving te ondermijnen. Waar literatuur en kunst de opdracht hebben om de historische gebeurtenissen te transformeren om ze te kunnen verwerken, wordt deze opdracht in *De joodse messias* teruggegeven.<sup>94</sup> Het onvermogen om iets anders over de Shoah te zeggen dan Niets, betekent ook dat er niets oorspronkelijks over te zeggen valt. Dat is waarom Grunberg met *De joodse messias* zo opzichtig parasiteert op een bestaande roman.

#### *Parodie, kopie en appropriatie*

To parody is not to destroy the past; in fact, to parody is both to enshrine the past and question it.

Linda Hutcheon<sup>95</sup>

Toen *De joodse messias* verscheen in 2004, reageerde Carl Friedman in *Trouw*. Ze noemt het woord ‘plagiaat’ niet, maar wijst erop dat Arnon Grunbergs messias ‘tweedehands’ is, omdat hij zijn verhaal heeft overgenomen van de Duitse schrijver Edgar Hilsenrath.<sup>96</sup> Het is de vraag of het aan Friedman is om als moraalridder op te treden. Rond haar eigen roman *Tralievader* hield ze de misvatting in stand dat het ging om een Joods tweedegeneratieverhaal.<sup>97</sup> Maar er zat wel iets in haar kritiek op *De joodse messias*.

Voor de verhaallijn van zijn ‘Grote Jiddische Roman’ leunt Grunberg inderdaad sterk op de absurdistische roman *De nazi en de kapper* (*Der Nazi und der Friseur*) van Hilsenrath uit 1977. Ook bij Hilsenrath gaat het over een niet-Jood die zich uitgeeft als Jood en uiteindelijk in Israël oorlog voert aan Joodse zijde.<sup>98</sup>

De roman van Hilsenrath begint bij de geboorte van Max

Schulz, wiens moeder altijd 'veel bezoek' kreeg: 'In het begin kwamen ze alleen, daarna in complete roedels.'<sup>99</sup> Hoofdpersoon Max houdt de wacht voor de slaapkamerdeur. Zijn beste vriend, Itzik Finkelstein, is Joods. Max komt daar zoveel over de vloer dat hij Jiddisch en het Hebreeuwse schrift leert. Het toeval wil dat Itzik er 'zuiver' arisch uitziet, terwijl Max een stereotiep Joods voorkomen heeft, inclusief donker haar en haakneus.

Als Adolf Hitler zich aandient, aangeduid als de 'grote genezer', gaat Max enthousiast bij de SS en helpt in een concentratiekamp mensen vernietigen, onder wie zijn oude vriend Itzik. Na de bevrijding van het kamp zwerft Max rond met een zak vol gouden tanden en houdt zich schuil tot hij uiteindelijk de identiteit aanneemt van Itzik. Hij laat zich diens kampnummer op de arm tatoeëren en vervolgens wordt hij, net als Xavier, besneden door een oude man met 'bibberige, rimpelige handen'.<sup>100</sup>

Max/Itzik vereenzelvigd zich volledig met zijn nieuwe Joodse identiteit, helpt de staat Israël te stichten en wordt daar uiteindelijk kapper. Na deze Joodse wedergeboorte verandert het vertelperspectief en is er sprake van een ik-verteller. In zijn kapsalon houdt hij lange redevoeringen over de oprichting van een Joodse staat: '[...] keek in de spiegel, zag lok en snorretje, sprak luider, liet me bedwelmen door mijn eigen stem.'<sup>101</sup>

Grunbergs verhaal is geënt op dat van Hilsenrath, en beide verhalen parasiteren weer op andere overbekende verhalen: het levensverhaal van Hitler, het verhaal van het lijden van de Joden en dat van de oprichting van de staat Israël door de zionisten. Door deze heropvoering wordt Hitler/Max/Xavier met opzwevende toespraken 'redder' van het heilige land. Beide auteurs ironiseren daarmee een naorlogs zionistisch discours. Daarin wordt de Shoah voorgesteld als een van ontberingen die de Joden moesten ondergaan op weg naar de gelukkige thuiskomst in Palestina. De vernietiging van de Europese joden maakt dan deel uit van een reeks gebeurtenissen die naar het zionistische doel leidde.<sup>102</sup> Zowel Hilsenrath als Grunberg voeren deze gedachte tot in het absurde door: als de Shoah een van de ontberingen is op weg naar het Heilige Land, dan is Hitler degene die dit mogelijk heeft gemaakt en is hij de oprichter van de Joodse staat.<sup>103</sup>

Ook de andere motieven in de twee romans komen overeen: de abjecte lichamen, de meervoudige en instabiele identiteit van de hoofdpersoon en het koelbloedig uitgevoerde geweld. Ook de stijl van beide romans is vergelijkbaar, met een opvallende voorkeur voor herhalingen en de gedistantieerd ironische toon waarop alles wordt verteld.<sup>104</sup>

Beide romans zijn een parodie. Zowel Hilsenrath als Grunberg doorbreken daarbij alle taboes en maken het verhaal van het lijden van het Joodse volk tot een wrange komedie. De reacties op *De joodse messias* (en in Duitsland ook op het werk van Hilsenrath, zo vertelt Grunberg in een essay) waren fel. Hoewel parodie doorgaans een vorm van 'geautoriseerde transgressie' is,<sup>105</sup> is dat in deze context blijkbaar minder acceptabel.

Toch is parodie hier juist een vorm om met het verleden om te kunnen gaan. Het is een strategie om de geschiedenis te bevragen, te incorporeren en je plaats in die geschiedenis tegelijkertijd te waarborgen.<sup>106</sup> Deze verhalen hervertellen de geschiedenis, maar draaien die om en creëren zo distantie. In die herhaling wordt ook het onvermogen zichtbaar om een wending te geven aan dat verleden. De enige optie naast de geschiedenis voortzetten is die perverteren, ironisch herhalen 'met een verschil'.<sup>107</sup> Daarom draaien beide romans om strategieën van imitatie, parasitisme en parodie.

Het heeft dus weinig zin om Grunberg in dit geval plagiaat te verwijten: de imitatie is deel van het thema van de 'herhaling-met-een-verschil'. De betekenis daarvan bevindt zich op minstens vier verschillende niveaus. Het eerste is persoonlijk en autobiografisch: je hebt geen andere keuze dan de geschiedenis van je ouders te blijven herhalen. Dat geldt ook voor Xavier die het geweld van zijn grootvader de SS'er herhaalt, ook al wilde hij de Joden redden. Daarnaast is de betekenis historisch-politiek: de Shoah is niet uniek en zal zich weer herhalen, en geweld is ingebed in het fundament van de staat Israël. Ten derde is er een ethische betekenis. Xavier eigent zich de Joodse identiteit en de Joodse geschiedenis toe en zet dat in voor zijn machtswellust. Zo is zijn verhaal vileine kritiek op de appropriatie van het lijden van de slachtoffers van de Shoah. Ten slotte is die betekenis zelfreflexief. Omdat het gaat over een gestolen verhaal, wijst het

op de onmogelijkheid een verhaal over de Shoah te schrijven dat oorspronkelijk is.

Zelfreflexiviteit betekent dat een roman ook handelt over het schrijven zelf, of over de literatuur. Vaak gebeurt dat via intertekstuele verwijzingen naar weer andere teksten: zo kan de auteur demonstreren wat voor hem literatuur is. Grunberg doet dat door veel te verwijzen naar andere teksten uit de traditie van het Midden-Europese, Joodse schrijven – dat is ook een manier om continuïteit met die geschiedenis te scheppen.<sup>108</sup> Niet alleen *De nazi en de kapper* wordt geïmiteerd, ook leunt *De joodse messias* op een andere door hem bewonderde tekst, *Die Ausgesperrten* (1980) van de Oostenrijkse schrijfster Elfriede Jelinek, vertaald als *Uitgesloten*. De wrange roman opent met een zakelijk verslag van een vechtpartij in het Weense stadspark. Een paar gymnasiasten en een jonge arbeider schoppen op een voorbijganger in. In korte, zakelijke zinnen beschrijft Jelinek het extreme geweld. Tegelijk treedt er een alwetende verteller op die gedistantieerd commentaar geeft. Een reden voor hun agressie hebben de jongeren niet. Deze jongens en meisjes zijn beïnvloed door de filosofen van hun tijd: Camus en Sartre. In *De joodse messias* komt precies zo'n zinloze schoppartij voor als een groep gymnasiasten in het park Awromele mishandelt, onder het citeren van Kierkegaard. De filosofie biedt geen morele leidraad, zoveel is duidelijk.

Ook de rest van Jelineks roman heeft sporen nagelaten in *De joodse messias*. De troosteloze en armoedige sfeer herkennen we, moeders met schorten die almaar in kleine keukens staan en de smerigheid van alles – het 'wirtschaftswunder is aan haar voorbijgegaan', merkt de verteller op over een moederfiguur. De vaders, voor zover nog in leven, hebben slechts geweld of perversiteit te bieden. De wrede, lege en lelijke wereld die Jelinek schetst en het geweld van de kinderen worden in verband gebracht met de Tweede Wereldoorlog, waar de Oostenrijkse vaders van deze kinderen zijn vermoord of juist hebben vermoord. Het is een tijd waarin er nog 'tallose onschuldige daders' zijn, merkt de verteller op de eerste pagina op over een vader: 'Zijn tegenstanders van toen waren door de schoorstenen van Auschwitz en Treblinka ontsnapt of bedekten Slavische gronden.'<sup>109</sup> De groep van vier jongeren leidt een geïsoleerd bestaan, waarin ze hun eigen nor-

men met elkaar afspreken, wat eindigt in een bloederige slachtpartij waarin een heel gezin wordt afgemaakt.<sup>110</sup>

De jonge mensen in *De joodse messias* wanen zich al even soeverein. Ze komen niet alleen in opstand tegen de knellende band van de beschaving, maar tegen de al even knellende geschiedenis van hun ouders. In Xaviers geval leidt dat tot de nucleaire wraakfantasie waar de roman mee eindigt. Dit thema van de 'Joodse wraak' is ook geliefd in Hollywood: van *X-men* tot Tarantino's *Inglourious Basterds*.<sup>111</sup> In de film *The Believer* die Grunberg besprak, draait het bijvoorbeeld om een verlangen naar 'weerbaarheid' dat veel tweedegeneratieslachtoffers zou kenmerken. Een Joodse jongen, Daniël Balint, weet zich zo weinig raad met zijn woede op de Shoah-slachtoffers over wat ze in zijn ogen willoos hebben laten gebeuren dat hij neonazi wordt en zo 'van zich afslaat'. In zijn fantasie staat hij nu eens in de schoenen van de nazi's, dan weer in die van de Joodse slachtoffers. Hij is van plan 'de joden te vernietigen door ze met liefde te bedelven', schrijft Grunberg.<sup>112</sup> Juist deze films en romans en ook *De joodse messias* zijn te lezen als een onderzoek naar wat daderschap is, een fantasie over het dader-worden van het slachtoffer en andersom. Het verlangen om 'terug te slaan' wordt door Xavier in *De joodse messias* tot in het extreme doorgevoerd als hij kernbommen afschiet op Europa.

Dat betekent niet dat de posities van dader en slachtoffer inwisselbaar zijn. De manier waarop Xaviers moeder vergoelijkend spreekt over haar vaders daden, roept het Duitsland van na 1945 in herinnering waarin te veel mensen konden doorleven alsof ze geen aandeel hadden gehad in de verschrikking. Ook het relativerende discours over de herdenkingen in de afgelopen decennia klinkt erin mee: 'Xavier, slachtoffers zijn altijd ook daders en daders zijn altijd ook slachtoffers,' zegt zijn moeder.<sup>113</sup> Haar vader, Xaviers opa, had de Joden alleen 'bewaakt', maar hij had zoveel energie dat hij er af en toe ook eentje sloeg: 'Op zondag heeft hij nooit iemand doodgeslagen, want de dag van de Heere was hem heilig. Zelfs onder die barre omstandigheden' (JM, 54).<sup>114</sup>

*De joodse messias* becommentarieert de toe-eigening van het verleden van de ander. Kinderen van overlevenden hebben



romans geschreven waarin ze 'zich zo sterk identificeerden met het verleden van hun ouders dat ze zichzelf als getuigen van de Shoah opstellen'.<sup>115</sup> Dit genereert een pseudo-authenticiteit, die zo ver gaat dat kinderen of kleinkinderen van overlevenden bijvoorbeeld tatoeages nemen van het kampnummer van hun ouders of grootouders.<sup>116</sup>

Het gedrag van Xavier is daar een perverse variant van. De Hitlerrol die hij speelt betekent dat ook de lezer wordt meegenomen in het hoofd van de dader – in ieder geval in die hoofdstukken waar Xavier focaliseert: waar de lezer met hem meekijkt. Dit sluit aan bij andere 'dader-literatuur', van *De nazi en de kapper* tot aan *De welwillenden* van Jonathan Littell, waarin de lezer in een ingewikkelde positie wordt gebracht omdat hij zich actief met daders moet identificeren.<sup>117</sup> In *De joodse messias* gebeurt dat vooral in scènes met een heropvoering van het geweld.

#### *Heropvoering: pathos en affect*

Gewelddadige scènes te over in *De joodse messias*. Bijvoorbeeld wanneer de schooljongens in het park de Joodse en homo-seksuele Awromele bijna doodschoppen (JM, 216-219). Ook de herhaaldelijke verkrachting van Awromeles zusje Danica door dezelfde jongens kan in het licht van een herhaling van nazigeweld gezien worden. De gevechts- en martelscènes zijn felrealistisch en hard. Het lijden van de slachtoffers wordt zo indringend beschreven dat het lezen zelf voelt als een vorm van geweld.

De scènes vallen op omdat ze niet zijn ingebed in het verhaal. Net als in de Joodse geschiedenis breekt het geweld onassimileerbaar 'in' in het gewone, alledaagse leven. Dat geldt het sterkste waar het over martelen gaat. De wijze waarop Awromele wordt geschopt in het park doet daaraan denken<sup>118</sup> en vooral de manier waarop hij aan zijn einde komt in Israël. Als hij, verbrand en gevild, bij Xavier in een deken gewikkeld wordt teruggebracht, lijkt dat een verwijzing naar *Moeder was niet thuis voor haar begrafenis* van M.S. Arnoni, een getuigenis die Grunberg regelmatig aanhaalt. De in Polen geboren Arnoni, die zijn ouders en zusje verloor in de Shoah, beschrijft hoe hij als jongen dagen voor het hoofdkwartier van de *Kriminalpolizei* in het getto van Łódź stond, in de hoop dat zijn vader zou worden

vrijgelaten. Hij hoort de wanhoopskreten van de gemartelden uit het gebouw komen. Na drie dagen pas wordt er een ‘grote, bewegingsloze bundel’ naar buiten gegooid, met daarin ‘een mengsel van gescheurde, bebloede kleren en bloederige huid – en spierweefsel’: zijn vader, die dan op een miserabele wijze zelfs nog even doorleeft.<sup>119</sup> Met de beschrijving van Awromeles door andere Joden gemartelde en in een deken gewikkelde lichaam presenteert Grunberg een verdraaide *herhaling* van de tekst van Arnoni en van de wreedheden uit de Shoah. Deze traumatische geschiedenis moet steeds opnieuw in travestie opgevoerd worden.

De literaire tekst kan dan een plaats zijn waar het gruwelijk ‘echte lijden’ opnieuw kan plaatsvinden. Het verhaal blijft op die momenten niet ‘alleen maar’ tekst, maar komt in de buurt van iets wat ‘echt’ is, zonder daarmee te kunnen samenvallen. In plaats van naar secundaire betekenissen wordt er gezocht naar ‘affect’: een ingewikkeld concept maar van belang voor de romans van Grunberg. Affect is een verzamelnaam voor stemmingen, emoties en houdingen, en slaat een brug tussen het lichamelijke en het bewustzijn.<sup>120</sup> Het lichaam spreekt affect uit, maar het bewustzijn merkt het op. Het effect op de lezer van zulke teksten bevindt zich dus op het domein van affect. De tekst heeft, via het bewustzijn, soms een fysiek effect. De pijn zit je als lezer zo dicht op de huid dat je het boek van tijd tot tijd opzij moet leggen om op adem te komen. *De joodse messias* is daardoor misschien wel de meest onverdraaglijke roman die Grunberg schreef. Hoe dat in zijn werk gaat, kunnen we illustreren aan de hand van de gruwelijkste scène van de roman. Een zijlijn van het verhaal gaat over het personage ‘de Egyptenaar’, de naamloze eigenaar van Shoarma Jeruzalem. De Egyptenaar wilde neutraal blijven en had honden die hij Gunther en Heinrich had genoemd: ‘Je moet je aanpassen. Daarom moeten je honden zich ook aanpassen. Aanpassing begint bij de hond’ (JM, 308). Ook zonder de verwijzing naar bijvoorbeeld Himmler, wiens voornaam Heinrich was, is de ironie duidelijk. De Egyptenaar wordt gemarteld door leden van de Hamas, die de snackbarhouder in zijn eigen kokende frituurvet dopen: ‘De voeten van de Egyptenaar waren niet bruin geworden, ook niet zwart, eerder wit en slijmerig, met

hier en daar roze stukjes. Het vlees was draderig geworden. Het vlees stonk' (JM, 379).

De tekst maakt hier een heel spektakel van het lijden, alsof de auteur zich verlustigt in de beschrijving ervan. Die beschrijving van pijn en horror is Grunbergs pathos: een retorische poging om het gevoel van de lezer wakker te schudden. Pathos wijst op de aantrekkingskracht van deze levendige martelsscènes, en tegelijk op de *onechtheid* ervan: valsheid, inauthenticiteit, geveinsde emoties en theatraliteit. Het idee van de 'pathos van het echte' ompant dus tegenstrijdige elementen: drama en waan, empathisch engagement en het besef van het falen daarvan.<sup>121</sup>

Er is immers geen manier om in de nabijheid te komen van het geweld zelf. Om die reden reserveert de Franse filosoof Alain Badiou een aparte term voor het geweld van de twintigste eeuw; hij duidt het met een lacaniaanse term aan als 'het Reële'. Waar het Badiou om gaat, en dat is van belang in *De joodse messias*, is de onmogelijkheid om dit excessieve geweld te bevatten. Het is een uitbarsting, die zich niet laat opnemen in ons psychische systeem.<sup>122</sup> Vooral waar we een blik krijgen op de binnenkant van het vlees van de voeten van de Egyptenaar zien we dat het Reële samenhangt met het abjecte, het overschrijden van alle limieten.<sup>123</sup>

Het verhaal over de snackbarhouder staat los van de verhaallijn in *De joodse messias* en dat komt overeen met de onassimileerbaarheid van zulk geweld: het wordt geen deel van de werkelijkheid, maar is een eruptie waar – letterlijk – geen verhaal van te maken is, net als de Shoah. Op die manier wordt het effect van de Shoah herhaald en *ervaart* de lezer het zo direct mogelijk.<sup>124</sup>

Omdat pijn zo moeilijk in woorden te vatten is, bestaat er weinig literatuur over. Een van de getuigen die er wel over schreef, is de Oostenrijkse verzetsstrijder Jean Améry (oorspronkelijk heette hij Hans Mayer, maar van die Duitse naam nam hij afstand). In *Schuld en boete voorbij* probeert hij te vertellen wat hij voelde toen hij in België werd gemarteld na zijn arrestatie in 1943.<sup>125</sup> In het hoofdstuk 'Folteren' gaat het over de kloof tussen de taal en de werkelijkheid, die zich op zijn gruwelijkst nu eenmaal niet laat symboliseren: 'Eigenlijk staan we maar uiterst zelden oog in oog met een voorval, een gebeurtenis, kortom met de

werkelijkheid.<sup>126</sup> ‘Het zou zeer onverstandig zijn de pijn te willen beschrijven die ik daar moest ondergaan,<sup>127</sup> schrijft Améry en vervolgens toont hij de vergeefsheid van vergelijkingen aan. ‘De pijn was wat ze was en verder valt er niets over te zeggen. Gradaties van gevoelens vallen niet te vergelijken en al evenmin te beschrijven. Ze markeren de grens van de uitdrukkingsmogelijkheden in de taal. Wie zijn lichaamspijn zou willen mededelen, zou iemand pijn moeten doen, dezelfde pijn laten voelen, en zou daardoor zelf beulsknecht worden.’<sup>128</sup> Grunberg lijkt in *De joodse messias* in dialoog te zijn met deze tekst van Améry.<sup>129</sup>

Ook hij beschrijft martelingen voorbij de grenzen van de taal. Zijn personage Xavier neemt de positie van beulsknecht in en noemt de pijn die hij toebrengt ‘communicatie’: ‘Xavier wist dat betekenis niet bestond. Er was alleen pijn zonder betekenis’ (JM, 462), lezen we herhaaldelijk. Vandaar ook dat George Batailles verzekering ‘literatuur is *communicatie*’ bij Grunberg wordt vervormd tot ‘pijn is communicatie’ (JM, 414).<sup>130</sup> Het is een vorm van verzet tegen het idee van esthetische verzoening of transfiguratie van de pijn die ermee verbonden is. Als kunst probeert er iets anders van te maken dan pijn, eindig je alleen met een wanstaltige parodie op zingeving: met een valse messias.

#### *‘Gelobt seist du, Niemand’*

Wanneer Xavier het ‘offer’ van zijn voorhuid brengt, lijkt hij niet meer op Hitler, maar op Isaak, de zoon van Abraham: ‘Hij klampte zich met beide handen aan Awromeles rechterbeen vast en keek hem aan. Zoals Isaak zijn vader aankeek toen die het mes ophief. Zoals het bokje gekeken moet hebben toen het werd geslacht als dankoffer’ (JM, 69). Zoals alles hier carnavalesk is, is ook dit offer de omgekeerde wereld. Isaak moest geofferd zodat Abraham zich daarna kon voortplanten (zie ook p. 191). Maar Xavier verliest juist een deel van zijn vruchtbaarheid in de vorm van zijn teelbal: dit offer leidt alleen tot verdorring. Er is dan ook niemand die erom heeft gevraagd, ook al blijft Xavier in gedachten maar zeggen: ‘Aanvaard, o Heer, dit armzalige offer’ (JM, 101). Het is uiteindelijk zijn moeder die, als een groteske God, het potje met de teelbal ontvangt van haar zoon (JM, 189).

De voorhuid is niet het enige offer in *De joodse messias*. Xa-

viere moeder offert zelf haar vlees aan een macabere kruising tussen God en Hitler. Met haar ware minnaar, een Italiaans broodmes, doorboort ze regelmatig haar been. De pijn betekent loutering voor haar en een bezegeling van haar band met 'U'. 'Ik ben van U en U alleen. Ze wist niet zeker wie die U was, God of Je-weet-wel-wie. Of misschien een combinatie van die twee' (JM, 178). Je-weet-wel-wie is Hitler, van wie de naam net zomin mag worden uitgesproken als die van de Almachtige. Later zal ze het Jiddische gebed dat Awromele haar heeft geleerd uitspreken terwijl ze zich in haar benen snijdt. Met de beschrijvingen van zulke perverse handelingen brengt de tekst walging en vervreemding bij de lezer teweeg.<sup>131</sup>

Niet alleen de pijn, ook seks wordt aan een hogere instantie opgedragen. Wanneer Xavier Awromele pijpt, ervaart hij dit als een nihilistisch gebed. Een gebed, niet tot een God of een Almachtige, maar tot een niet-bestaan: 'Een psalm zo wanhopig als de wanhopigste gebeden op deze wereld' (JM, 209). Het is een psalm die daarmee sterk lijkt op het gedicht 'Psalm' van de dichter Paul Celan: 'Gelobt seist du, Niemand./ Dir zulieb wollen/wir blühn./ Dir/ entgegen.'<sup>132</sup> God zelf is afwezig en onbereikbaar, is 'niemand'.

Ook Xaviers moord op een in het Amsterdamse Beatrixpark aangetroffen jonge 'Palestijn', 'vijand' en 'terrorist' is een offer. Nadat hij hem heeft aangerand slaat hij hem dood met een steen – het wapen dat Palestijnse jongeren juist veel gebruiken in hun strijd tegen het Israëliëse leger. Zoals steeds komt het geweld hier plotseling en is het excessief. Later vertelt hij Awromele over zijn daad: "Ik heb een offer gebracht," zei hij. "Alle werkelijke communicatie vereist een offer. Als je iemand wilt helpen ontsnappen uit zijn eenzaamheid moet je een offer brengen, je moet de muren kapotslaan" (JM, 418).

Zoals alles in *De joodse messias* wist ook de moord op de Palestijn zichzelf uit en wordt die door Xavier gerepresenteerd als het tegendeel van wat hij is: een redding. De chiasmatische (gekruiste) structuur van het boek (de hoofdpersonen die respectievelijk X en A heten, *Mein Kampf* dat in het Jiddisch vertaald wordt, de Joodse én de Palestijnse jongen die worden aangevalen in het park, de koning der Joden die met zijn hond sterft in

een schuilkelder) is de ontkenning, het uitwissen van iedere mogelijke betekenis en zeker van elke religieuze zingeving.

Xavier denkt 'de waarheid' op het spoor te zijn in zijn plannen met de Joden en hij is principieel tegen ironie en relativisme (JM, 22). Tegelijk is de keuze die hij maakt in zijn leven hoogst ironisch. Messias van de Joden worden is immers op zich al een ironische daad: '[...] de joden hadden niets. Geen messias [...]' (JM, 29).<sup>133</sup> Het verschil tussen christenen en Joden is nu juist de afwezigheid van een messias bij deze laatsten. Als je de messias van de Joden bent, ontnem je hun precies datgene wat hun identiteit uitmaakt – en wordt het dus een totalitaire daad.<sup>134</sup> De roman maakt van Xavier de plaatsvervanger van Christus, maar ook van Hitler: hij is een substituut geworden voor zowel de verlosser als de vervolger en wordt dus verantwoordelijk voor zijn eigen vervolging.<sup>135</sup>

Het is dezelfde parodie op religieuze verlossing die we ook in *De asielzoeker* tegenkwamen. Vandaar dat de romans elkaars spiegelbeeld zijn, in dit grunbergiaanse universum van verdraaiing en schijn. De teksten parodiëren elkaar: de ernst van de ene roman wordt ondermijnd door de pervertering in de andere. Daarmee wordt hun betekenis opgeheven en zijn ze samen ironisch. Ironie bij Grunberg duidt op het onvermogen een vastliggende betekenis op het spoor te komen. Het is een uitdrukking van afwezigheid van betekenis, die we ook zagen in het 'Reële' geweld hierboven.<sup>136</sup>

### *Ironie en de Shoah*

Met deze fundamentele en kritische ironie lijkt *De joodse messias* op een kunstwerk van Grunbergs leeftijdsgenoot, de Israëliische kunstenaar Yael Bartana. Haar multimediaproject *And Europe Will be stunned* uit 2011<sup>137</sup> beschrijft een idealistische terugkeer van Joden naar Polen, onder leiding van een charismatische figuur die door zijn volgelingen wordt aanbeden. Daar bouwen ze een nederzetting op de locatie van het Joodse getto in Warschau, met uitzicht op het monument ter herinnering aan de opstand in het getto in 1943. In 'Wall and Tower', een van de films die onderdeel zijn van het project, zien we mooie jonge mensen in frisse jarendertigkleding bouwen aan een nederzetting met

een wachttorens en prikkeldraad. Op de achtergrond de melodie van het Poolse volkslied.<sup>138</sup>

Zowel de beelden als de bijbehorende affiches parodiëren de iconische beeldtaal van het Derde Rijk, de Sovjet-Unie en het zionisme: sociaalrealisme, rode vlaggen, adelaars en davidsterren worden door elkaar gebruikt, als kritiek op Israël's expansiepolitiek. We zouden dit multidirectionele kritiek kunnen noemen.<sup>139</sup>

Juist ironie en parodie, en de lach die daarmee samenhangt, kan de 'onrepresenteerbare' Shoah in de buurt brengen. Zwarte humor en sarcasme worden ingezet, vooral in contexten waar de herinnering te 'heilig' is, zoals in Israël, waar de flauwe grappen over Hitler niet van de lucht zijn. De lach is dan een vorm van rebellie tegen het onzegbare.<sup>140</sup>

Ironische betekenis komt voort uit een verdubbeling: het is een relatie die ontstaat tussen wat er wel en wat er niet gezegd wordt: beide blijven meeklinken.<sup>141</sup> Die verdubbeling sluit aan bij de 'spagaat' waar Grunbergs werk naar zijn eigen zeggen in verkeert: de opdracht om tegelijk wel en niet te schrijven over de 'industriële vernietiging'.<sup>142</sup>

Die onmogelijke opdracht wordt gereflecteerd door de twee identiteiten van Xavier en Awromele. Twee onverenigbare rollen, slachtoffer en dader, X en -X, worden daarin verenigd. Dit principe zien we ook aan het werk in het oeuvre van Philip Roth. Diens *Operation Shylock: A Confession* uit 1993 beschrijft hetzelfde scenario als het project van Bartana. Het alter ego van de schrijver ontdekt in die roman dat hij in Israël een dubbelganger heeft rondlopen, die volgens een Israëlische krant in onderhandeling is met Lech Wałęsa over de terugkeer van de Joden naar Polen.<sup>143</sup> De Polen zullen wenend op de treinen staan wachten: 'Our Jews are back! Our Jews are back!'<sup>144</sup> Ook hier heeft de ironie een politieke functie. Het verhaal is te lezen als kritiek op de houding van de Polen tijdens de oorlog, maar ook op de expansiepolitiek van Israël. Maar evenals bij Bartana blijft ook het *wel* gezegde meeklinken: een verlangen om de geschiedenis terug te draaien en een nieuwe Joodse gemeenschap te stichten in het hart van Europa. Dat Roth in *Operation Shylock* een dubbelganger opvoert die deze ambitie heeft, benadrukt de tweeslachtigheid van het project.

Hetzelfde geldt voor het spel met dubbelgangers dat Arnon Grunberg speelt in *De joodse messias* en *De asielzoeker*. De roman blijkt stevig ingebed in een Joodse naoorlogse ironische traditie en de daarin verankerde zoektocht naar waarheid, identiteit en een relatie met het 'echte' geweld in het hart van de twintigste eeuw. In zijn essay *De Mensheid zij geprezen* breidt Grunberg zijn onderzoek naar de mogelijkheden van ironie verder uit.

## Ironie en provocatie (*De Mensheid zij geprezen*, non-fictie)

Met *De joodse messias* werd duidelijk dat ironie voor Grunberg geen vrijblijvend stijlmiddel is. Dat blijkt ook uit zijn tot nu toe meest ironische tekst: *De Mensheid zij geprezen*, een herschrijving van Erasmus' *Lof der zotheid*.<sup>145</sup> In deze tekst, die een juridisch pleidooi is, verdedigt een advocaat de mens tegen de aanklachten van 'azijnpissers' en 'verwarde filosofen': 'Zij willen alleen het kwaad in de mens zien en blijven hameren op Hiroshima, Auschwitz, een heksenverbranding hier, een kruistocht daar, de Goelagarchipel, Pol Pot, Vietnam, noem maar op, ze kunnen er geen genoeg van krijgen' (MZG, 6). We zouden, zo bepleit de ik-verteller en advocaat, meer waarde moeten hechten aan het groteske en dwaze, en minder aan de wijsheid. De wereld is een 'spektakel' en de mens is het enige wezen dat 'de lach boven alles stelt' (MZG, 28), juist de oorlog is 'een feest van liefde', meent de advocaat, en alleen de haat draagt 'de stempel der eeuwigheid' (MZG, 36). De lach van de advocaat is echter de keerzijde van de ernst die er achter zijn wereldbeeld schuilt. De kern daarvan, het idee dat de mens maar een marionet is in handen van de 'Grote Poppenspeler', herkennen we uit de romans van Grunberg, waarin de 'pech' de mensenlevens bestuurt, zoals in *Goede mannen*. De mens is niet autonoom, maar wordt bepaald door twee 'onoverwinnelijke krachten': 'de angst en de begeerte' (MZG, 48).

Ter onderbouwing van zijn betoog citeert de advocaat met



ruime hand uit de wereldliteratuur en de filmgeschiedenis. De kunsten bevestigen blijkbaar dat er in de mens een 'hyena' schuilt, zoals de Roemeense filosoof Emil Cioran zei. Dat betekent niet dat kunst de mens kan verheffen of verbeteren, en ook het humanisme is 'zo failliet als een bruinkolenmijn in voormalig Oost-Duitsland' (MZG, 68).

De toon van het pleidooi en de manier waarop de advocaat zijn argumenten formuleert, maken van *De Mensheid zij geprezen* een ironische tekst. Grunberg zet ironie niet in als relativisme, maar als kritische strategie: dat is wat je *ethische ironie* kan noemen.<sup>146</sup> Deze ironie is, net als parodie en satire, een onderzoek naar identiteit en naar betekenis waar andere vormen van betekenisgeving falen.<sup>147</sup> Ironie is een houding die niemand vrijpleit maar die juist kritisch is ten opzichte van het subject zelf, zoals in het werk van de door Grunberg bewonderde Zuid-Afrikaanse schrijver J.M. Coetzee.<sup>148</sup> Het is een overlevingsmechanisme, een poging het zelf opnieuw uit te vinden, en ook een politiek middel, waarmee ideologieën ondermijnd kunnen worden in de taal van die zelfde ideologie – zowel bevestigend als destructief.<sup>149</sup> Juist zulke recalcitrante stemmen maken deel uit van de literatuur en zijn 'een gereguleerde vorm van dissidentie'.<sup>150</sup>

De advocaat in *De Mensheid zij geprezen* lijkt buiten schot te blijven: 'Ik verlustig mij aan het schouwspel' (MZG, 67). Hij is als een God-achtige figuur die alles van bovenaf beziet.<sup>151</sup> In een recensie van Grunbergs essay uitte criticus Arnold Heumakers kritiek op de distantie die het gevolg is van die houding: 'Het is het verschil tussen de dader en de voyeur, tussen de schrijver en zijn personages. Zij betalen de prijs voor zijn inzichten, terwijl hij zichzelf verbergt achter de ongrijpbaarheid van zijn ironie. Dat zou onuitstaanbaar zijn als het niet met zoveel talent gebeurde.'<sup>152</sup> Heumakers vergelijkt Grunberg met W.F. Hermans, die een zeer vergelijkbaar wereldbeeld en overeenkomstige poëtica had, maar die wel 'in zijn eigen vlees durfde te snijden'.<sup>153</sup>

Het is de vraag of de positie van 'voyeur' hier echt zo vrijblijvend is. Voyeurisme gaat gepaard met identificatie, en daarbij verliest het kijkende subject zichzelf juist: kijken is blijkens *De asielzoeker* 'een manifest, een getuigenis en een aanklacht ineen – een belofte, ook dat: ik zie je, en als je valt zal ik mijn

handen naar je uitstrekken, ik zal sneller dan de zwaartekracht zijn; omdat ik zelf ben gevallen kun je op mij vallen. Ik zal de landingsplaats zijn' (AZ, 58). Het is precies die belofte die in de romans steeds onhoudbaar blijkt. Het onvermogen om iets anders te doen dan *kijken naar het lijden* van de ander, is juist vernietigend voor de hoofdpersoon. En door het autobiografische karakter van die personages, snijdt Grunberg wel degelijk in zijn eigen vlees. De romans zijn teksten over de onleefbare geschiedenis van je medemens en over de onbeantwoorbare vraag hoe daarover te schrijven valt zonder dat het een valse kopie wordt van *echte* pijn. De afstand is geen vrijblijvendheid: de afstand is het gevolg van pijn en een bron van wanhoop. Dat blijkt ook uit de andere essays die Grunberg in deze periode schreef.

## Zelfportret van een jonge auteur (non-fictie 2000-2005)

Recenseerde Grunberg tot de eeuwwisseling veel boze en ironische fictie, daarna schrijft hij vaker over de ernst van literatuur. Nog steeds gaat het vaak over de Shoah – meer dan voorheen zijn het teksten die hem iets leren over de concentratiekampervaring.<sup>154</sup> Dat wil niet zeggen dat ze niet literair zijn. 'Juist vertellen wat je hebt meegemaakt vereist literaire middelen,' schrijft Grunberg in een stuk over Primo Levi, 'waarmee ik elk middel bedoel dat gebruikt kan worden om de spanning vast te houden, om emoties voor de lezer invoelbaar te maken, om medelijden op te wekken of juist afkeer, kortom elk middel waardoor een boek zich onderscheidt van het weerbericht en de statistieken.'<sup>155</sup> Ook wanneer hij later de overlevende Elie Wiesel interviewt, ziet hij hem in de eerste plaats *als schrijver* en niet als overlevende.

Van de vele getuigenissen en herinneringen bespreekt en citeert Grunberg ook vaak teksten die een zekere 'filosofie van de Shoah' bedrijven, waarin getracht wordt te begrijpen wat de mensheid is in dit licht. Dat geldt voor Primo Levi, die 'mense-lijke waarden' onderzoekt tegen de achtergrond van het kamp.

Hier formuleert Grunberg een opvatting over de Shoah die hij is blijven uitdragen. Hij verzet zich tegen de gedachte (die bijvoorbeeld Elie Wiesel aanhangt) dat de vernietiging van de Joden een uitzondering is: 'De wereld van het kamp valt niet buiten de geschiedenis.'<sup>156</sup> Dit is een punt waar Grunberg op blijft hameren: we kunnen de Shoah niet beschouwen als eenmalige anomalie; het is gebeurd en zal weer gebeuren. Voor Grunberg onthullen de boeken van getuigen als Primo Levi en Imre Kertész 'fundamentele waarheden over de systemen waarin wij functioneren'.<sup>157</sup>

Het nihilisme waarmee Grunberg vaak wordt geassocieerd, is in deze historische grond geworteld. Het is alleen maar de vraag hoe nihilistisch hij werkelijk is, aangezien hij aan dit wereldbeeld morele waarschuwingen verbindt. Keer op keer wijst Grunberg erop dat er geen aanleiding is om de Shoah te zien als iets wat zich buiten de maatschappij heeft afgespeeld en het op deze manier onschadelijk te maken. Een begrip als 'het kwaad' verklaart niets, stelt Grunberg, omdat het een mystiek en bijna religieus begrip is.<sup>158</sup> Op die manier maak je van het kwaad iets wat zich buiten ons om voltrekt, terwijl het een inherent deel van de beschaving is. Precies in literatuur kan zicht geboden worden op het kwade als deel van de mensheid: 'Voor mij betekent schrijven juist dat die absolute positie niet mogelijk is, dat je niet over het absolute kwaad kunt spreken, omdat je het daardoor aan het zicht onttrekt, mythologiseert. [...] Ik pleit, als romanschrijver, voor een realistischer kijk op de mens. Als een waardeloos wezen – wat niet hetzelfde is als zinloos.'<sup>159</sup>

Marc De Kesel, een Vlaamse filosoof die door Grunberg werd geïnterviewd en die hij vaak citeert, schreef in zijn studie *Auschwitz mon amour* uit 2012 over hetzelfde probleem. Voor hem is de enig mogelijke morele positie die je na de oorlog kunt innemen die van schuldige en buitenstaander tegelijk. 'Het heil,' zo schrijft hij, 'valt niet te verwachten van een "binnen" waarin elk van ons zich veilig weet, maar van een "buiten" dat we met zijn allen gemeen hebben.'<sup>160</sup>

Het probleem van moraliseren, legt De Kesel uit, is dat het goede een lijn wordt waarmee je het kwade afsluit. In navolging van Adorno demonstreert hij dat het goede feitelijk het kwade *schept*. Auschwitz kon plaatsvinden omdat mensen geloofden

in het goede – en dus konden denken dat bepaalde rassen het kwaad waren. Tot dit inzicht kwam ook de eerdergenoemde getuige M.S. Arnoni: ‘Het is allemaal met de liefde begonnen, in liefde ontstaan.’<sup>161</sup> Arnoni schrijft in zijn boek over Auschwitz daarom: ‘De bruit, de vervolger, de uitvoerder van martelpraktijken, dat is geen ander mens, het is iemand die grotendeels handelt in het kader van mijn eigen denkwijze. Ik ben het zelf, mijn eigen alter ego.’<sup>162</sup> Dit logische verband tussen goed en kwaad, verklaart ook waarom Grunberg zich zo consequent verzet tegen iedere illusie de ‘juiste positie’ te vertegenwoordigen, en daarom ook steeds op zoek moet naar andere gronden om een politieke positie op te baseren, zoals we in hoofdstuk 5 zullen zien.

De kampliteratuur waar Grunberg over schrijft, staat ons niet toe onszelf zelfgenoegzaam aan de goede kant van de geschiedenis te plaatsen. Dat geldt misschien wel het sterkst voor de verhalen van de Poolse schrijver Tadeusz Borowski waar Grunberg regelmatig naar verwijst.<sup>163</sup> Het titelverhaal van diens bundel *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* bijvoorbeeld, beschrijft de ontzagwekkende wreedheden in Auschwitz zonder dat er een duidelijke schuldige instantie wordt aangewezen. De hoofdpersoon is, net als Borowski zelf was, een politiek gevangene en daarom bevoorrecht ten opzichte van de Joodse kampbewoners. In dit titelverhaal spreekt de verteller namens een ‘wij’ – de leden van ‘Canada’. Canada was, in het kamp, de naam voor zowel de loodsen waar gestolen goederen werden bewaard, als voor de leden van het ‘geprivilegieerde’ Kommando dat er zorg voor droeg dat die loodsen gevuld werden. Dit Canada ‘*which smells not of maple forests but of French perfume*’, betekent voor de leden van het Kommando welvaart; zij eten tot ze niet meer kunnen.<sup>164</sup> Overleven in het kamp is cynisch in Borowski’s verhaal: de personages hopen op ‘een goed transport’, bijvoorbeeld om een paar nieuwe schoenen buit te maken. Hun enige angst is dat er op een gegeven moment geen mensen meer zullen aankomen met de transporten. Deze ambivalente subjectpositie, van gevangene en gedwongen collaborateur tegelijk, is confronterend omdat ook de lezer zich niet behaaglijk met een onschuldig slachtoffer kan identificeren.

Het leeghalen van een trein wordt in de meest onderkoelde

termen beschreven. Juist het feit dat de aankomst van het transport blijkbaar een alledaags evenement is, en het absurde zo een schijn van het normale krijgt, vergroot het effect van de tekst.<sup>165</sup> De ik-verteller houdt zoveel mogelijk afstand van wat hij ziet, en beschrijft een berg babylijkjes in de trein als ‘*naked little monsters*’. In zijn harnas wordt een gat geslagen wanneer er een trots, prachtig en onbezoedeld meisje uit de trein stapt. De blikken van de verteller en van het meisje ontmoeten elkaar – ze vraagt naar haar lot, maar hij kan haar de waarheid niet zeggen. Superieur zwiiggend stapt ze in een van de vrachtwagens richting de gaskamer, en verdwijnt uit zicht. De nadruk van de verteller op haar ‘prachtige borsten’ is zo’n dissonant in het gruwelijke verhaal, dat het de obsceniteit van de gebeurtenissen *uitbeeldt* zonder die te hoeven benoemen. Borowski betreft onschuld, seksualiteit, lijken, parfum en gebakken spek op elkaar in een enkel verhaal en representeert zo het abjecte van de kampen. Op een gegeven moment kan de verteller zijn weerzin niet langer maskeren, begint hij te *zien* en moet hij overgeven. Over zijn gevoelens horen we nog steeds niets. Het is een principe dat we herhaaldelijk tegenkomen bij Grunberg, wier personages ook overgeven als ze overweldigd worden door het abjecte. Ook de nauwelijks onderdrukte woede van de verteller doet aan Grunbergs werk denken, en de meedogenloosheid waarmee Borowski iedereen in het kamp beschrijft. De afstandelijkheid van zijn cynisch realisme moet die woede beheersbaar houden.<sup>166</sup>

De ambivalente morele positie van Borowski’s verteller sluit aan bij Grunbergs fascinatie voor slachtoffers die daders worden, en ‘de grijze laag’ die zich daartussen bevindt. Het is een laag die door Primo Levi werd omschreven als ‘die gordel van dubbelzinnigheid die regimes gegrondvest op terreur en slaafse gehoorzaamheid omringt’.<sup>167</sup>

Eenzelfde afwezigheid van eenduidig moralisme waardeert Grunberg in *Onbepaald door het lot* van Imre Kertész. Volgens Grunberg leert dat boek je iets over jezelf en macht, over jezelf als slachtoffer maar ook als dader. In het essay, ‘Het geluk van Auschwitz’ uit 2003, zet Grunberg Kertész’ positie af tegen die van Levi. Levi gaat te werk als socioloog, Kertész is kwaadaardiger. Naar Kertész’ mening lag Auschwitz al eeuwen te rijpen.

‘En dat betekent naar alle waarschijnlijkheid,’ concludeert Grunberg, ‘dat er meer Auschwitz in de lucht hangen, klaar om op onze hoofden uiteen te spatten.’<sup>168</sup>

Grunberg bespreekt in dit ene essay uit 2003 allerlei aspecten van kampliteratuur: naast de uniciteit van de Shoah gaat hij ook in op de stijl en toon van de getuigenissen en de morele vragen die ze oproepen. Zowel Levi als Kertész betrapt zich erop dat ze een goede gevangene willen worden en dat daar de ‘ontmenselijking’ mee begint. In zijn essay wijst Grunberg op het trauma waar de twee getuigen na afloop mee worstelen. Kertész’ werk is voor Grunberg ‘het uitdiepen en voltooiën van een graf dat anderen al zijn begonnen te delven – in de wolken, in de wind, in het niets.’<sup>169</sup> Grunberg vermijdt het woord ‘trauma’, maar spreekt van een ‘ziek’ gemaakt bewustzijn. Maar die ziekte brengt het schrijven voort: een paradox waar Grunberg zelf ook mee worstelt en die hij verwoordt met dit citaat van Kertész: ‘Schrijven is het leven in twijfel trekken, en het leven wordt alleen door hen in twijfel getrokken die er niets meer mee weten aan te vangen.’<sup>170</sup> Grunberg lijkt van Kertész te willen leren hoe je dat kunt doen, schrijven over de verschrikkingen die je hebt meegemaakt en jezelf *door* dat schrijven redden. Voor Kertész mocht de ‘obscentiteit’ van zijn Joodse identiteit er niet zijn: ‘Alleen zijn werk mag wellicht bestaan, zijn werk is zijn redding,’ zegt Grunberg.<sup>171</sup> Toevallig of niet gebruikt Grunberg dezelfde woorden over zichzelf. Literatuur moest de jonge schrijver – in zijn eigen latere woorden – ‘redden.’<sup>172</sup> Grunberg benadrukt dat voor Kertész geldt dat zijn werk de vrucht is ‘van het kijken naar de obscentiteit die hij is. Een vlucht, noemt hij zijn werk, en daarmee geeft hij al aan dat kijken, onder ogen zien, een vlucht kan zijn.’<sup>173</sup>

Op die ‘obscene’ Joodse identiteit ging Grunberg ook in tijdens het televisie-interview onderweg naar Auschwitz in 2005 met Paul Rosenmöller (zie ook p. 294), waar hij later met gemengde gevoelens op terug zegt te kijken – waarom vertelt hij er niet bij.<sup>174</sup> Er zit in ieder geval een spanning tussen het openbare van het televisieoptreden enerzijds, en de intieme inhoud anderzijds. Juist op televisie vertelt Grunberg dat dit verleden en hun Joodse identiteit voor hem en zijn ouders iets was om verborgen te houden. Vroeger, als ze met het gezin ergens heen

gingen, ‘was het zaak niet te laten merken dat wij Joden waren.’ Ook anno 2005 wil hij het in de Duitse trein niet hardop over Auschwitz hebben, uit angst zich te ‘verraden’ als Jood: ‘Ik hoop steeds minder Jood te worden,’ zegt hij dan ook. Grunberg vertelt in die documentaire ook over het wantrouwen ten opzichte van de werkelijkheid waarmee hij opgroeide en de neiging tot heimelijkheid: ‘Wat je zegt kan je verzwakken.’ Het gezin leefde alsof de oorlog nog niet voorbij was: ‘Het terugkerende verwijt was dat ik niet terugloeg, niet weerbaar was, te zwak was om te overleven.’ De schrijver noemt het een ‘hersenspoeling’.

Meer dan in de eerste periode van zijn schrijverschap vertelt de schrijver in de jaren rond *De asielzoeker* met openheid over zijn eigen jeugd en over het gevoel waarmee hij is opgevoed: de buitenwereld als bedreiging. Hij schrijft en spreekt ook buiten de fictie over de relatie tussen het Jodendom en de geschiedenis van de Shoah, en wat dat betekent voor zijn eigen schrijverschap.

Al even persoonlijk was de lezing die Grunberg in hetzelfde jaar (2005) in Delft gaf, naar aanleiding van een gastdocentschap over ‘De techniek van het lijden.’ Hij liet zijn studenten machines bouwen die het lijden van de mens zouden kunnen overnemen of juist verergeren, en nam ze mee op excursie naar Neurenberg. De openingslezing, ‘De soepsteen’, is een bijzonder verhaal waarin de traumatische westerse geschiedenis, het persoonlijk en religieus getinte lijden, de identificatie van de lezer en ook de psychologie van het slachtoffer samenkomen in een inktzwarte visie op de menselijke conditie. Het voyeurisme van de lezer, die kijkt naar het lijden van de ander, wordt door Grunberg vergeleken met God en Satan, die gluren naar het prachtige lijden van Job – een thema dat in *Goede mannen* verder wordt uitgewerkt. Tegelijk *identificeert* de lezer van de Bijbel zich ook met Job (*Techniek van het lijden*, 17-18). Dit is volgens de auteur het basisprincipe van de overlevingsstrategie: ‘Het lijden van de medemens, en misschien ook het eigen lijden, wordt geësthetiseerd en geutiliseerd, het wordt brandstof voor iets anders.’<sup>175</sup> Dat maakt ook begrijpelijker wat Grunberg bedoelde toen hij het kijken in Kertész’ werk ‘een vlucht’ noemde: dat maakt deel uit van het esthetiseren dat de schrijver doet om te overleven.

Deze lezing is daarmee een zelfonderzoek dat in het ver-

lengde ligt van wat Grunberg in zijn romans probeert. Het gaat daarin ook over de appropriatie van het lijden om er 'iets anders' van te maken: literatuur. Behalve een persoonlijk verhaal is dat ook cultuurkritiek. Grunberg vraagt zich af hoe we kunnen leven na de verschrikkingen van de twintigste eeuw, in een wereld waarin zelfs degene van wie je houdt zich kan ontpoppen tot een nachtmerrie, of waarin je zelf die nachtmerrie kan worden: 'Hoe onze mens ook tegenover een ander staat, als collega, geliefde, familielid, wat hij ook is of denkt te zijn, hij beseft dat hij weldra een nachtmerrie kan worden voor degene die hij nu nog teder in zijn armen houdt, en omgekeerd, dat degene die hij nu nog omarmt voor hem een nachtmerrie zal worden. Deze conditie is onze conditie, de pijn die die conditie teweegbrengt is onze pijn en ontkennen noch overschreeuwen is een remedie [...] In deze wereld van het geschonden vertrouwen leert hij wat hij liefheeft te vernietigen, en leert hij vernietigd te worden door wat hij liefheeft' (*De techniek van het lijden*, 21). Dat de mens met die vernietiging zijn eigen weg verspert en zijn eigen noodlot is, maakt voor Grunberg het raadselachtige uit van de techniek van het lijden.

'En toch,' zo besluit de schrijver, 'kan deze bitterheid geen eindpunt zijn.' Hij neemt zich voor een uitweg uit de impasse te zoeken, 'al is het zonder de hoop dat dat werkelijk gaat lukken, al is het bij wijze van spel, al is het maar bij wijze van ritueel'. Het voornemen leidt tot *Tirza* en *Huid en Haar*, twee romans uit respectievelijk 2006 en 2010, waarin een nieuwe uitweg wordt gezocht. Daarover gaat het volgende hoofdstuk.



## HOOFDSTUK 4

### GRUWELIJKE NABIJHEID

Misschien is het juist de erkenning doorlopend te falen, dag en nacht, die uiteindelijk voor iets als nabijheid van de ander kan zorgen.

Arnon Grunberg<sup>1</sup>

In het hart van Grunbergs oeuvre staat een vrouw. Hoewel de hoofdpersoon vrijwel altijd een man is, draait diens leven om een echtgenote, dochter of moeder. Hij leeft voor de ander en door de ander – en schiet tekort. De verantwoordelijkheid die deze mannen maar nauwelijks kunnen dragen eindigt vrijwel altijd in destructie. Waarom mondt zorg steeds uit in geweld in Grunbergs romans? En wat betekent het voor zijn publiek om daarover te lezen? Het zijn vragen die zich opdringen bij *Tirza* uit 2006 en daarna bij *Huid en Haar* (2010), een verhaal over een kluwen aan ingewikkelde relaties. Via verwijzingen naar het Oude Testament en de klassieke tragedie blijkt het hier te gaan om de plicht jegens de gemeenschap versus de plicht jegens de familie.

Dat ethische dilemma speelt zich in deze romans af tegen de achtergrond van de ontluisterde wereld van na 9/11. De hoofdpersonen houden vergeefs vast aan de structuren waar hun oude, westerse wereld op gebouwd was: de zekerheid van het humanisme, van het kapitaal of van de wetenschap. In hun ogen is de culturele ‘ander’ een bedreiging, of anders wel een onmogelijke verantwoordelijkheid. Dit betekent dat de vraag naar identificatie en empathie politieker en actueler geworden is. Tegelijk gaat het ook hier over de vraag hoe literatuur kan raken aan de *echte* pijn van de ander – wederom in het licht van de Shoah. Ook in zijn non-fictie uit deze periode stelt Grunberg de vraag naar de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid. Wat is de rol van de schrijver als getuige? En wat maakt dat van de lezer?

## Oneindig verantwoordelijk (*Tirza*)

Mijn onderwerp is: 'Aan de grenzen van de geest'.  
Dat die grenzen uitgerekend langs de gehate  
gruwel lopen, is niet mijn schuld.

Jean Améry<sup>2</sup>

*Bei mir bist du schön*<sup>3</sup>

Vrouwen in de romans van Arnon Grunberg zijn zelden gezond. Na de stervende echtgenote in *De asielzoeker* ontmoet de lezer Tirza, de achttienjarige dochter van Jörgen Hofmeester. Ook Tirza is ernstig ziek geweest, maar aan het begin van de roman is de eetstoornis waaraan ze leed achter de rug. Het meisje is zojuist glansrijk geslaagd voor haar eindexamen aan het hoofdstedelijk Vossius Gymnasium. Haar vader maakt sushi in de keuken van zijn huis in Amsterdam Oud-Zuid. Hofmeester hecht aan de buurt, aan zijn huis in de Van Eeghenstraat en aan de mooie tuin met de zelf geplante appelboom.<sup>4</sup> Zijn domein is duidelijk afgebakend: 'Wanneer Hofmeester het appartement liet zien, wees hij altijd nadrukkelijk naar het Vondelpark, en dat op zo'n manier alsof het van hem was. Zijn park, zijn voortuin' (T, 85).

Even krijgen we de indruk met een succesvolle, zowat gelukkige protagonist van doen te hebben. Tussen de regels door valt echter te lezen dat Hofmeesters hele bestaan onder hoogspanning staat. Zijn status ontleent hij, nadat hij boventallig is geworden bij de uitgeverij waar hij redacteur was, nog louter aan zijn postcode. Hofmeester was te oud om ontslagen te kunnen worden, maar hij is overbodig verklaard, voor zover hij dat niet altijd al was. Uit schaamte vertelt hij niemand dat hij niet meer werkt. In plaats van op de uitgeverij brengt hij zijn dagen op de luchthaven door: 'Vanaf die dag reisde hij vijf ochtenden per week naar Schiphol. De literaire uitgeverij beviel beter, maar het vliegveld stelde ook niet teleur' (T, 138). Nu zijn 'zonnekoningin', zijn dochter Tirza, op het punt staat uit te vliegen en op reis te gaan naar Afrika, zal hij ook zijn rol als zorgende vader verliezen. Dat maakt zijn nutteleloosheid compleet, en zijn schaamte

ook: 'Overbodigheid is een schande' (T, 137). De wijze waarop hij zich vastklampt aan zijn jongste dochter, de enige die zijn bestaan betekenis geeft, is onheilspellend.

Gevoel is voor Hofmeester bedreigend: 'Een geloof dat overwonnen dient te worden' (T, 370), meent hij. Maar voor Tirza voelt hij overstelpend veel. Zij is zijn levensvoorwaarde en zijn enige bron van geluk. De gelukkigste momenten uit zijn leven waren toen Tirza nog een baby was en hij met haar in zijn armen door de huiskamer danste.

Zo rijst het pijnlijke portret op van een man die leeft tegen de klippen op: 'Nooit de hoop opgeven, daar gaat het om. Wat er ook gebeurt. De hoop niet opgeven. Doorgaan' (T, 161). Hij is een 'veredelde figurant' (T, 39) in het leven, een schuwe vader, 'gebouwd voor de eenzaamheid' (T, 171). Zekerheid put hij slechts uit zijn kapitaaltje op een Zwitserse bankrekening, verdiend met het uitknijpen van de huurders op de bovenste verdieping van zijn huis en zelfs van zijn eigen ouders. Geld is zijn buffer tegen de wereld en tegen de machteloosheid. In zijn ogen worden alleen de allerrijksten 'niet gekoeioneerd' (T, 87).

Macht, geld en liefde zijn in dit verhaal nauw op elkaar betrokken. Tegen zijn angst wapent Hofmeester zich onder meer door zijn kinderen en zijn huurders te onderdrukken en te surveilleren. De zorg die hij zijn omgeving geeft, is niet veel meer dan onderdrukte woede: 'Een passieve, een stille en zwijgende razernij die zou uitmonden in het kammen van de haren, het strijken van de lakens, het bereiden van een ovenschotel' (T, 72). Hij stelt zich graag op als de 'meester' in zijn naam, maar tegelijkertijd als een slaaf.

Uit zijn terugblikken kunnen we opmaken dat hij Tirza en haar oudere zus Ibi tot waanzin heeft gedreven met zijn prestatiedwang, die hijzelf verwarde met vaderliefde. De meisjes reageren op verschillende manieren. De jongste dochter kreeg in haar puberteit haar eetstoornis, de oudste verliet het gezin om met 'een donkere man' een bed and breakfast te beginnen in Frankrijk. Ook 'de echtgenote', zoals ze stelselmatig wordt genoemd, is drie jaar eerder vertrokken. Zes dagen voor de avond van Tirza's eindexamenfeest staat ze ineens weer op de stoep, omdat ze nergens anders heen kan. Uit het gesprek tussen Hofmeester en zijn

vrouw dat volgt blijkt dat het huwelijk vol wederzijdse walging en vernedering was. Seks was nauwelijks te scheiden van geweld, al gingen beide vermomd als spel. Desalniettemin doet de echtgenote een halfslachtige verleidingspoging, waarbij ze ‘het beest’ in Hofmeester wakker kust. Met fatale gevolgen, zoals later zal blijken.

De echtgenote speelt de moederrol met weinig overtuiging, en overschrijdt op het feest van Tirza alle fatsoensgrenzen. In tegenstelling tot Hofmeester laat ze zich niets gelegen liggen aan wat haar familie en de gemeenschap in Oud-Zuid van haar denken. Toch is het Hofmeester met zijn nadruk op ‘beschaving’ die zich het meest vernedert voor die gemeenschap. Na te veel panische glazen witte wijn laat hij zich in de schuur verleiden door Ester, een nors klasgenootje van Tirza, maar wordt door zijn dochter en een lerares betrappt met zijn broek op de enkels. Daarmee haalt hij zich de twee dingen op de hals die hij het meest vreest: gezichtsverlies en de tranen van Tirza. Terwijl de lezer begrijpt dat het Tirza zelf is die hij trachtte te verleiden in de gedaante van haar klasgenootje.

De oudtestamentische Esther fungeerde als plaatsvervanger – en ook deze Ester is slechts een stand-in voor Tirza, beide ‘zonder h’.<sup>5</sup> Al eerder bleek dat de relatie tussen Hofmeester en zijn jongste dochter een incestueus karakter had: ‘Een vader is geen minnaar, Jörgen,’ waarschuwde zijn vrouw hem (T, 231). Bovendien is de manier waarop hij deze Ester neemt, van achteren, een kopie van de houding waarin hij zes jaar eerder zijn oudste dochter Ibi aantrof met een van de huurders, een jonge Duitse architect. Het toen vijftienjarige meisje, door Hofmeester naar het appartement op de bovenverdieping gestuurd om de huur te innen, lag op tafel en werd genomen ‘als een beest’ (T, 97), naast de envelop met geld die ze had zullen ophalen. Een situatie die Hofmeester over zichzelf afriep toen hij zijn huurders uitzocht ‘als een bruidegom voor zijn dochter, zo secuur’ (T, 88).

In dezelfde nederige houding ziet Hofmeester drie weken na het feest ook Tirza liggen. Ze zijn op weg naar het vliegveld van Frankfurt, vanwaar haar vlucht naar Namibië zal vertrekken. Tirza’s vriendje Choukri, door Hofmeester stelselmatig ‘Mohammed Atta’ genoemd, naar een van de daders van de aanslagen

van de elfde september, zal meereizen. Onderweg logeren ze een paar nachten in het huis van Hofmeesters overleden ouders in de Betuwe. Daar is het dat Hofmeester, terugkerend van snoeiwerkzaamheden in de tuin, Choukri en Tirza aantreft op de eettafel.

In het derde deel van de roman reist Hofmeester zelf af naar zuidelijk Afrika, omdat Tirza niets meer van zich heeft laten horen. Terwijl hij door de woestijn dwaalt, met het negenjarige Namibische meisje Kaisa op sleeptouw, begint het de lezer te dagen dat hij Tirza niet werkelijk zoekt. Hofmeester is gekomen om te verdwijnen, zoals Tirza verdwenen is: 'Het zand moet zich over mij ontfermen' (T, 411). Maar Kaisa laat het niet toe. Dit derde deel van de roman is voor een groot deel een ratelende monoloog van Hofmeester tegen Kaisa. 'Ik kan met je praten,' verzekert hij haar steeds. Uit zijn verwarde herinneringen en uit zijn bekentenis aan Kaisa wordt duidelijk dat Hofmeester in zijn Betuwse huis Tirza en Choukri vermoord heeft.<sup>6</sup> Na het bericht van zijn vrouw dat Tirza's lichaam is gevonden, laat Hofmeester met grote moeite Kaisa achter en keert terug naar de Van Eeghenstraat waar hij wordt opgewacht door zijn wanhopige echtgenote en een menigte journalisten.

Zo lijkt *Tirza* op een tragedie, waarin de hoofdpersoon zich onvermijdelijk richting zijn eigen noodlot beweegt.<sup>7</sup> Het verhaal is weliswaar realistischer en minder grotesk dan bijvoorbeeld *Gstaad 95-98*, de uitkomst is gelijk: de geliefde (jonge) vrouw moet sterven, zonder dat de held zich daardoor weet te bevrijden. Die structuur van het verhaal in *Tirza* komt bovendien sterk overeen met die in Grunbergs andere romans. De vraag is wat die betekent – waarom moet Tirza sterven?

Het antwoord ligt wellicht bij de 'ziekte' die Hofmeester zichzelf noemt: 'de ziekte van de blanke middenklasse' (T, 377). De betiteling die hij hier gebruikt is ambigu. Vertegenwoordigt de moordenaar Hofmeester de hele blanke middenklasse? Of is hij *binnen* die klasse een uniek geval: de zieke, de perverterende factor, de muterende cel? De critici zijn verdeeld over de vraag of Hofmeester universele betekenis heeft. Voor de een draait de roman om de bekende 'sores in de middenklasse', de ander wijst juist op het maniakale van Hofmeester.<sup>8</sup> We zullen zien dat die ambivalentie juist in het hart van het verhaal ligt.

Voor de eerste lezing bestaan veel aanknopingspunten. De ziektesymptomen van de welvarende westerse mens worden in *Tirza* zorgvuldig in kaart gebracht: liefdeloze huwelijken, gebrek aan wezenlijk contact van ouders met hun kinderen als gevolg van hun narcisme en egocentrisme, de corrumperende werking van geld, vanzelfsprekend racisme, het terloopse uitbuiten van minderheden en de onverschilligheid ten opzichte van morele vragen.

In deze interpretatie zou Hofmeester 'staan' voor het beest dat schuilgaat onder het vernis van de beschaving.<sup>9</sup> Net als in het wereldbeeld van Marek van der Jagt roept ook in *Tirza* de 'orde' waarin we leven per definitie de perverse overtreding op: 'Duisternis is de mens, niets dan dat, het epicentrum van duisternis, en het enige licht dat van hem komt, is het licht van het beest' (T, 411).

In een andere, even plausibele lezing is Hofmeester juist een uitzondering; dan vertegenwoordigt hij het 'zieke' deel van die middenklasse. Hoe typisch Hofmeester ook is voor dat milieu, hij voelt zich er niet op zijn gemak. Op het schoolplein houdt hij zich afzijdig, hij praat nooit met zijn collega's. Omdat hij zich geen raad weet met de mensen drijft hij ze in het nauw, zelfs zijn eigen kinderen. Aan het begin van het verhaal manifesteert het beest in hem zich alleen als hij met zijn vrouw speelt – wat soms zo uit de hand loopt dat de politie erbij moet komen. Hofmeester lijkt pas zichzelf te worden als hij zich, door de dubbele moord te plegen, volkomen van de wereld afwendt.

Zo blijven beide lezingen mogelijk: Hofmeester is zowel een uitzondering als typerend voor de westerse middenklasse. Voor de lezer betekent het dat die zich wel én niet kan identificeren met Hofmeester: een onbeslisbaarheid die door het vertelperspectief wordt ondersteund.

#### *De lezer veroordeeld*

Hofmeester en zijn lot kunnen de lezer alleen raken als die zich met hem kan identificeren. Deze identificatie wordt afgedwongen door het vertelperspectief, maar tegelijk voortdurend geproblematiseerd omdat Hofmeester zich niet laat 'kennen'. Zoals vaker in de romans van Grunberg ontstaat het portret van

Hofmeester via een vertelinstantie die Hofmeester dicht op de huid zit en soms haast met hem samenvalt. Dat betekent niet dat we inzicht krijgen in wie hij is. Daarvoor zijn we aangewezen op zijn dialogen met anderen. ‘Een klootzak’ (T, 105), noemt zijn oudste dochter hem. ‘Een oud trekpaard’ (T, 58), zegt zijn vrouw, en ‘onbruikbaar’ (T, 321). En hoe Hofmeester eruitziet, blijkt alleen als hij in de spiegel kijkt. Zo staat er niet: ‘Hofmeester had een schilferende huid’, maar wel: ‘Nog even werpt hij een blik op de afbladderende verf, die hem aan zijn eigen huid doet denken’ (T, 13).

Of dat beeld inderdaad strookt met zijn uiterlijk, valt niet te achterhalen. Aan Hofmeesters perspectief valt niet te ontsnappen omdat hij focaliseert: we zien wat hij ziet. De lezer wordt in vrijwel al Grunbergs romans zo welhaast gedwongen zich met de hoofdpersoon te identificeren en de wereld door diens verwrongen blik waar te nemen. Hofmeester is nog minder dan de andere hoofdpersonen een betrouwbare bron van informatie, omdat hij de dubbele moord die hij pleegde in zijn waan blijkt te hebben verdrongen. Dat de vertelstem grotendeels met hem ‘mee’ is blijven kijken, maakt ook die instantie onbetrouwbaar.<sup>10</sup> In de klassieke situatie van ‘dramatische ironie’ weet de lezer of toeschouwer meer dan het personage, maar in Grunbergs variant is de vertelinstantie de enige die weet wat er gebeurd is, en die de lezer manipuleert met informatie die hij gedoseerd onthulde.<sup>11</sup> De lezer wordt daardoor een getuige die niets gezien heeft – een medeplichtige haast.

De schijnwereld die de hoofdpersoon voor zichzelf heeft opgebouwd, wordt op allerlei stilistische niveaus ondersteund. Vervreemdend werken bijvoorbeeld de geestige aforismen, een handelsmerk van Grunberg. Individuele opvattingen en angsten van de hoofdpersonen worden daardoor universele waarheden, zoals hier: ‘Betalen is vrijheid. Betalen is waardigheid’ (T, 267). Door die apodictische toon en het perspectief lijkt deze ‘waarheid’ al snel algemeen geldig en wordt zo de waarheid van de lezer, die door dit stilistische middel verder gevangen raakt in het verwrongen wereldbeeld van de hoofdpersoon.

Een dergelijk misleidend effect heeft het understatement. Hofmeesters razernij over het seksleven van zijn dochters, die

later fataal zal blijken, is aanvankelijk schijnbaar slechts een ongemak: 'Er zat voor hem iets ongemakkelijks aan de combinatie van die woorden: dochter en onenightstand. Iets ongemakkelijks. Meer niet' (T, 51). Dit is deel van de kenmerkende *show don't tell*-techniek van Grunberg.<sup>12</sup>

Dat geldt ook voor de absurde dialogen die we kennen uit Grunbergs andere romans. Ze functioneren om de schijnwereld van de antihelden te laten botsen met de realiteit van de anderen, met alle tragische en geestige gevolgen van dien. In de volgende ruzie met zijn teruggekeerde echtgenote wordt duidelijk hoe weinig contact Hofmeester heeft met de mensen om hem heen.

"Waarom ben je gekomen?" vroeg hij, zijn blik van haar afgewend. "Wat wil je? Wat valt er nog te bespreken?" "Dat heb ik net gezegd. Niets wil ik. Kijken hoe het met jullie gaat. Dat wilde ik. En ik wil al helemaal niets bespreken." Ze pakte zijn oorleltje, het leltje van zijn linkeroor, en kneep erin. Hij staaarde naar de wasmachine. Die had eerst in de keuken gestaan, maar omdat ze daar in de weg stond hadden ze haar verplaatst naar de badkamer. Het was een van de laatste dingen die de echtgenote voor haar rekening had genomen, voor haar vertrek. "Stoort het je dat ik er ben?" vroeg ze. "Stoor ik? Zal ik gaan?" Hij wreef zijn handen tegen elkaar om te voelen of de huid ruw en droog was en hij vroeg zich af of je aan zijn handen zou kunnen zien hoe oud hij was. Hij had het gelezen. De strijd tegen ouderdom had zich verplaatst van het gezicht naar de handen. "Ik weet het niet," zei hij. "Of je stoort. Als je het eerlijk wilt weten, ik weet het niet. Misschien was het beter geweest als je niet was gekomen, maar je bent er. Dat is goed. En je wilt blijven slapen. Ook dat is goed" (T, 54-55).

Net als Grunbergs andere onthechte hoofdpersonen, denkt Hofmeester op pijnlijke momenten als deze vaak aan iets anders, liefst iets volkomen triviaals of lichamelijks. In dit lange gesprek met zijn vrouw over hun relatie gaan zijn gedachten achtereenvolgens naar een muggenbeet, de pompoenen in zijn tuin en hier dus de wasmachine: het is een vorm van stilte in het hart van het gesprek.

Zoals steeds wordt het onvermogen om het gevoel in taal te vangen manifest door affect – hetzelfde zagen we in *De joodse*



*messias*. Het is een lichamelijke staat die zich, anders dan gedachten, onttrekt aan betekenis. Hoe pijnlijker de situatie wordt, hoe meer de nadruk komt te liggen op fysieke ongemakken van Hofmeester: zijn lichaam is een 'opslagplaats van onbehagen'.<sup>13</sup> De gedachten hierover worden uitgesponnen, zodat de climax wordt uitgesteld. De structuur van de roman is een groot afdwalen, maar het gebeurt soms ook binnen één alinea. Juist in de dialogen zien we Hofmeesters onvermogen om met zijn eigen gevoel in contact te komen.<sup>14</sup> Al evenmin lukt het hem om met de ander, welke ander dan ook, contact te maken en samen te leven. Zonder te zeggen dat Hofmeester niet communiceert, toont de tekst met omtrekkende bewegingen dat zijn emoties aan representatie in taal ontsnappen.<sup>15</sup>

Stijl is meer dan alleen versiering – het fungeert als een ondersteuning van de inhoud. Neem de vele herhalingen, het handelsmerk van Grunberg. Die zijn te beschouwen als vervreemdende *lege plekken* in een tekst.<sup>16</sup> Ze hebben de vorm van een echo. De 'triumfboog van zijn stijl', noemde Hugo Brandt Corstius het, en hij onderscheidde in Grunbergs werk maar liefst acht soorten herhaling.<sup>17</sup>

Net als in Grunbergs eerdere romans is de herhaling in *Tirza* niet alleen een stilistisch, maar een wezenlijk verhaalstructurend principe. Betekenisvolle zaken kunnen hierdoor vroeg worden aangekondigd, of ze keren drie keer terug – waardoor ze een noodlottig karakter krijgen, zoals het 'standje' waarin Ibi, Ester en Tirza worden genomen. Ogenschijnlijk losjes verteld en meanderend van associatie naar associatie, blijkt het verhaal strak gestileerd en gecomponeerd te zijn. Zo heeft ook het tijdsverloop in *Tirza* een heldere structuur. De eerste twee delen van het verhaal spelen zich op een avond in juni af, tijdens Tirza's feest – het derde deel speelt zich af na haar 'vertrek'. De passages op het feest worden afgewisseld met terugblikken op Hofmeesters leven. De terugblikken beslaan zo'n tien, soms wel veertig pagina's. Behalve spanningsopbouw heeft dat opnieuw als effect dat het heden voortdurend in relatie staat tot het verleden: 'Je bent een slaaf van je herinneringen. Zo is het nu eenmaal, vindt Hofmeester' (T, 164).

De compositie van *Tirza* is zo strak dat, precies zoals Tsje-

chov het voorschreef, in het eerste 'bedrijf' het wapen wordt getoond waarmee in het vierde bedrijf de moord zal worden gepleegd: de 'motorzaag waarmee hij op zondagen in de lente en herfst de appelboom snoeit' (T, 11). Terloops wordt hiermee het motief van de tuin al vroeg in de roman aangekondigd. Het blijkt samen te hangen met Hofmeesters verwrongen beeld van de 'beschaving,' en zo met de rol van de ander.

### *Het besef een schande te zijn*

Hofmeesters naam zegt het al: de enige plaats waar hij nog heer en meester kan spelen is in zijn hof: de tuin waarin hij de appelboom verzorgt en snoeit. Aarde en modder wijzen vooruit naar de scène waarin Hofmeester als een waanzinnige in de tuin een graf delft voor zijn dochter en haar vriend. Hij verbeeldt zich steeds dat zijn handen vies zijn: 'Alsof hij de hele dag met zijn handen in de aarde had gezeten. Alsof hij in de tuin had gewerkt' (T, 53). Deze Lady Macbeth-achtige ingebeelde viezigheid verbindt de tuin met Hofmeesters schuld, lang voordat hij werkelijk bloed aan zijn handen heeft.<sup>18</sup>

De tuinmetaforen woekeren door de hele roman. Zelfs in de naam *hedge fund*, het riskante beleggingsmodel waarmee Hofmeester zijn dierbare spaargeld verliest, herkennen we het tuinmotief. Geld moet enerzijds de 'vrijheid' en de beschaving in Hofmeesters domein waarborgen – Hofmeester belegt in Zwitserland. Anderzijds houdt het hem gevangen, en lokt het dus grensoverschrijding uit. Het gokken uit *Fantoompijn* vindt zijn pendant in het roekeloze beleggen in *Tirza*. Beide behoren tot het domein van exces en overschrijden van grenzen.<sup>19</sup> Geld is 'vergiftigenis' voor Hofmeester en heilig. Net als het heilige, is het tegelijkertijd taboe. Telkens als hij de huur gaat halen bij zijn huurders in de Van Eeghenstraat schaamt hij zich, het halen van de huur is 'pervers' (T, 91).<sup>20</sup> Hij lost dat probleem op door voortaan zijn twaalfjarige oudste dochter te sturen, in ruil voor een ijsje. Uiteindelijk krijgt hij inderdaad alleen de envelop met geld 'onbevlekt' terug, zijn dochter niet.

Op een vergelijkbare manier gebruikt Hofmeester zijn werkster, die hij wekelijks van achteren 'neemt' in ruil voor een extra financiële beloning. Geld hangt in *Tirza* samen met transgressie

en het abjecte. Het is een essentieel onderdeel van Hofmeesters 'beschaafde' identiteit. Maar ook is het blijkbaar pervers als zodanig en wekt het schaamte op. Voor Hofmeester klinkt wereld-economie 'als wereldjodendom, maar dan onschuldiger en daarom gruwelijker' (T, 175).

Schaamte is zijn meest kenmerkende eigenschap – een onderdeel van de beschaving waartegen alleen drank een medicijn is. Zelfs als zijn echtgenote hem verlaat, is hij vooral bang voor de schande die men over hem zal spreken (T, 152). Hij is zich er voortdurend van bewust dat hij door anderen wordt gezien. Dat is enerzijds de enige reden dat hij nog bestaat: 'Nu weet hij zeker dat hij niets is, een zwart gat dat even opleeft als de ander naar hem kijkt' (T, 296). Anderzijds is juist zijn falen in de ogen van die ander wat hij het meeste vreest: 'De schaamte, de angst, het besef een schande te zijn' (T, 157).

Omgekeerd heeft hij zelf iets van een gluurder, een voyeur, bijvoorbeeld wanneer hij zijn volwassen oudste dochter in het bad bekijkt, maar hij neemt de mensen om hem heen niet werkelijk waar. Zo moet een lerares hem erop wijzen dat Tirza broodmager is. Als hij dat eenmaal heeft opgemerkt durft hij al helemaal niet meer te kijken, ondanks haar uitnodiging daartoe: 'Papa, kijk naar me' (T, 218). Tirza haakt in deze scène (zoals vaker) naar zijn incestueuze liefde en wil zijn 'vrouw' zijn. Ook voor Hofmeester zelf is de rol van vader nauwelijks te onderscheiden van die van een minnaar: 'Een echte vader, eentje die dat woord verdient, is verliefd op zijn kinderen. Levenslang. Tot de dood. En ook daarna' (T, 299).

'Levenslang' – is dat een belofte of een dreigement? Net als de 'bewaker' in relaties in eerdere romans van Grunberg, heeft ook dit woord een dubbele connotatie. Zoals steeds zijn ook hier relaties een vorm van gevangenschap waar de hoofdpersoon met geweld uit lijkt te moeten losbreken – een breuk die alleen leidt tot schuld, niet tot vrijheid. Relaties met anderen roepen in *Tirza* psychoanalytische, maar ook ethische en politieke vragen op.

### *Het psychoanalytische domein: de ander als spiegel*

In de psychoanalytische theorie is de verhouding tot de ander noodzakelijk om überhaupt iemand te *worden*: identiteit

is gebaseerd op reeksen identificaties met de mensen om ons heen. Dat proces verloopt in verschillende stadia. Zolang het kind nog een ‘imaginaire houding’ aanneemt, probeert het alle verschil tussen zichzelf en de ander op te heffen. In die *idiopathische* identificatie heerst alleen gelijkheid: het subject wil datgene wat anders is inlijven en op narcistische wijze identiek laten worden aan het zelf. Deze reductionele benadering heeft geen oog voor verschil van de ander, en lijkt op het gedrag dat veel personages van Grunberg vertonen. Het duidelijkste voorbeeld daarvan is Hofmeester jegens Tirza. Hij dringt zijn beeld van zijn dochter (‘hoog-hoogbegaafd’) aan haar op en maakt een ideaalbeeld waar ze met alle geweld op moet lijken. Het andere moet geassimileerd worden. Hoewel de onschuld (meestal van kinderen, soms van vrouwen) de personages van Grunberg ten diepste ontroert, of misschien wel juist daarom, moet die vernietigd worden. Dat doen Grunbergs hoofdpersonen bijvoorbeeld door de onschuldige ander te corrumperen met hun eigen bitterheid. Zo wil Hofmeester dat Tirza als jong meisje al ‘door het nihilisme heen’ gaat (T, 169) en leest hij met dat doel Dostojevski voor: *Aantekeningen uit het ondergrondse*, haar intense weerzin negerend, nadat ze op haar twaalfde *Madame Bovary* al gehoord heeft.<sup>21</sup> Zijn echtgenote spreekt erover in termen van vergiftiging: ‘Jij hebt dat kind vergiftigd’ (T, 230).

Het lijkt erop dat Hofmeester Tirza trachtte te modelleren naar zijn *eigen* beeld: hij brengt een idiopathische identificatie tot stand. Tirza moet het spiegelbeeld vormen waardoor hij zichzelf narcistisch kan projecteren en zich kan inbeelden dat hij ‘heel’ en compleet is.<sup>22</sup> Tirza doet daar aanvankelijk gewillig aan mee, en onderdrukt zelfs haar vrouwelijke lichaamskenmerken door niet te eten: haar magere lichaam lijkt op dat van een man en dus op haar vader. Als ze genezen is, moet Hofmeester erkennen dat zij een ‘ander’ is en reageert hij op haar als op een vijand, net als op Choukri, die dat beeld ‘bezet’ en die een rivaal is.<sup>23</sup> In deze lijn is het dus niet uit jaloezie dat hij haar vermoordt, maar uit angst om zichzelf werkelijk te gaan zien: met zijn eigen leegte of ‘gat’ te worden geconfronteerd.

De zogenaamde *heteropathische* identificatie werkt andersom: het subject laat zich daarin opslokken door het andere

waarmee het zich identificeert.<sup>24</sup> Zulke identificaties zijn, in de ontwikkeling van kinderen, noodzakelijk maar ook destructief. Daarom moeten duale en symbiotische relaties tussen ouder en kind worden opgevolgd door triangulaire, door de intrede van een derde term. Daar lijkt het mis te gaan bij Hofmeester. Als er een 'derde term' in zijn relatie met Tirza komt, maakt hij daar korte metten mee. In *Tirza* zien we zo de structuur die door Grunbergs hele oeuvre vanaf de Marek van der Jagt-episode te vinden is. De hoofdpersoon tracht te 'genezen', dat wil zeggen, te ontsnappen aan de vrouw met wie hij in een symbiose verkeert, maar kan dat alleen door haar te vernietigen.

De vraag is wat er misgaat – waarom kan Hofmeester geen zelfstandig subject zijn, en ook zijn dochter niet toestaan dat te zijn? Dat lijkt te maken te hebben met zijn 'ziekte'. Terwijl Tirza genas in een Duitse kliniek, werd immers duidelijk dat niet alleen zij, maar vooral Hofmeester zelf ziek is: 'Tijdens de wandelingen dacht hij wel eens: ik moet haar vragen hoe je dat doet, genezen. Waar je begint en hoe je weet dat je ermee klaar bent. Maar hij wilde haar niet lastigvallen met moeilijke vragen' (T, 238). Tirza ontgroeit hem wanneer zij wel aan haar ziekte weet te ontsnappen, maar hij niet: op dat moment kan ze niet meer tot een kopie van haar vader worden gereduceerd. Zelf zoekt hij zijn genezing door haar te vernietigen. Een bevrijding blijkt dat echter niet: na zijn omzwervingen door de woestijn keert hij terug naar de verstikkende relatie met zijn echtgenote in Amsterdam, en naar we aannemen ook naar een echte gevangenis. In psychoanalytische termen: het subject worden van Hofmeester, zijn bevrijding, lijkt mis te gaan: hij is ongeneeslijk. Dat het in het midden blijft of de moord op Tirza wel 'echt' heeft plaatsgevonden, of alleen in Hofmeesters verbeelding, onderschrijft deze psychoanalytische lezing nog. Het gaat dan om ingebeeelde identificaties en fantasmen, niet om realisme. Doordat een deel van de roman is gesitueerd in Namibië, opent de roman nog een andere betekenislaag over de culturele ander. Zo knoopt de tekst het psychoanalytische domein aan het ethische en aan het politieke.

### *Het ethische domein: de ander als vreemde*

Hofmeesters identificaties leiden niet tot gezonde relaties. Hij kan zijn dochter niet toestaan anders te zijn dan hij. Terwijl een 'ethische' relatie nu net inhoudt dat we over het andere kunnen spreken met aandacht voor het verschil. We dienen ons bovendien te realiseren dat wij voor de ander óók de ander zijn: een verdubbeling van de onkenbaarheid, in de woorden van Maurice Blanchot.<sup>25</sup> De basis van zo'n verhouding is dus niet de gelijkheid, maar de *vreemdheid* en het verschil tussen het subject en de ander: het hiaat. Als de ander tegen me spreekt, spreekt hij niet zoals ik. Dat moeten we niet zien als dialectiek die zich weer opheft in een synthese, maar als een dubbele dissymmetrie. Het andere *binnen onszelf* wordt aangesproken door het appèl van de ander. Het ik, het subject, blijft binnen deze relatie niet onaangetaast.<sup>26</sup>

De Franse filosoof Emmanuel Levinas gebruikt voor dit appèl woorden als 'beschuldiging', 'vervolging' en 'gijzeling', termen die ook in Grunbergs romans vallen wanneer het over relaties gaat.<sup>27</sup> Voor Levinas is deze relatie tot de ander dus geen welwillendheid, maar is het subject een gijzelaar van die ander: de ethische relatie is in Levinas' termen een 'trauma'. Het gaat om een ontmoeting met een zijn dat radicaal *anders* is en dat als zodanig te erkennen. Het appèl van de ander brengt de personages in relatie tot het andere, maar heeft ook een destructief effect op henzelf.<sup>28</sup> Het ego moet soevereiniteit opgeven in ruil voor een sociale relatie, een dialoog.<sup>29</sup> We zijn innerlijk verdeeld tussen aan de ene kant ons eigen, begrensde ego, en aan de andere kant een onbegrensd ethisch appèl gesteld door de ander, waar we nooit aan kunnen beantwoorden.<sup>30</sup> Het bewustzijn van deze innerlijke verdeeldheid van het zelf maakt van ethiek 'de ervaring van een oneindige vraag' in het hart van onszelf, een vraag die de mens vormt maar ook vernietigt.<sup>31</sup>

Die structuur zien we terug in de relaties van Grunbergs personages: ze horen dat appèl van de ander, maar kunnen het niet beantwoorden. Dat het gaat om het 'compleet andere', zien we aan figuren die abject zijn en letterlijk *niet om aan te zien*, zoals de 'melaatse' Simon in *De asielzoeker*. De confrontatie met het 'compleet andere' betekent voor deze personages dat hun ego

wordt opgebroken en in contact komt met dat wat ondenkbaar en onzegbaar is.<sup>32</sup> Het brengt ze dan ook in contact met het irrationele en het buitentalige. Neem het meisje Kaisa in de Namibische woestijn, en haar eeuwige en enige vraag: *'Do you want company?'* Dat die vraag zowel een teken van kinderprostitutie kan zijn als een uitnodiging tot gemeenschappelijkheid, is betekenisvol in dit licht. Het laat zien dat de verhouding tot de ander een ethische, maar ook een politieke vraag is.

### *Het politieke domein: de ander na 9/11*

Voor Hofmeester zijn er twee werelden die koste wat het kost gescheiden moeten blijven: het westerse kapitalisme en de oosterse islam, de 'beschaving' en de woestijn, Amsterdam en Afrika. De liefde tussen Choukri en Tirza brengt die twee gebieden samen in een tussenruimte die ontsnapt aan het systeem waarin Hofmeester leeft. Hofmeesters eigen 'geciviliseerde' identiteit wordt bedreigd door de 'abjecte', interculturele daad van Tirza en Choukri.

De niet-westerse 'ander' is onaanraakbaar, en in Hofmeesters ogen ook de vijand, in elk geval nadat zijn spaargeld is verdwenen door de financiële crash die volgde op de aanslagen van 11 september 2001. Dat de jonge mensen een nummertje maken op een tafel waar zowel de koran als een Monopoly-spel ligt, illustreert hoe Hofmeester drie categorieën door elkaar haalt. Geld en seks worden door hem op perverse wijze op elkaar betrokken en krijgen de heilige rol die de verdwenen God niet langer kan vervullen.<sup>33</sup> De Koran en het Monopoly-spel vertegenwoordigen hier vooral het einde van de grote ideologieën, waar de kinderen niet meer in geloven – Choukri las slechts voor uit de koran omdat Tirza het vroeg, en Tirza heeft geen belangstelling voor het miljoen van haar vader.

Vooraf jgens Choukri neemt Hofmeesters xenofobie hilarische en weerszinwekkende vormen aan. Hij herkent in de atheïstische Choukri een van de aanslagplegers van 9/11 en noemt hem daarom consequent 'Mohammed Atta'. Daarmee draagt Choukri ook de schuld aan het verdwijnen van Hofmeesters kapitaal: 'De geschiedenis dreigde nu persoonlijk te worden. De anonieme wereldeconomie kreeg een gezicht, een lichaam, een naam.

Mohammed Atta, die had Hofmeester zijn geld afgenomen, de financiële onafhankelijkheid, de vrijheid voor zijn kinderen die zo nabij was, zo vreselijk nabij. Mohammed Atta zat hierachter, Atta had Hofmeesters hedge fund onthoofd' (T, 176). De ontmoeting met deze culturele ander wordt geplaatst in de historische context van terrorisme en antagonisme. Hofmeester 'herkent' Choukri onmiddellijk als Mohammed Atta, en blijft hem hardnekkig 'Atta' noemen.<sup>34</sup>

Zo is *Tirza* ook te lezen als een post-9/11-roman.<sup>35</sup> Daarvan zijn er vele, maar het merendeel van die Amerikaanse romans blijft dicht bij huis en 'domesticeren' het trauma zonder in te gaan op de achterliggende geopolitieke problemen.<sup>36</sup> Op die manier maken ze van de aanslag op het World Trade Center een overzichtelijke ramp die aansluit bij eerdere 'rampen' in de geschiedenis van de Verenigde Staten. Het is precies dat domesticeren waar *Tirza* over lijkt te gaan. Hofmeester betreft het instorten van de wereldeconomie slechts op zijn eigen kapitaal: de geschiedenis is voor hem inderdaad persoonlijk. Hij ziet de woestijn oprukken in zijn eigen tuin, maar is blind voor het mondiale geweld dat met het kapitalisme is verbonden en voor de implicaties daarvan voor de rest van de wereld, voor mensen als Kaisa. Door 9/11, migratie en een bankroet aan elkaar te verbinden tematiseert Grunberg in *Tirza* het gevoel van het Westen na 2001 in een 'crisis' te leven.<sup>37</sup>

Van harmonieus samenleven in een 'multiculturele samenleving' is er in *Tirza* geen sprake. Slavoj Žižek onderscheidt drie soorten geweld: zichtbaar en subjectief geweld door een identificeerbare dader, symbolisch geweld dat in de taal zelf is ingeschreven, en systemisch geweld dat in de economische en politieke structuren zit. *Tirza* demonstreert de verbondenheid van deze drie niveaus van geweld.<sup>38</sup> Hofmeester tracht de 'anderen' om zich heen aan zich te onderwerpen. De relatie met de culturele ander wordt vaak gevat in financiële en seksuele machtsrelaties – beide onderhoudt Hofmeester met zijn werkster.<sup>39</sup> Zij wordt wekelijks voor meer gebruikt dan schoonmaken alleen: 'Hofmeester beseftte dat er een verband bestond tussen haar bereidwilligheid en haar niet geheel legale status, maar dat stoorde hem verder niet' (T, 300), al vraagt hij zich wel af of het abnor-



maal is dat er soms bloed uit haar anus kwam. Zijn vrouw reageert onverschillig: iemand uit Ghana heeft in haar ogen wel ergere dingen meegemaakt dan deze wekelijkse verkrachting met betaling.<sup>40</sup> Hofmeesters racisme wordt, eenmaal in Afrika, explicieter. Miljoenen Atta's zijn er (T, 345), moet hij daar concluderen en zijn taalgebruik herinnert ons aan het tijdperk van de apartheid: 'Een kleurling blijft een kleurling' (T, 332).

Zo wordt het stereotiepe onderscheid tussen het rijke Westen en het arme Afrika, tussen cultuur en 'barbarij', dik aangezet en geïroniseerd. Hofmeester zegt bijvoorbeeld tegen Kaisa: 'Men kan jou niets afnemen, want je hebt niets. Hoe men jou ook noemt, het maakt je niets uit, want je bent niets. Zelfs als men jouw leven zou beëindigen, zou je dat niet kwetsen. Feitelijk ben je al dood' (T, 385).<sup>41</sup>

Hofmeesters reflex is om zijn angsten op de vreemdeling te projecteren, net als zijn walging en fascinatie voor het vreemde. De vreemde is echter van zichzelf geen vreemdeling, dat is hij alleen binnen de ruimte van het eigene. Daarmee heeft de vreemde een ruimtelijke functie: die zorgt voor het markeren van de ruimtes van het thuis, van het behoren. Door te dichtbij te komen, scheppen vreemdelingen de noodzaak grenzen te trekken tussen het bekende en het onbewoonbare gebied.<sup>42</sup> Dit is hetzelfde mechanisme als 'abjectie': de grenzen van het subject worden bewaakt door de expulsie van het abjecte.

In *Tirza* ligt de nadruk om die reden voortdurend op deze grenzen van Hofmeesters domein. Al in de tweede alinea van het boek voorziet hij de invasie van zijn ruimte: 'De feestgangers kunnen straks de tuin in bezit nemen' (T, 11). Vooral Choukri vertegenwoordigt in Hofmeesters ogen een bedreiging. Wat Grunberg in deze relatie laat zien, is hoe Choukri niet een vreemdeling is, maar dat wordt gemaakt door Hofmeesters processen van in- en uitsluiting. Al vanaf het eerste moment wordt Choukri door Hofmeester als ondoorgrondelijk getypeerd: 'Een tamelijk donkere huid, een brede kaak, zware wenkbrauwen waardoor hij de indruk wekt nors te kijken. Misschien kijkt hij ook nors. Wie zal het zeggen?' (T, 196). Deze bevestiging van de onkenbaarheid van de ander is een typische strategie van *othering*. De kloof tussen de personages is niet gebaseerd op in-

trinsieke verschillen, maar op verschillen die Hofmeester creëert.<sup>43</sup> Hofmeester beschouwt de vreemde Choukri bovendien als iemand die de ruimte heeft besmet en die het heeft gemunt op zijn bezittingen. De hoofdpersoon ('het subject') blijft daarbij niet onaangetaast. Bij Grunberg gaat het niet om een eenvoudige oppositie tussen de beschaving en de barbarij van de anderen. Integendeel, de beschaving wordt ontmaskerd als barbaars.

### *De ruimte van de ander*

Hofmeester gebruikt zowel zijn taal als de ruimte die hij afbakent om de vreemdeling weg te houden bij zijn kind, dat 'puur' moet blijven.<sup>44</sup> Niet voor niets is de badkamer een belangrijke plaats, die maar liefst 43 keer wordt genoemd in de roman. Het is een afgebakend domein waar hij zich reinigt van het abjecte. Als hij er zijn handen wast na de dubbele moord, blijkt dat het abjecte niet buiten gehouden kan worden, maar een deel van hemzelf is. Het barbaarse en andere dringt zich op, laat zich niet assimileren en bedreigt de orde die de hoofdpersonen voor zichzelf hebben geschapen. In *Tirza* overkomt dat Hofmeester al in Amsterdam: 'Samen kijken ze naar de tuin waarin hij Afrika ziet, wat hij niet eens vreemd vindt. Hij vindt het hooguit vreemd dat hij niet eerder heeft gemerkt dat Afrika in zijn tuin begint (T, 284). De romanruimte wordt ingezet om de grenzen tussen het beschaafde en het barbaarse te ontmaskeren als fictie. Hoe harder we trachten het barbaarse buiten te sluiten, lijkt dit verhaal te demonstreren, hoe meer blijkt dat het zich binnen in de beschaving ophoudt: "Ik ben een product van de beschaving," roept Hofmeester, "ik ben wat er gebeurt als je de beschaving loslaat op het beest" (T, 410).

Aanvankelijk denkt Hofmeester nog de gebieden te kunnen scheiden. De tuin waarin Hofmeester zich thuis voelt, maar waarin hij ook is opgesloten, is het domein van het symbolische.<sup>45</sup> Hofmeester ontdekt dat de symbolische orde van taal en geld, een orde gebaseerd op *verschil*, geen effect meer heeft in een geglobaliseerde context. De oppositie tussen de tuin en de woestijn maakt de laatste tot de ruimte van het vreemde. Het is een bekende koloniale strategie om de ander, en de ruimte van de ander, voor te doen als mystiek en mysterieus: een manier om

ongelijke machtsrelaties in stand te houden. Hofmeester past die strategie ook toe door de vreemdheid van Kaisa te benadrukken, net als de 'onleesbaarheid' van de ruimte waarin zij zich beweegt.<sup>46</sup>

De negenjarige Kaisa lijkt zich in alle opzichten in een andere orde te bevinden dan Hofmeester. Blootsvoets loopt ze moeiteloos daar waar Hofmeester niet gaan kan op zijn pijnlijke voeten. 'Als een beest dat de woestijn gewend is', denkt hij (T, 410). De woestijn is in de romans van Grunberg vaker het onbereikbare gebied waar de ander zich ophoudt, een mystiek geladen ruimte waar dieren en de anderen in een taallose verstandhouding leven: 'Stilte. Stilte en duisternis. Dat is de woestijn in de nacht' (T, 401).

De anderen in die ruimte blijven in Grunbergs romans vaak naamloos, of ze krijgen bijnamen. Meestal betreft het vrouwen, die in hun 'onschuld' lijken op kinderen. Ze worden vaak geassocieerd met het abjecte: beesten, ontlasting, ziekte, wonden en vuil, zoals we zagen bij de stervende moeder van Kaisa.<sup>47</sup> In haar hut wordt Hofmeester overweldigd door de stank en de vliegen. De moeder beweegt slechts haar handen, waaruit hij opmaakt dat ze 'doventaal' spreekt: 'Ze zegt iets, maar we weten niet wat' (T, 376). Hofmeester kijkt, maar rent de hut uit, nadat hij de vrouw in een groteske zegening heeft 'besprenkeld' met al het geld dat hij bij zich heeft. Net als eerdere zieken in Grunbergs oeuvre is ook Kaisa's moeder abject, onaanraakbaar.<sup>48</sup> Het lijden en de fysieke pijn van deze vrouwen vertegenwoordigen een exces dat Grunbergs hoofdpersoon niet kan vatten en waarvoor hij op de vlucht slaat.<sup>49</sup> Het gaat in *Tirza* opnieuw, evenals in het oeuvre van Marek van der Jagt, om contact met iets wat gewone betekenisgeving ontstijgt – iets wat buiten het symbolische valt. Tegelijkertijd wordt dit wel *beschreven* in deze roman – dat wil zeggen, in het talige domein. Wat zegt het over literatuur dat die moet proberen betekenis te geven aan hetgeen zich onttrekt aan rationaliteit en interpretatie? Is dat ook niet een vorm van assimilatie van het vreemde?

### *Nieuw engagement in de roman*

De vraag naar de relatie met de ander wordt in Grunbergs

romans concreet en urgent door de confrontatie met een vrouw of een kind dat hulp nodig heeft. Zij doen een appèl op de hoofdpersoon dat hij niet kan beantwoorden, omdat hij ervoor uit het domein moet treden waarin hij zich veilig voelt – dat van de ‘beschaving’.

Het is een structuur die we in meer contemporaine romans tegenkomen. Denk aan *De wandelaar* van Adriaan van Dis bijvoorbeeld, waar een hond en een Afrikaans meisje de hoofdpersoon confronteren met zijn machteloosheid. Dezelfde rol speelde een naakt gevonden meisje in P.F. Thomèses *De weldoener*. Mannen – vrijwel altijd mannen – reageren in deze verhalen maar moeizaam op de morele, affectieve, en materiële eisen die de (soms abjecte) kinderen of dieren aan ze stellen.<sup>50</sup>

Tegen wil en dank moeten de cultureel angehauchte hoofdpersonen niet alleen over de wereld gaan nadenken, maar ook handelen in de wereld. Ze stuiten daarbij niet alleen op hun eigen onvermogen, maar ook op de onmogelijkheid om het goede te doen in een gecorrumpeerde maatschappij. Zo raken de personages, om met Nelleke Noordervliets *Snijpunt* te spreken, in een ‘vacuüm’ tussen het bezwerend humanisme enerzijds en een onverschillig cynisme anderzijds.<sup>51</sup> Het is dit ethisch vacuum waar ook Adriaan van Dis’ helden in worden gezogen, een ruimte waar ze niet zozeer iets ontdekken over de wereld, als wel over hun eigen zelfgenoegzaamheid, en over hun onvermogen om iets aan die wereld te verbeteren.

Zulke romans bevragen de rol van kunst en literatuur in een gefragmenteerde, gemediatiseerde wereld waarin het humanisme ‘failliet’ is verklaard – geïllustreerd door personages die het als een verworvenheid zien dat ‘zij zich van alle ideologische, morele of levensbeschouwelijke oriëntaties hebben losgemaakt’.<sup>52</sup> Tegelijk blijkt ook het relativisme van sommige postmoderne auteurs een gepasseerd station. Het gaat in deze werken voortdurend om de vraag naar de *relatie* tussen kunst, werkelijkheid en ethiek, maar ook om de rol van de kunstenaar daarin: om verantwoordelijkheid en gemeenschap. In de Verenigde Staten duidt men deze ontwikkeling aan met de term *new sincerity*.<sup>53</sup> David Foster Wallace, Jonathan Safran Foer en Dave Eggers zijn voorbeelden van zulke auteurs met hun pogingen romans te

schrijven over de zoektocht naar een vorm van ‘gemeenschappelijkheid’: ‘*To illuminate the possibilities for being alive and human in it,*’ zoals Wallace het noemde.<sup>54</sup>

Dergelijke romans stellen de vraag naar de ethische of maatschappelijke rol van literatuur. Tegelijkertijd bestaat literatuur bij de gratie van autonomie: van de *afstand* tot de maatschappij. Wat dat betreft is de term ‘literair engagement’ al een contradictie in terminis. Deze paradox wordt regelmatig opgevoerd in de laatpostmoderne roman. Het probleem is dat de teksten op die manier toch weer over zichzelf gaan: ze vertonen dus precies de navelstaanderigheid, de zelfreflexiviteit waar ze ook een kritiek op waren. De ironie van die situatie – dat engagement met de wereld in kunst altijd ook het tegenovergestelde ervan is – wordt gedemonstreerd met personages die, net als in *Tirza*, (meestal) mannelijke intellectuelen zijn die leven van en voor cultuur: schrijvers, componisten, leraren. Deze personages worden ruw uit hun zelfgenoegzame leventjes gerukt door een situatie die hun betrokkenheid op de proef stelt. Wat kan kunst of literatuur bijdragen aan een betere wereld? Of kan de kunstenaar beter de straat op gaan en de handen uit de mouwen steken? Zo gaat het vaak over het dilemma tussen woord en daad.

### *Schrijven is niet zorgen*

Het schrijversdilemma, of het woord wel voldoet waar daden nodig zijn, krijgt in recente romans vaak gestalte via het thema van de zorg. Het affectieve, altruïstische en ook debilerende karakter van zorgtaken plaatst ze in een dialectische verhouding tot het abstracte en intellectuele van de literatuur. De verhouding heeft meestal te maken met gender: zorg hoort bij het vrouwelijke domein.

In het oeuvre van Zadie Smith bijvoorbeeld gaat het vaak om een zorgtaak waar een intellectueel personage moeilijk aan kan voldoen. In *On Beauty* (2005), schiet een beroemde Rembrandt-kenner tekort in vergelijking met zijn vrouw die wel eenvoudige liefde kan geven. In Coetzee's *Disgrace* (1999) staat academische literatuurkennis eveneens nadrukkelijk tegenover zorg. De hoogleraar Engelse literatuur David Lurie wordt weggestuurd van de universiteit vanwege een vermeende aanran-

ding van een studente. In plaats van met de romantische poëzie gaat hij zich daarna bezighouden met zijn dochter en haar boerderij op het Afrikaanse platteland. Ook in Coetzee's roman is het appèl dat wordt gedaan op Lurie niet bepaald positief. De enige vorm van zingeving die is overgebleven voor de professor is niet eens *zorgen* voor zwerfhonden, maar ze afmaken en de kadavers opruimen.<sup>55</sup> Dat David Lurie's dochter aan het einde van het verhaal een baby verwacht van haar verkrachter, wijst ook al op de ambivalentie van deze wereld van zorg. Die is niet lieflijk en lonend, maar gewelddadig. De plicht om voor de ander te zorgen doet het ego geweld aan en tegelijk is het de enig mogelijke vorm van echt en concreet engagement in de gewelddadige post-apartheidssamenleving die Coetzee schetst – een engagement dat de vrouwen bij Coetzee beter kunnen opbrengen dan de mannen.<sup>56</sup>

Hoe zit het met deze paradox in *Tirza*? Aanvankelijk lijkt Hofmeester geen moeite te hebben met zijn zorgtaak. Sterker nog, de enige manier waarop hij met anderen lijkt te kunnen omgaan, is voor hen zorgen, of ze nu willen of niet. Zo dringt Hofmeester de gasten op Tirza's feest gebakken sardientjes op, waar ze niet op zitten te wachten: 'Hij zal de hongerigen voeden en niet overbodig zijn' (T, 143). Tegelijk is hij blind voor de vaderlijke zorg die hij echt moet geven. Hij kookt wel iedere dag voor Tirza, maar hij heeft niet in de gaten dat ze niet eet.

Dat hij in het culturele domein geen rol meer speelt, lijkt niet tot hem door te dringen. Hofmeester blijft het hele verhaal door zijn aktetas met zich meeslepen – hij laat zijn werk als redacteur vertaalde fictie niet los. Ook in Afrika heeft hij zijn tas bij zich, met de iPod van Tirza en het laatste te redigeren manuscript uit zijn afgebroken uitgeversbestaan. Maar wanneer hij Kaisa achterlaat op het vliegveld met die aktetas laat hij ook zijn 'werk' – het onaffe manuscript – bij haar achter: "Ik kom terug, Kaisa," fluistert hij, "deze tas is het onderpand. Zolang je deze tas hebt, weet je dat ik terugkom. Mijn leven zit in deze tas. Ik moet wel terugkomen. Ik kan niet anders" (T, 426).<sup>57</sup>

Zo gaat deze passage ook over de *toekomst* van het schrijven. Die toekomst en de belofte liggen hier: bij het engagement met de culturele ander. Dat is niet onproblematisch – uit alles blijkt dat Hofmeester verscheurd wordt door deze opdracht om Kaisa

te 'redden' en zijn plicht om terug te keren naar Amsterdam. Als we dit lezen als een statement over de toekomst van het werk van Arnon Grunberg zelf, is het een ambivalente aankondiging van een nieuw literair engagement.<sup>58</sup> Hoewel Grunberg als publieke intellectueel in deze periode een groeiend engagement toonde met de ander, lijkt hij in *Tirza* te demonstreren dat het voor hem niet mogelijk is zich helemaal te engageren.

Het universele ethische probleem van onze verstandhouding met de ander is ook een probleem van de literatuur en van de schrijver: de onmogelijkheid tot *echt* engagement in een *verzonnen* verhaal. Je ontfermen over de ander is niet mogelijk. Niet voor de schrijver, niet voor zijn personages, en ook niet in algemeen ethische zin. Tegelijk is het onze morele taak. Dat onoplosbare conflict tussen autonomie en engagement, literair werk en zorg, is ook de kern van de vele interteksten van *Tirza*.

#### *Het Oude Testament en het offer*

De roman *Tirza* barst uit haar voegen van de literaire verwijzingen. Grunberg citeerde altijd al graag, maar niet eerder zoveel, zo nadrukkelijk en zo opzichtig als in *Tirza*. Wat zou dat betekenen? Gaat het hier weer om een demonstratie van het feit dat dit niet het *eigen* verhaal is maar tweedehands, zoals in *De joodse messias*?

Hier heeft de intertekstualiteit een andere, thematische, functie. De teksten uit de Bijbel en de klassieke mythologie die in *Tirza* worden aangehaald, handelen over gemankeerd vaderschap. Hetzelfde geldt voor de hedendaagse romans waar *Tirza* schatplichtig aan is. Neem *Bedachte stad* (1997) van Henry Sepers.<sup>59</sup> De verhaallijn van *Tirza* vertoont opmerkelijke overeenkomsten met deze weinig gelezen voorganger. In beide romans gaat het om de verkrampte, licht incestueuze relatie tussen een maatschappelijk gestrande, maar intellectuele vader en een broodmagere dochter op de grens van volwassenheid. De vaders vertonen dezelfde weerzin als ze erachter komen dat hun dochter een seksleven heeft, en evenveel agressie tegen haar belager, en beide dochters sterven een gewelddadige dood. Het verhaal van dat einde wordt verteld aan een buitenstaander in Namibië; in *Tirza* is dat het kindje Kaisa, bij Sepers de hoer Miranda. Het

verschil is dat Kaisa niets verstaat, Miranda alles. Grunberg verbergt zijn schatplichtigheid overigens niet.<sup>60</sup>

Net als de roman van Sepers gaan ook de andere romans waaruit in *Tirza* wordt geciteerd over de eis van het vaderschap tegenover die van het werk – Cees Nootebooms roman *Rituelen* (1980) bijvoorbeeld. De lezer dient het verband tussen de twee romans ook hier zelf te leggen. Bijvoorbeeld door parallellen tussen Zita (de geliefde uit *Rituelen*) en Tirza, respectievelijk ‘koningin van Namibië’ en ‘zonnekoningin’ genoemd. Ook de overeenkomsten tussen de hoofdpersonen is een argument om een verband te veronderstellen: beiden omschrijven zichzelf als een ‘gat’, beiden speculeren op de beurs. En ook *Rituelen* is een roman over de afwijzing van het vaderschap.<sup>61</sup> Door te verwijzen naar een roman die gaat over het conflict tussen kunst en het naakte leven, is *Tirza* geworteld in de paradox: wie kunst maakt over het naakte leven, keert tegelijk dat leven de rug toe. Die paradox ligt aan het hart van een andere roman waar *Tirza* naar verwijst: *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk. Midden jaren tachtig schreef Kellendonk deze roman over de zoektocht naar samenhang in een uit elkaar gevallen samenleving. Het verhaal is tegelijk ernstig en hoogst ironisch: de religieuze verwijzingen grotesk en toch ook betekenisvol. De homoseksuele Broer en zijn zwangere zus Prul zoeken ieder naar betekenis op verschillende plekken: hij in de kunst en in zijn geliefde ‘rijpere jongen’, zij in de zorg (ze is arts) en haar ‘zoon’. Behalve via de thematiek verwijst Grunberg ook met zijn hoofdpersoon naar Gijselhart, de vrekkige vader in Kellendonks roman. Beiden zijn wat oudere mannen, opgesloten in hun angst voor de wereld en hun eigen onaangename karakter. Ze leven voor hun (jongste) dochter en hopen onmisbaar voor haar te zijn, al is het maar op financieel gebied; hun ‘miljoen’ is hun religie en houvast in de wereld, tot ze er smadelijk achter komen dat het niet helpt tegen hun overbodigheid. In beide romans is het oudere kind verstoten en naar het buitenland gevlucht op het moment dat duidelijk werd dat hij of zij een seksueel wezen was. Kellendonks Broer is een homoseksuele kunsthandelaar die nadrukkelijk kinderloos is: hij is als homoseksueel op ‘seksuele ruimtevaart’ gegaan. Net als Ibi moest hij als kind maandelijks de huur gaan innen in ruil voor een ijsje. Net als in de roman



van Kellendonk zijn de motieven geld, vaderschap en seksualiteit nauw verknoopt met het motief van religie: het verbond tussen God en de mensen. Is het in *Mystiek lichaam* een Jood, Pechman, die de geliefde jongste dochter komt weghalen, in *Tirza* is het een Noord-Afrikaan, die met net zoveel xenofobie wordt bejegend als de Jood in Kellendonks roman.

Zowel *Mystiek lichaam*<sup>62</sup> als *Rituelen* zijn romans die Grunberg bewonderde.<sup>63</sup> Hier gebruikte hij ze als thematische interteksten. De vervlochten thematiek van vaderschap en religie zien we ook in de klassieke en Bijbelse teksten waar *Tirza* naar verwijst. Door de titel van het middelste deel, 'Het offer', worden we op het spoor gezet. Om te beginnen is er het eerder besproken offerverhaal van Abraham en Isaak uit het oudtestamentische boek *Exodus*.<sup>64</sup> Abrahams geloof wordt op de proef gesteld wanneer God hem opdraagt zijn zoon Isaak, de 'enige, van wie je zoveel houdt',<sup>65</sup> te offeren. Isaak is de verpersoonlijking van het verbond dat God met Abraham sloot, van de toekomst met veel nageslacht die God hem beloofde.<sup>66</sup>

Uitgerekend deze Isaak dient tot brandoffer te worden. De vastberadenheid waarmee Abraham op pad gaat is verbazingwekkend. Het verhaal is bijna zakelijk: 'Toen ze waren aangekomen bij de plaats waarover God had gesproken, bouwde Abraham daar een altaar, schikte het hout erop, bond zijn zoon Isaak vast en legde hem op het altaar, op het hout. Toen pakte hij het mes om zijn zoon te slachten.'<sup>67</sup> De twijfel blijft, in de tekst althans, volledig uit. Abrahams bereidwilligheid maakt dat Kierkegaard hem in *Vrees en beven* een absurde 'ridder' van het geloof noemde, in tegenstelling tot de 'tragische held'.<sup>68</sup> De tragische held, zoals we die in de oude Griekse tragedies tegenkomen, handelt voor het heil van het algemene, zoals Agamemnon die zich in *Ifigeneia in Aulis* bereid toont zijn dochter te offeren. Het religieuze offer dat Abraham geacht wordt ten uitvoer te brengen, levert daarentegen niet zomaar iets op voor de gemeenschap. Van het economische principe dat bij Agamemnon speelt, is bij Abraham geen sprake. Het dilemma dat dit met zich meebrengt, de vereiste opschorting van de ethiek, Gods wil die zich onmogelijk weet te verzoenen met de algemene wil, is reëel en blijft ook bij Kierkegaard bestaan. We kunnen Hofmeester her-

kennen in deze ridder, die het niet op een akkoordje gooit met de goden zoals Agamemnon deed, maar die zijn dochter offert vanuit en tot in het *absurde*. Ook Hofmeesters offer is 'zuiver persoonlijk'. Maar hij is nog onbegrijpelijker dan Abraham, omdat hij niet handelt uit een verzoek(ing) van God, maar zonder reden. In tegenstelling tot Abraham krijgt hij zijn kind dan ook niet terug: de hemel zwijgt wanneer Hofmeester God aanroept in het derde deel van de roman, 'De woestijn'.

De betekenis daarvan komen we wellicht op het spoor via een tweede Bijbeltekst waar Grunberg met *Tirza* naar verwijst. Het verhaal van Jefta uit het Nieuwe Testament onderscheidt zich van dat van Abraham omdat hier geen sprake is van gehoorzaamheid. Jefta heeft zijn gruwelijke gelofte zelf verzonnen en brengt het offer zelf ten uitvoer. Op het slagveld heeft hij God de roekeloze belofte gedaan het eerste te doden wat hij bij thuiskomst tegen zou komen, als hij de strijd zou winnen. Jefta wint de oorlog en bij zijn thuiskomst is het zijn dochter die hem tegemoetkomt. Jefta's dochter trekt zich terug in de bergen, en 'toen die twee maanden voorbij waren keerde ze naar haar vader terug, en hij bracht zijn gelofte ten uitvoer'.<sup>69</sup> Ook Hofmeester heeft zijn eigen noodlot in handen en daarmee lijkt hij, wanneer hij *Tirza* vermoordt, nog het meest op Jefta. Zijn naam verwijst dan ook naar de 'hofmeester', een bijrol in Vondels stuk *Jeptha of Offerbelofte*.<sup>70</sup> In die tragedie wordt niet alleen uitvoerig het ongerijmde en zinloze van Jefta's belofte aan God besproken, zo is het maar de vraag of hij met de kindermoord niet juist *tegen* Gods wil handelt.

De klassieke en Bijbelse offerverhalen kennen vele variaties in decor en plot, maar ze hebben een paar gemeenschappelijke kenmerken. Ten eerste gaat het om oudere kinderen die op het punt van volwassenheid staan; zo lijken de offers ook een soort initiatierite in te houden. In zulke mythologische verhalen wordt het metaforische 'sterven' van de jeugd en het geweld van de ontmaagding verbeeld. Ook *Tirza* wordt in haar achttiende jaar gedood. Een tweede overeenkomst is dat in de oude verhalen het kind moet sterven om de vader verder te helpen: de vaders kunnen niet winnen, geen oorlog voeren of hun zaad kan zich niet 'vermenigvuldigen' als het kind niet sterft. Zou dat ook gelden voor Hofmeester? Wat is de parallel tussen Hofmeester en die

andere, oudere vaders die kinderen op het altaar leggen?

Als we de moord op Tirza als een offer van Hofmeester moeten lezen, dan is dat zo mogelijk nog ongerijmder dan dat van Jefta. Het is puur onbegrijpelijk. Hier is geen opdracht geweest, maar ook geen gelofte. Met het afslachten van Tirza wordt geen God gediend en geen belofte ingelost. Het is een daad waar niemand om heeft gevraagd. Zo lijkt het offer dat Hofmeester brengt leeg – net als dat van François in *Gstaad 95-98* wanneer hij het meisje Olga vermoordt. Het is een teken, maar een leeg teken. Het is een offer dat alleen maar gericht is aan hemzelf. Hofmeester is een god in zijn eigen privéparadijs, met de appelboom die hij zelf plantte in het midden. Hij maakt zijn eigen wetten en bakent zijn eigen domein af: hij is soeverein. Na de dood van God moeten we onze eigen god zijn.<sup>71</sup>

Dat Hofmeester voor God speelt was al duidelijk op de eerste bladzijde: ‘Zes dagen heeft hij zich niet geschoren. Hij had er geen tijd voor’ (T, 11-12). Dan is zijn schepping blijkbaar voltooid. Met een kenmerkende verschuiving maakt Grunberg van zijn hoofdpersoon enerzijds een Adam die het paradijs is ontzegd (hij moet met de broek op de knieën de aftocht blazen voor hij klaar is met Ester in de schuur) en anderzijds zelf een wrekende en jalouse God. Ook Tirza zal er niet van smaken, dankzij de pook van Hofmeester wanneer zij als een offerlam op de tafel ligt. In *Tirza* zijn er maar liefst drie kinderen die de rol van offer spelen. Ibi (ook zij ligt op een tafel als op een altaar als ze wordt genomen door de huurder van Hofmeester), Tirza zelf, maar ook Kaisa, een anagram van Isaak.<sup>72</sup> Hofmeester offert zijn kind niet één, maar drie keer – een herhaling die ook blijkt uit de verwijzing naar verschillende Bijbelse interteksten: in de Bijbel zelf wordt het kindoffer ook herhaald. Omdat God niet antwoordt, blijkt Hofmeester zijn offers ‘voor niets’ te hebben gebracht. Voor zover hij zijn eigen God is, brengt hij ze voor zichzelf. Dan wordt het offer nóg betekenislozer.<sup>73</sup> In dat geval verwijst het alleen naar een verbond met zichzelf, en is het dus een zuiver zelfreflexieve daad. Zoals zijn liefde voor Tirza een offer aan haar was, zo is haar dood dat ook: een offer aan zichzelf.<sup>74</sup> De vraag is hoe verschillend dat is van het christelijke discours – dient God niet ook in de eerste plaats zijn eigen geboden wanneer hij zijn Zoon offert?

Waarom nu deze geperverteerde herhaling van Bijbelse en klassieke offers? Net als de vele herhalingen in de roman, waarin alles in drieën komt, geeft de intertekstualiteit een zekere onontkoombaarheid aan het lot: zowel in het verleden als in de toekomst zal dit offer van de jonge vrouw zich blijven herhalen.

Het offer is ook een vorm van transgressie: een overtreding van de gebruikelijke orde. In *De joodse messias* en in het werk van Marek van der Jagt zagen we dat zulke overtredingen ook nauw samenhangen met de literatuur zelf. De auteur is als een God, heer en meester over zijn schepping. De betekenis van het lege, zinloze offer van Hofmeester verwijst ook naar het schrijven en het lezen zelf.

En die poëtische betekenislaag is verbonden aan een andere, meer historische betekenis. Dat zien we door Grunbergs verwijzing naar de eerdergenoemde film *The Believer*, waarin het ook gaat over het offer van Abraham.<sup>75</sup> De hoofdpersoon uit die film beweert dat het offer van Abraham alleen maar betekent dat God zegt: 'Ik kan jullie alles laten doen, hoe stompzinig dan ook. Want ik ben alles. Jullie zijn niets.' Grunberg stelt dat deze uitspraak overeenkomt met de strekking van bepaalde passages in de Talmoed (de commentaren op de Thora): 'Het gaat er in het judaïsme niet om dat je iets doet, omdat je begrijpt waarom het goed is om het te doen, het gaat om de overgave aan God.' Hij citeert bovendien Weininger, volgens wie de Jood siddert 'als een slaaf' voor 'de abstracte afgod' Jehova. Het is deze onderdanigheid die de hoofdpersoon in *The Believer* zijn ouders verwijt in het licht van de Shoah. Waarom zijn ze niet in opstand gekomen toen de nazi's hen wilden uitroeien?<sup>76</sup> Het verhaal van de willoze Abraham fungeert in *The Believer* als metafoor voor wat de Joden is overkomen. Geldt dat ook voor *Tirza*? Komen we daarmee dicht bij een antwoord op de vraag waarom Hofmeester zijn dochter vermoordt?

### *Ein Meister aus Deutschland: Hofmeester en de Shoah*

Weet je waar alles op neerkomt? Alles komt erop neer dat de mens sterfelijk is en dat hij dat niet weten wil. Maar voor wie weet dat hij

eenmaal sterven moet, kan er geen absolute moraal bestaan, voor hem zijn goedheid en barmhartigheid niets dan vermommingen van de angst.

W.F. Hermans, *De donkere kamer van Damocles*

De verwijzingen naar de effecten van de Shoah zijn in *Tirza* zo impliciet dat ze de interpretatie van de roman niet sturen. Toch zijn ze op alle niveaus van het verhaal aanwezig: het intertekstuele, het psychologische en het politiek-actuele.

Het eerste niveau wordt duidelijk als we ons realiseren hoe ironisch de Bijbelse intertekst eigenlijk wordt ingezet. Net als de Joden in het boek *Exodus* trekt Hofmeester door de woestijn. Kwam het Joodse volk na veertig jaar aan in het beloofde land, deze Jood dwaalt slechts door een voormalige Duitse kolonie. Zelf heeft Jörgen, met zijn Duitse voornaam, Duits gestudeerd. Zijn achternaam zou in het Duits *Meister* in zich hebben, een woord met vele Shoah-connotaties. Zo is het bekend door een regel uit het canonieke gedicht 'Todesfuge' van Paul Celan: '*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*'. Uit getuigenissen weten we bovendien dat 'meister' de aanspreektitel was voor burger-opzichters in de fabrieken of werkterreinen waar kampgevangenen tewerk werden gesteld. De morele ambivalentie van hun rol was dus groot. Meisters waren de passieve schuldigen: degenen die toekeken en financieel profiteerden van de steeds weer nieuwe aanvoer van werkkrachten.

Zo staan er in *Tirza* meer van zulke allusies naar de Shoah. De stijlfiguur van de allusie betekent niet dat de ene betekenis wordt vervangen door een andere, zoals in een metafoor. In plaats daarvan blijven beide betekenissen *tegelijk* aanwezig: het gesuggereerde wordt in de oorspronkelijke betekenis 'gevouwen'.<sup>77</sup> Die vorm sluit precies aan bij de allegorische dubbelzinnigheid van *Tirza*, de roman die speelt in een geglobaliseerd heden, en tegelijk ook alludeert op de geschiedenis van de Shoah: een 'zowel als'-structuur. Wat Grunberg zo teweegbrengt is dat het heden met het verleden verweven raakt: de geschiedenis is niet voorbij. De lijdende, stervende Afrikaanse moeder van Kai-

sa is geen metafoor voor een slachtoffer uit het kamp, maar een allusie daarop: ze zijn beiden aanwezig in dit verhaal. Behalve de continuïteit tussen historische vormen van geweld toont de tekst zo ook het verband tussen de persoonlijke geschiedenis van de auteur, zijn personage en de wereldgeschiedenis.

Ook wat Hofmeesters dochters overkomt kan op die manier begrepen worden. Na de vorige romans weten we dat het geweld dat jonge meisjes wordt aangedaan in dit oeuvre soms ook de uitbeelding lijkt van een fantasie over hoe mooie jonge vrouwen het kamp konden overleven. Dat een *Duitse* architect de vijftienjarige Ibi van achteren neemt, is een heropvoering van die gefantaseerde gebeurtenis, die daarom ook de connotaties van prostitutie heeft. Daarmee is niet gezegd dat alles 'eigenlijk' over de Shoah gaat. Wel dat het geweld in *Tirza* functioneert als een scharnier tussen heden en verleden, het persoonlijke en het universele.<sup>78</sup>

Ook op psychologisch niveau zien we de Shoah-verwijzingen. Terloops wordt vermeld dat Hofmeesters ouders Joods waren, een opmerking haast even onzichtbaar als deze Joden zelf. Hofmeesters ouders hebben zich bekeerd in de hoop te assimileren: 'Ze waren bang anders te zijn, op te vallen' (T, 357). Ook Hofmeester zelf wordt gekenmerkt door een verlangen naar onzichtbaarheid: 'Zijn overlevingsstrategie is die van de aanpassing, het vermogen jezelf onzichtbaar te maken. [...] Hoe onzichtbaarder, hoe beter' (T, 383). Het doet denken aan wat de Engelse auteur Anne Karpf, de dochter van Poolse overlevenden, vertelt: '*Our parents depicted the world as so unsafe that we gathered it was best to lie low and hold back.*'<sup>79</sup>

Hofmeesters opvoeding heeft nog andere kenmerken die we kennen uit de tweedegeneratieliteratuur, zoals de angst voor honger die hem 'nooit meer heeft verlaten' (T, 88). Slechts sporadisch laat de vertelster iets los over Hofmeesters jeugd, en altijd op een suggestieve manier: 'Vroeger als kind had Hofmeester vaak onder het bloed gezeten' (T, 102). Er woont voorgoed een 'geslagen schooljongen' in hem (T, 131). Hij is bovendien een 'gat' en een 'beest', en heeft een verdriet dat nog sterker is dan zijn schaamte. Vooral het door de roman gegeven thema van vernedering, schuld en het abjecte suggereert een Shoah-achter-

grond.<sup>80</sup> Hij herkent zichzelf in de wilde dieren in de woestijn, lijdt onder zijn viesheid, hij is zelf het abjecte: 'Een man die zijn eigen lichaam ziet als een smerig openbaar toilet' (T, 256). Zijn smerigheid is verbonden met het verleden, blijkt als hij wordt beschreven als 'een man die de blikken van anderen vermeed alsof hij bang was dat zijn geschiedenis aan zijn gezicht was af te lezen. De geschiedenis als een schurftige wond. Een merkteken' (T, 178).

Net als in Grunbergs andere romans gaat het in *Tirza* over een man die niet kan leven en over de catastrofale gevolgen van zijn grenzeloze gevoel van verantwoordelijkheid voor een zieke ander. Hofmeester lijdt aan een onberedeneerde angst: hij is bang voor gevaar (T, 227). Het tautologische karakter van deze angst bevestigt het redeloze en richtingloze ervan: hij is alomvattend. Hofmeester is niet bang voor auto-ongelukken of terroristen, maar voor het gevaar zelf. Zijn vaderschap wordt bepaald door de angst zijn kind te verliezen.

Hofmeester heeft zelf ook trekken van een overlevende. Herkenbaar uit tweedegeneratieliteratuur is Hofmeesters agressie en zijn extreme intellectuele verwachtingen van zijn kinderen en tegelijk de daarmee tegenstrijdige opdracht om koste wat kost niet de aandacht op jezelf te vestigen en zeker niet op je Joodsheid. Zijn gezin lijdt onder die last: onder de angst die hen in de ban houdt, de schaamte en het schuldgevoel. De metaforische *vergiftiging* met een wereldbeeld dat wordt gedomineerd door angst, leidt bij Tirza tot een eetstoornis. De angst, de ambities, de problemen met eten en de opdracht om niet op te vallen: het zijn allemaal topoi uit de zogenaamde tweedegeneratieliteratuur.<sup>81</sup>

Identificatie met de rol van de ouders kan ertoe leiden dat je ook hun 'ziekte' meekrijgt. Hofmeester stelt zich op als iemand die getuige is geweest van de vernietiging in een concentratiekamp, en *tegelijk* als het kind van zulke getuigen. De identificatie heeft tot gevolg dat Hofmeester vader en moeder tegelijk speelt. Zijn obsessie met het voeden van het gezin bijvoorbeeld doet sterk denken aan het gedrag van de moederfiguur in *Blauwe maandagen*: 'Er moet worden gegeten. Mensen die niet kunnen praten, moeten eten. Zelfs mensen die niet kunnen leven, moeten eten, denkt Hofmeester' (T, 191). Net als de ouders van

Arnon in *Blauwe maandagen* kan Hofmeester niet leven. Ook Hofmeester is 'bijna dood' (T, 196) en toch draagt hij de zorg voor zijn kinderen, met alle gevolgen van dien.<sup>82</sup>

Beck in *De asielzoeker* bleef kinderloos uit angst: 'Hij heeft er wel eens over gefantaseerd – wie niet? – maar die visioenen eindigden steeds met beelden van kinderen die in zijn handen sterven, onder zijn handen, naast zijn handen, vaak ook door zijn handen. Om aan zijn eigen voorspelling te ontkomen heeft hij geen kinderen gemaakt. [...] Een mens wordt niet alleen bepaald door wat hij doet maar ook door wat hij zich kan voorstellen te doen. Hij weet hoe makkelijk je die grens kunt overschrijden, tussen fantasie en werkelijkheid, en als je er eenmaal overheen bent kom je niet snel meer terug. Daarom heeft hij geen kinderen' (AZ, 16).<sup>83</sup> Deze fantasie van kindermoord is in *Tirza* verder uitgewerkt. Daarin wordt uitgeschreven wat er gebeurt als een man die de ziekte van zijn ouders heeft geërfd, toch vader wordt. Schreef een recensent enthousiast dat Arnon Grunberg met de volwassen roman *Tirza* 'vader' is geworden, het gaat eerder over de *onmogelijkheid* van het vaderschap in het licht van de traumatische geschiedenis.<sup>84</sup>

De angst en de schaamte die de overlevenden met zich meebrengen, het trauma van de vervolging, worden in Grunbergs romans zelden expliciet beschreven, noch aan de Shoah verbonden. Veeleer komt het impliciet aan de orde, als een niet nader omschreven ziekte.<sup>85</sup> Dat geldt ook voor de ouders van Hofmeester: 'Zij zelf waren genezen van een ziekte, maar ze waren toch bevreesd dat er iets was achtergebleven, een litteken, een residu, een hardnekkig restant dat ieder moment weer zou kunnen gaan ontsteken. Daarom heeft mijn vader een keer een jood half doodgeslagen. Voor zijn winkel. Met een schep. Zodat niemand in het dorp eraan zou twijfelen dat hij genezen was' (T, 357).

Er blijkt inderdaad niets 'genezen' te zijn. Het geweld tegen deze Jood in de Betuwe vindt zijn actuele parallel in het geweld tegen Choukri op dezelfde plek, een generatie later. Hier wordt een continuïteit gesuggereerd die zowel psychologisch als historisch begrepen moet worden. Psychologisch, omdat het gaat over het opnieuw optreden van een trauma in de volgende generatie. Historisch, omdat de moord suggereert dat het geweld



van de twintigste eeuw naadloos overgaat in dat van de eenentwintigste eeuw, hooguit met verschillende slachtoffers. Sterker nog, wie de politieke verwijzingen serieus neemt, kan zelfs Hofmeesters obsessie met het planten van bomen lezen als een verwijzing. Misschien is het een klassiek voorbeeld van hineininterpretieren, maar aangezien hier een Jood een Arabier doodt 'als een fruitboom', is het verleidelijk om te wijzen op de symbolische lading van bomen en boomgaarden in de geschiedenis van het Israëliisch-Palestijnse conflict. Bomen zijn daarin symbolen geworden en deel van het conflict, bijvoorbeeld wanneer Palestijnse olijfbomen worden vernietigd door het Israëliische leger.<sup>86</sup> Het planten – en vernietigen – van bomen heeft een symbolische lading. Bomen zijn culturele symbolen van 'geworteldheid'. Dat Hofmeester in zijn xenofobie de Arabier 'omzaagt' is verbonden aan zijn strijd voor 'zijn' land, zijn cultuur en vooral zijn dochter. Deze verwijzing doet het tegenovergestelde van het universele van Bijbelverwijzingen: het maakt de ontmoeting tussen Choukri en Hofmeester juist historisch en politiek.

In elk geval resoneert in het wereldbeeld van de roman, waarbij geweld dicht onder de oppervlakte van de beschaving ligt, de barbarij die de mens tentoonspreidde tijdens de Shoah. Voor Grunberg is wreedheid, met een citaat van Miłosz, 'de waarheid van de wereld van de levende wezens'.<sup>87</sup> De beschaving houdt zich slechts bezig met het camoufleren van die waarheid, en literatuur en kunst verzachten slechts de pijn.

### *Ziekte van de blanke middenklasse?*

Begrijpen we nu, met de overvloedige interteksten en de Shoah-verwijzingen, waarom Hofmeester zichzelf een 'ziekte' noemt? Is die allegorische zelfbetiteling een universele, dat wil zeggen, is hij de ziekte waar de hele middenklasse aan lijdt? Dat zou goed kunnen, gezien Hofmeesters kapitalisme en zijn xenofobie, zijn achterhaalde nihilisme en onderdrukte agressie. Of is hij een afwijking? Datgene wat de blanke middenklasse van binnenuit ondermijnt? Ook dat is niet ondenkbaar: hij ontpopt zich als een beest in het hart van de beschaving. De ambivalentie is niet toevallig. Wat *Tirza* laat zien is een meerduidigheid op vijf niveaus.

Ten eerste is er het psychologische. Zo vertegenwoordigt Hofmeester een specifieke ziekte, een trauma dat wordt verbonden aan zijn Jodendom, de klappen die hij kreeg als kind, de angst voor honger en de altijd weer falende behoefte aan assimilatie. Het tweede niveau waarop *Tirza* betekenis kreeg is het politieke: de ontmaskering van het racisme en het neokoloniale westerse geweld tegen het decor van de wereldpolitiek na 9/11. Het derde niveau is abstracter en ethisch – de roman beschrijft ook universele dilemma's over zorg en de relatie tot de ander die een offer inhoudt. De 'gijzeling' die de relatie met de ander betekent is dramatisch en destructief. De allegorische roman nodigt enerzijds uit om het verhaal als universeel te begrijpen, en tegelijk levert *Tirza* geen overzichtelijke morele conclusies of een raamwerk om de wereld beter te kunnen begrijpen.<sup>88</sup> Wat de tekst wel doet, is laten zien hoe engagement ontstaat.

Het vierde betekenisniveau gaat zo over de literatuur zelf en de rol van de auteur. In het portret van een ontslagen redacteur beschrijft de roman ook de literaire intellectueel die zich niet altijd raad weet met zijn verantwoordelijkheid tegenover de wereld. Hofmeester lijkt, als redacteur vertaalde *fictie*, zelf een soort schrijver: 'Hij had zich zijn hele leven beziggehouden met het niet-bestaande, met het mogelijke hooguit, het waarschijnlijke wellicht. Nu liep het verschil tussen wat bestond en wat niet bestond in elkaar over, de grens was onduidelijk geworden. Mistig als de luchthaven 's ochtends in de herfst. Je moest de zweep van de fantasie over de werkelijkheid leggen, anders zou die werkelijkheid je als een steigerend paard uit het zadel werpen, zoveel wist Hofmeester nu zeker' (T, 141). Deze vraag naar de relatie tussen fictie en werkelijkheid ligt aan het hart van de poëtische betekenislaag van *Tirza*, een roman over engagement.

Dat deze blanke intellectueel een Afrikaans kind achterlaat met zijn werktas, met daarin een romanmanuscript en de belofte 'ik kom terug', zouden we kunnen lezen als een belofte van de auteur: naar deze thematiek zal hij terugkeren. Als we het einde van de roman zo zelfreflexief lezen, beschrijft die ook een poging tot wedergeboorte van een schrijver, geëngageerd met de wereldproblematiek.

Die poëtische betekenislaag van *Tirza* is verbonden met een

vijfde, biografische betekenislaag over Arnon Grunberg zelf. In *Tirza* keert de auteur terug naar de Amsterdamse Van Eeghenstraat waar hij *Blauwe maandagen* schreef, om opnieuw te worstelen met de demonen uit die roman. Opnieuw wordt de moeder van de auteur geportretteerd, nu in de gestalte van Tirza zelf, de bemoederende en angstige Hofmeester en zijn echtgenote. Alle drie vertonen ze trekken van de moeder van de auteur, de ander voor wier pijn de hoofdpersoon een eindeloze verantwoordelijkheid voelt en waar geen ontsnappen aan is.

Als we de verhaallijn allegorisch en psychoanalytisch bezien is *Tirza* een afrekening met de geesten uit het verleden. Tirza is dan een allusie op de moeder van de auteur – bijvoorbeeld gesymboliseerd door haar verblijf in een *Duitse* kliniek omdat ze bijna doodgehongerd was. De moord op Tirza zou dan een fantasma kunnen zijn: een bevrijdende fantasie over een afscheid van een veeleisend en geliefd familielid.<sup>89</sup> Er zou voor de auteur daarna een wedergeboorte mogelijk moeten zijn na de tocht door de spreekwoordelijke woestijn, waarna engagement mogelijk is met het heden, met Kaisa.<sup>90</sup> De verantwoordelijkheid en de zorg voor een enkele, onaardige, magere vrouw (Tirza) zou plaats moeten maken voor een grotere verantwoordelijkheid, die voor de universele, lijdende medemens.

Maar ook hierin is de roman ambivalent. De wedergeboorte wordt aangekondigd en faalt tegelijkertijd. De auteur die Hofmeester in deze allegorische lezing vertegenwoordigt, legt de toekomst en zijn werk in handen van Kaisa, maar stapt op het vliegtuig naar huis: terug naar een kille, harde vrouw die hem tergt. *Tirza* is zo een roman waarin het poëtische en het politieke onlosmakelijk verbonden zijn met het biografische. De vraag naar verantwoordelijkheid voor de lijdende ander, en naar de schuld voor dat lijden, blijkt nauw verbonden met de vraag naar het schrijverschap en de toekomst daarvan. In *Huid en Haar* uit 2010 wordt dezelfde vraag op een andere manier gesteld. In die roman ligt het verband met de Shoah en de geschiedenis van de auteur meer aan de oppervlakte van het verhaal.

## De economie van de liefde (*Huid en Haar*)

Wirklichkeit ist nicht. Wirklichkeit will gesucht  
und gewonnen sein.

Paul Celan<sup>91</sup>

Na de min of meer omtrekkende bewegingen rond de oorlog in de voorgaande romans komt het als een verrassing wanneer Grunbergs *Huid en Haar* (2010) aanvangt op een congres over 'De Shoah en de Europese identiteit'. Roland Oberstein is een Nederlandse wetenschapper die de Shoah louter vanuit economische ontwikkelingen verklaart: 'Een rationeel zij het immoreel antwoord [...] op een als nijpend ervaren economisch probleem' (HH, 155). Daarom bestudeert hij ook niet alleen de Jodenvervolgving, maar genocide in het algemeen, en wijst hij erop dat de Shoah niet zo uniek is als men denkt.<sup>92</sup>

Zijn minnares Lea Ranzenhofer daarentegen is geen wetenschapper maar schrijfster; ze werkt aan een biografie over Rudolf Höss, de commandant van Auschwitz. Lea benadert de Holocaust, zoals het in deze roman consequent heet, veeleer vanuit een persoonlijk en individueel perspectief. Twee soorten 'waarheid' over het verleden staan tegenover elkaar in *Huid en Haar*. Lea's waarheid, die van de fictie en empathie, aan de ene kant. Daartegenover staat Obersteins waarheid, die bestaat uit zijn economische 'modellen van de werkelijkheid', een werkelijkheid die oneindig veel troebeler en complexer blijkt dan in modellen te vangen is.

De complexiteit wordt weerspiegeld in de ongestructureerde vorm van *Huid en Haar*. Het perspectief wisselt veelvuldig in een eindeloze afwisseling van veel kleine en grotere hoofdstukken, verdeeld over zeven delen. De romanstructuur illustreert zo de warrige realiteit van Obersteins leven, dat veel gemeen heeft met het leven van Grunberg. Een workaholic, woonachtig in de VS, met talloze verplichtingen in Nederland, een gastverbintenis aan de Universiteit Leiden, een (peet)zoontje en een oude moeder in Amsterdam: het portret vertoont overeenkomsten met dat van de auteur rond 2010.<sup>93</sup> Ook in dat opzicht dringt de werkelijkheid zich dus op in het verhaal. De fictie strijdt om voorrang met de realiteit: waar is de waarheid te vinden?

### *Twee onverenigbare krachten*

Falende relaties spelen een grote rol in alle romans van Arnon Grunberg, maar niet eerder zo overvloedig als hier. In *Huid en Haar* is sprake van een ware explosie van het aantal verhoudingen. In plaats van de echtelijke of driehoeksrelaties uit de vorige romans, zijn er hier vele verbindingen tegelijk. Oberstein is een man die verteerd wordt door zijn verantwoordelijkheden voor anderen. Zelfs zijn identiteit laat hij door anderen bepalen (HH, 52). Het wemelt in de roman van de mensen die een beroep op hem doen: zijn oude moeder, zijn ex-vrouw Sylvie, zijn zootje, zijn vriendin, zijn New Yorkse minnares Lea en dan nog een stoet studenten en collega's, en een begerige hospita op de koop toe. Hoewel hij niets liever wil dan rustig aan zijn onderzoek werken, is hij steeds in het gezelschap van anderen: 'Twee verschillende en uiteindelijk onverenigbare krachten werken op hem in. Wensen zou je kunnen zeggen, maar krachten is een beter woord. De behoefte om de mensen van zich af te duwen, hen als overbodige ballast overboord te gooien, en de behoefte hen voor altijd aan zich te binden, hen nooit meer los te laten' (HH, 157).

Niet alleen Oberstein, maar ook de andere personages op hun beurt worden overweldigd door de claims op hun tijd en aandacht. Het meervoudige perspectief in de roman laat zien dat het ook voor hen onmogelijk is te zorgen voor mensen voor wie ze zich op een of andere manier verantwoordelijk voelen. Dit onvermogen blijkt groot en pijnlijk.

Zo wordt Lea, zijn minnares, gemengeld door de verschillende eisen die aan haar gesteld worden. Voor haar bestaat de wereld uit wezens die gered moeten worden; en ook Oberstein wil zij onmiddellijk redden. Maar hoewel ze zich uitslooft om goed voor iedereen te zorgen, is ze wezenlijk meer geïnteresseerd in haar biografie van Rudolf Höss. De schrijfster toont een zekere onverschilligheid tegenover haar kinderen, en is vooral geïrriteerd als de oppas haar op het congres belt over een niet te stellen bloedneus. Haar dementerende grootvader brengt ze naar Nederland in de hoop op euthanasie, waarna Obersteins moeder zich mopperend maar gretig over hem ontfermt – hoe dat verder afloopt vertelt het verhaal niet. Lea houdt er vele sekspartners op

na – met haar homoseksuele echtgenoot gaat het niet – maar zij beschrijft wat ze doet met mannen in zakelijke termen van ‘diensten’ die ze in bed levert.

Nog dienstbaarder is Obersteins ex-vrouw, de tandarts Sylvie. Ze verstelt zelfs de kleren van de pianoleraar en bezwijkt bijna aan de eisen die haar patiënten, haar depressieve vriend en haar zoontje aan haar stellen. Het kind behandelt ze daardoor soms ronduit wreed. Als hij ’s ochtends te veel treuzelt, voegt ze hem toe: ‘Als het zo doorgaat, dan kunnen we niet bij elkaar in één huis wonen. Dan moet je ergens anders heen’ (HH, 67).

Oberstein zelf blijft in eerste instantie ongevoelig voor het appèl dat op hem wordt gedaan. Op het moment dat zijn carrière erom vraagt (of hij dat in ieder geval denkt), vertrekt hij naar de Verenigde Staten en laat zijn gezin zonder veel plichtplegingen achter – hij houdt niet van drama’s, zegt hij terloops. Toch is hij op zijn hotelkamer in Fairfax nog onlosmakelijk met hen verbonden, vooral aan zijn zoon en aan zijn oude moeder. Verantwoordelijkheid draagt hij echter vooral in financiële zin: hij is goed in betalen. Voor Oberstein is verantwoordelijkheid ‘net zo mobiel als een grondstof, als geld’ (HH, 114). Als Sylvie de zorg voor Jonathan niet meer aankan, wordt hij echter gedwongen om terug te keren naar Nederland, waar hij een semester gaat lesgeven aan de Universiteit Leiden. De terugkeer voelt als een nederlaag en de universiteit is in zijn ogen bekrompen, corrupt en amateuristisch. Meer dan een cursus ‘hoepelen voor gevorderden’ ambieert men er blijkbaar niet (HH, 381-383).<sup>94</sup>

Daar in Leiden ontmoet hij een studente, Gwendolyne, die wel iets bij hem losmaakt, met dramatische gevolgen. Hoewel zij hem via een verhaal van Stefan Zweig tracht te vertellen hoeveel ze voor hem voelt, onderschat Oberstein zowel haar liefde als die van hemzelf, wat leidt tot haar vernietiging. Obersteins weigering om te geloven in *gevoel* en in sentiment leidt precies tot wat hij vreest: drama. Gwendolyne gaat op een wanhoopsrit te paard, waarop ze haar nek breekt en verlamd blijft. Door dat einde heeft de roman op dat punt weinig meer te maken met het platte realisme van het begin, maar eerder met de tragedie. Als we de details abstraheren, wordt duidelijk dat de structuur vergelijkbaar is met al Grunbergs romans sinds *De*

*asielzoeker*: de liefde van de hoofdpersoon voor een vrouw eindigt – door zijn schuld – in hun beider vernietiging. De vrouw is dood of halfdood, de hoofdpersoon eenzaam en kapot.

Daar komt nog een publieke vernedering bovenop. Het verhaal van hun relatie en van Gwenny's tragische lot staat op de voorpagina's van de kranten, compleet met een foto van Oberstein met paardrijzweepje, onder de kop: 'Dit doet de elite met onze kinderen' (HH, 507). Oberstein vlucht smadelijk terug naar de VS, veracht en gehaat.<sup>95</sup> De vrijheid en autonomie die hij zo hard nodig had, heeft hij verspeeld. Aan de universiteit kan hij niet meer terecht en hij levert zich uit aan de verkrachter en chanteur Jason Ranzenhofer in ruil voor een greencard. De titel van het laatste hoofdstuk, 'Vangnet', is dan ook louter ironisch.

Obersteins ondergang is ingezet door zijn gebrek aan empathie: hij zag Gwenny's liefde niet (de afstand die hij bleef bewaren, vertaalt zich in het feit dat hij haar stug Gwendolyne noemt, terwijl de vertelinstantie dat niet doet). Het gebrek aan inzicht in de ander is een rode draad in de beschrijving van Obersteins karakter. De wetenschapper weet niet hoe hij moet reageren wanneer Lea is verkracht door haar eigen man, hij negeert de roep om aandacht van zijn vriendin Violet die vreemdgaat om Oberstein tot enig gevoel te verleiden. Overspel is, in zijn ogen, niet meer dan heilzame 'diversificatie'. En ook voor aandacht zijn er 'regels [...] waaraan beide partijen zich dienen te houden' (HH, 181). Zelfs zijn zontje Jonathan maakt weinig meer in hem los dan verantwoordelijkheidsgevoel. Zijn vrijwillige ballingschap betekent distantie waarachter Lea 'een misprijzende levenshouding vermoedt die haar doet denken aan de kilte van een poolvlakte' (HH, 131).<sup>96</sup> Dat doet denken aan de kilte die Obersteins moeder tegenover hem tentoonspreidt. Zijn ex ziet hem anders: 'Hij is op de vlucht geslagen, niet voor verantwoordelijkheid, maar voor nabijheid' (HH, 202).

Juist de mensen die het belangrijkste voor Oberstein zijn, zijn zoon en zijn moeder, tonen de minste interesse in zijn gezelschap. Als hij probeert te chatten met zijn zoon, verkiest die meestal zijn Nintendo. Daarmee kopieert Jonathan het gedrag van zijn vader, die ook bij voorkeur verschillende media combi-

neert en tijdens het bellen en skypen met zijn verre geliefden tot hun ongenoegen zit te e-mailen.

De twistgesprekken die hij met hen voert, zijn opvallend in hun banaliteit, en roepen de vraag op wat de lezer met zulk realisme aan moet: “Ben je iets anders aan het doen? Ben je je email aan het lezen? Ik hoor dat je aan het typen bent. Als je liever je email beantwoordt dan met mij te spreken, hoef je me niet midden in de nacht te bellen.” “Ik typ niet,” zegt Roland. “Ik hoor het.” “Ik typ niet,” herhaalt Roland. “Ik hoorde je typen.” “Ik heb niet getypt” – en zo nog een halve pagina verder (HH, 31-32).

Een onbenullige conversatie, heel wat anders dan we verwachten in een literaire roman. Wat betekent het als zulke triviale gesprekken een plaats krijgen in een verhaal? Wellicht moet de redundantie aan details een werkelijkheidseffect teweegbrengen. Zo kan de tekst transparantie claimen: hoe meer details, hoe nauwkeuriger die de werkelijkheid immers raakt. Is dat het doel van fictie? Of zou de roman meer moeten lijken op Obersteins modellen van de werkelijkheid en minder concreet moeten zijn? Ook *Huid en Haar* blijkt te gaan over de relatie tussen literatuur en de wereld.

#### *Een geschiedenis van het bedrog*

*Huid en Haar* beschrijft processen van geven en nemen. Ook tussen de volwassenen draait alles op een handeltje uit. We zien in *Huid en Haar* meermaals het ‘voor wat hoort wat’-principe, bijvoorbeeld wanneer Jason, de echtgenoot van Holocaust-onderzoeker Lea, verliefd wordt op een mooie bezorger van UPS en hem herhaaldelijk verkracht in ruil voor een greencard. Het dreigende woord ‘deportatie’ verbindt de vernedering in het heden aan het verleden dat Jasons vrouw onderzoekt (HH, 266). Tevens drukt het kritiek uit: Lea is zo druk met haar historische biografie dat ze het hedendaagse geweld, dat zich onder haar ogen afspeelt, niet waarneemt.<sup>97</sup>

De personages en hun berekenende relaties illustreren de economische theorie die Oberstein aanhaalt: Kenneth Bouldings *The Economy of Love and Fear* (1973). Daarin onderscheidt de econoom drie systemen: ‘exchange’ (dus het marktprincipe), ‘dreigen’ en ten slotte ‘liefde’. Alleen in het laatste zien we wer-



kelijke belangeloosheid. Oberstein lijkt ervan uit te gaan dat het eerste principe, het economische uitwisselingssysteem, ook ten grondslag ligt aan relaties. Boulding stelt dat liefde en vertrouwen noodzakelijk zijn om überhaupt tot die uitwisseling te komen – een waarheid die Oberstein over het hoofd ziet.<sup>98</sup> De verkrachter Jason denkt alleen in termen van het tweede systeem: dreiging. Het derde systeem wordt gekenmerkt door een ‘grant economy’. Liefde is belangeloos geven. Sylvie illustreert dat: ze schenkt eindeloos aandacht zonder er iets voor terug te krijgen, hoe zwaar het voor haar ook is. Oberstein heeft moeite om dat gulle economische principe te begrijpen: hij blijft denken in termen van uitwisseling. Zo begrijpt hij niet dat hij een schuld draagt ten opzichte van zijn zoontje ‘die niet afbetaald lijkt te kunnen worden’ (HH, 165). In de reguliere economie is dat onlogisch, in die van de zorg en de liefde klopt dat, het betalen kan eeuwig doorgaan.

Voor Oberstein is alles economie. Zoals *Tirza* een post-9/11-roman was, zo is *Huid en Haar* een crisisroman. Oberstein is gefascineerd door de economische ‘bubbel’: niet die van 2008, maar andere bubbels in de geschiedenis. Zijn onderzoek daarnaar is het enige wat hem uit zijn onverschilligheid rukt: “Als het je interesseert, mijn echte vakgebied is bubbels. De geschiedenis van economische bubbels.” Voor het eerst sinds ze hem heeft leren kennen, verschijnt er een eigenaardige glinstering in zijn ogen, er lijkt een vuur over hem te komen, een bezieling maakt zich van hem meester. Een razernij die geluk en walging met elkaar lijkt te verenigen. “Oftewel de geschiedenis van het bedrog, hoe mensen er alles voor overhebben en er alles aan doen om bedrogen te worden” (HH, 96).

Wederom blijkt werk dan niet te scheiden van de rest van Obersteins leven. Bedrog voert daarin immers ook de bovenaan. Obersteins moeder leeft in de zekerheid dat de wereld erop uit is haar te bedriegen (HH, 101). Oberstein zelf liegt voortdurend tegen zijn geliefden en hij houdt er drie seksuele relaties tegelijk op na. Overigens alle drie zonder werkelijke passie, maar uit beleefdheid: ‘Ze wilde het graag’ (HH, 287).

Ondertussen is hij blind voor het bedrog dat zich onder zijn neus afspeelt. Pas als hij ontdekt dat Gwenny een spel met hem

gespeeld heeft – Oberstein veroveren was aanvankelijk louter de inzet voor een weddenschap met haar beste vriendin – neemt hij wraak door met die vriendin te neuken: ‘Als econoom sta ik boven de partijen. [...] ik denk dat mensen ingeruild kunnen worden,’ zegt hij dan ook (HH, 450). De werkelijke liefde van Gwenny ziet hij niet, zij is minder ongenaakbaar dan Oberstein graag denkt.

Oberstein weet niet wat inlevingsvermogen is: ‘Dat is toch empathie, dat je andere woorden gebruikt?’ Ook hier wordt zijn karakter in verband gebracht met de wetenschappelijke theorie die hij aanhangt. Oberstein is niet toevallig een ‘vooraanstaand Adam Smith-deskundige’. Het citaat dat hij in een college voorleest uit Smiths *The Theory of Moral Sentiments* (1759) gaat ook over empathie.<sup>99</sup> Veelzeggend is dat hij zelf geen antwoord geeft, maar de studenten met een vraag naar huis stuurt: ‘Wat moeten we ons voorstellen bij dat sympathiseren met de doden?’ (HH, 182).<sup>100</sup>

Pas als Gwenny verlamd in een ziekenhuisbed ligt, lijkt Oberstein medeleven te voelen. Het dramatische einde met de val van het paard is een negentiende-eeuwse afsluiting van een eenentwintigste-eeuwse soaproman. Door de vele afleveringen van het verhaal, waarin we steeds andere personages volgen, weet de lezer meer van het gevoel van de andere personages dan Oberstein. En omdat we soms ‘meekijken’ met anderen dan Oberstein, krijgen we een blik van buitenaf op zijn gedrag. De lezer wordt hier aangespoord om zich met meerdere gezichtspunten te identificeren en te sympathiseren.<sup>101</sup> Niet met alle gezichtspunten overigens. De personages zonder handelingsvermogen, de postbezorger van UPS, een demente grootvader, het kind en de zieke vriend van Sylvie, komen niet aan het woord.<sup>102</sup>

### *De economie van de vertelvorm*

Zo is de economie ook doorgedrongen tot in het perspectief. Het draait ook hier om de politiek van delen en verdienen: niet iedereen ‘krijgt’ evenveel. Zelfs in de marges van het boek, in de zogenaamde paratekst, is dit zichtbaar. Zo luiden de titels van de hoofdstukken ‘Consumptie’ of ‘Diversificatie’. De roman is opgedragen aan R+M+M+M+M+M. Niet alleen schept dat een di-

rect verband tussen de auteur zelf en de overvraagde Oberstein, maar ook moeten maar liefst zes mensen de opdracht met elkaar delen, net als Obersteins aandacht in het verhaal. Bovendien zijn ze, door het gebruik van deze letters, een wiskundige en taalkundige verzameling, in plaats van individuen.

De vraag is hoe serieus we dat moeten nemen. Zijn de economie en de ideologie meer dan alleen een thematische saus over het verhaal? Het verhaal is goed te lezen als kritiek op het kapitalisme: daarbij zijn de vluchtige relaties in *Huid en Haar* een beeld voor een economie die 'op virtualiteit gebaseerd is'.<sup>103</sup> Door relaties te zien als een metafoor voor de economie, kopieert deze interpretatie de hiërarchie die Oberstein aanlegt: de economie is het 'echte' en relaties slechts een afspiegeling. Het is precies die hiërarchie die in de roman met zijn overdadige realisme geproblematiseerd wordt. Oberstein *denkt* dat de symbolische uitwisseling die de economie is, samenvalt met de 'reëel bestaande werkelijkheid' (HH, 114).<sup>104</sup> Maar relaties kunnen niet als een economie begrepen worden. Niet voor niets kan Oberstein het eerdergenoemde boek van Boulding *niet vinden* op het moment dat hij een gesprek heeft met zijn vriendin Violet over haar slippertje, een affaire die ze alleen begon in de hoop hem iets te laten voelen. De werkelijkheid barst voortdurend uit de voegen van het model, zoals het realisme uit de roman puilt. Alhoewel Oberstein studie heeft gemaakt van het exces (die de bubbel immers is), heeft hij geen oog voor de realiteit als exces.<sup>105</sup> *Huid en Haar* nodigt de lezer uit om het alledaagse van de roman wel serieus te nemen.

### *Van luiers tot luizen*

Van luiers tot luizen: het banale dat zich doorgaans hooguit in de marge van literaire verhalen bevindt, heeft zich hier op de voorgrond gedrongen. Abjecte zaken worden breed uitgemeten, zoals de vieze wc's op Jonathans school: 'En waarom ruikt het hier overal naar stront? We zijn hier toch niet in een kamp. Ze kunnen de latrines toch wel schoonmaken, denkt Oberstein' (HH, 365).<sup>106</sup>

*Huid en Haar* gaat tot in de kleinste details over zorg.<sup>107</sup> Zo horen we voortdurend wat men eet, waarbij veel nadruk ligt op

wie wat klaarmaakt voor wie: rijstwafels, kokosijs, boekweitpannenkoeken, kip en zelfgemaakte pesto. Een hoofdstuk lang draait alles bijvoorbeeld om poffertjes. Dat die poffertjes uiteindelijk te laat komen voor Jonathan, die al bijna slaapt, is typerend voor hoe moeizaam de zorgrelaties verlopen.

In *Huid en Haar* staan twee zaken scherp tegenover elkaar: het rationele van het wetenschappelijke, maatschappelijke werk tegenover de zorgverplichting, waar vooral Roland zoveel moeite mee heeft. De roman beschrijft zo het ethisch principe dat er aan de mens eisen worden gesteld op twee niveaus. Voor de maatschappelijke plichten heeft het subject een rationeel ego nodig. De plichten jegens de anderen zijn echter destructief voor dat ego – hetgeen met name duidelijk wordt waar het gaat om zorg voor de ander.<sup>108</sup> De paradox is dat hoewel de mens in de relatie met de ander beschadigd raakt en zijn soevereiniteit moet opgeven, die behoefte aan de ander nu juist is wat de mens definieert. Oberstein voelt zich in de eerste plaats een *gevangene* van zijn geliefden: ‘Ik ben altijd wel van iemand de gevangene geweest. Eerst van mijn moeder, toen van mijn studenten, nu van mijn zoon’ (HH, 350). Alleen omdat Oberstein zelf naar de ander verlangt, kan er een relatie van gevangenschap zijn.<sup>109</sup>

Dat is de double bind die we in de verhalen van Grunberg zien: het ego van zijn hoofdpersonen wordt beschadigd door het zorgen voor de ander, maar *niet* zorgen is voor hen eveneens onmogelijk. Relaties zijn enerzijds een noodzakelijk deel van de menselijke subjectiviteit, maar aan de andere kant zijn ze destructief voor het ego dat zich verzet tegen het debiliserende van de relaties en de rol van zorg daarin. Dat zou kunnen verklaren waarom relaties in Grunbergs romans zo vaak in geweld of zelfdestructie eindigen: het ego bevrijdt zich, maar kan niet leven in de schuld en eenzaamheid die daarmee samenhangt.<sup>110</sup>

Vooral in Rolands relatie met zijn familie is dat duidelijk. Zo moet hij een middag doorbrengen met zijn zoon en neemt hij hem, na een gesprek over luizen en volkenmoord,<sup>111</sup> mee naar zijn oude moeder. Wat hij haar verschuldigd is, laat zich niet afkopen, en andersom ook niet. Ze stelt de dure bonbons die hij heeft meegebracht niet op prijs (‘Daar word ik doodziek van’), hem worden beschimmelde frambozen voorgezet en zijn zoon

wordt een cadeautje beloofd dat er niet blijkt te zijn (HH, 366-370). Het wederzijdse onvermogen tot geven en ontvangen is groot en pijnlijk. Geschenken zijn hier beladen symbolen die het gebrek aan zorgzaamheid en empathie dienen te maskeren. Ook Lea mag dan met zorg een autootje voor haar zoon kopen, er is een 'curieuze afwezigheid' in haar rol als moeder (HH, 105).

De 'ethiek van de verplichting' waar Oberstein mee worstelt, kan doorgaans op weinig aandacht rekenen van filosofen en literatuurtheoretici. Er valt ook nauwelijks op een abstract niveau over te spreken. Wat in de westerse cultuur wel beschreven wordt is de prescriptieve, patriarchale ethiek van het recht: dat leent zich beter voor theoretisering.<sup>112</sup> Juist daarom kan de roman hier een rol in spelen. Het extreme realisme van *Huid en Haar* kan bij uitstek de ethische impasse beschrijven waar het ego in raakt als het voor de ander wil zorgen en dat tegelijk niet kan.<sup>113</sup> Abstracte principes worden concreet in verhalen over de alledaagse wereld van afhankelijkheid, verantwoordelijkheid en werk.

### *De ethiek van de literatuur*

Narratieve fictie is bij uitstek geschikt om de rommelige en botsende individuele realiteiten te beschrijven die zich niet in modellen laten vangen. De criticus of de literatuurwetenschapper kampt daarbij met hetzelfde probleem als de schrijver zelf: hoe kun je over zorgrelaties schrijven zonder dat het saai wordt, of zonder ze meteen een symbolische betekenis te geven en ze zo op te heffen tot een ideologische of morele boodschap?

Dat geldt nog sterker wanneer het gaat over de zorg voor elkaar. Hoe kun je schrijven over zoiets fysieks als *zorg*? Net als gevoel onttrekken ook de praktische handelingen die zorg veronderstelt, zich grotendeels aan taal: zorgen voor iemand doe je door te handelen.<sup>114</sup> Dat is precies wat Oberstein bij aanvang van het verhaal niet begrijpt: 'De daad wordt overschat', meent hij (HH, 20), zodat hij denkt zijn zoon via een digitale verbinding te kunnen opvoeden. De tegenstelling tussen woord en affect maakt begrijpelijk waarom ethiek in literatuur zo ingewikkeld is. Schrijven en lezen hoort bij de symbolische orde: het wordt nooit *doen* en blijft per definitie buiten het fysieke, vaak abjecte domein van liefde en zorg. De lezer riskeert zo op dezelfde vei-

lige afstand te blijven als Oberstein in Amerika. Daarom is men het niet eens over de vraag hoe ethische literatuur*beschouwing* eruit zou moeten zien.<sup>115</sup>

Sommige filosofen, zoals de Amerikaanse Martha Nussbaum, veronderstellen dat het mogelijk is een ethische positie 'boven' het object in te nemen (in dit geval de tekst). Een dergelijke 'metafysica' betekent dat er nog geloof wordt gehecht aan eeuwige en universele waarden die voor iedereen gelijk zijn: aan het humanisme, kortom. Net zoals de personages van Grunberg steeds weer op pijnlijke wijze ervaren, heeft ook de filosofie moeten ontdekken dat zulke allesontstijgende principes niet bestaan, en al helemaal niet in de literatuur.<sup>116</sup> *Huid en Haar* demonstreert dat door het idee van het model zelf te ondermijnen. Via Obersteins lot stuiten we op de onmogelijkheid om een positie in te nemen van waaruit je de werkelijkheid kunt beschrijven waar je zelf ook in beweegt.

Sommige, meer postmodern angehauchte denkers, trekken daaruit de conclusie dat ethiek niet in de inhoud, maar in de *vorm* van het verhaal moet worden gezocht. Experimentele verteltechnieken geven aanleiding tot een ethische lectuur, omdat ze zich verzetten tegen de onmiddellijkheid van begrip en interpretatie. De tekst zelf is dan de 'andersheid' waar het lezen een ontmoeting mee is.<sup>117</sup> Door geen transparante toegang tot de werkelijkheid te claimen, demonstreert literatuur dat er een mysterie is waar ze geen toegang toe heeft.<sup>118</sup> Literatuur is in die opvatting in de eerste plaats *singulier*. Een roman zou, zo is het idee, niet gelezen moeten worden als een informatiebron over normen en waarden of als een vorm van opvoeding van sociale burgers. Een klassieke ethische lectuur richt zich dan te veel op de inhoud van het verhaal en vat dat verhaal dus 'instrumenteel' op.

Dat ligt in *Huid en Haar* anders. De roman nodigt wel degelijk uit om te worden gelezen op het niveau van de ethische kwesties die de *inhoud* aan de orde stelt. Tegelijk is het boek ook meer dan een simpele morele informatiebron. Dat komt omdat juist die bruikbaarheid van literatuur, die instrumentaliteit, in de tekst zelf ter discussie wordt gesteld.<sup>119</sup> Dat gebeurt via het werk van Oberstein. *Huid en Haar* is een onderzoek naar de betekenis

van werk en dit onderzoek is tevens het ‘werk’ dat de lezer in handen heeft: de roman zelf. Die kan zelfreflexief gelezen worden, dat wil zeggen, als een roman over de roman. De kracht van fictie staat tegenover de kracht van de realiteit.

Dit is de paradox die ten grondslag ligt aan *Huid en Haar*: de roman presenteert een ethisch dilemma tussen werk en zorg, maar tegelijk laat de tekst zien dat het fictionele model dat het zelf opwerpt niets met de werkelijkheid te maken heeft. Anders dan veel andere postmoderne literatuur schuilt het zelfondermijnende karakter niet in een ontoegankelijke vorm van het verhaal, maar eerder in het soapkarakter ervan. De machinerie van de symbolische orde is tot halt gekomen in de *afwezigheid* van vorm.

#### *Waarheid, werkelijkheid en lezen*

Zo kan deze tekst een ethisch karakter hebben, zonder dat hij geschreven is in de vervreemdende modernistische of experimentele stijl die daarmee geassocieerd wordt. Integendeel, begrijpelijkheid en transparantie zijn ook hier het handelsmerk van Grunberg. Hij wil het de lezer niet te moeilijk maken. Dat is echter een schijntransparantie, omdat het een werkelijkheid is die niets kan betekenen. Precies in dit *ontransparante realisme* is de ethiek van deze tekst gelegen. Op dit niveau wordt het de lezer wel degelijk moeilijk gemaakt: enerzijds wordt hij uitgenodigd tot identificatie. Oberstein kan makkelijk geïdentificeerd worden met de auteur, en het vertelperspectief bewerkstelligt bovendien dat de lezer zich met hem identificeert. Doordat de vertellersblik zo vaak samenvalt met die van Oberstein, gaat de lezer mee in diens wereldbeeld. De lezer wordt gedwongen tot nabijheid: door het autobiografische karakter van de tekst betekent dat nabijheid met de auteur. Maar tegelijk wordt de lezer op afstand gehouden ten gevolge van het moreel twijfelachtige en gestoorde karakter van de hoofdpersoon in wiens huid hij kruipt. De afstand wordt nog versterkt door de steriliteit van de personages, die zelf ook niet weten wat ze voelen, en door de ironie waarmee ze ook beschreven worden. Lezers treden in relatie met de tekst, een relatie waar ze vervolgens niet volledig in toegelaten worden. Deze spanning, deze *double bind* met de lezer,

is kenmerkend voor Grunbergs romans, en heeft een ethisch effect. Ook tussen de tekst en de lezer bestaat immers een relatie.<sup>120</sup>

Als Oberstein zelf de identificatie die bij het lezen ontstaat serieuzer had genomen, had hij zich voor zijn ondergang kunnen behoeden. De tragische afloop van het verhaal was immers al voorspeld door de fictie die Gwenny leest en die ze Oberstein aanbeveelt: *Brief einer Unbekannten* van Stefan Zweig uit 1922: een epistolaire novelle waarin een vrouw een brief richt aan een beroemde schrijver van eenenveertig, even oud als Oberstein. De 'onbekende vrouw' vertelt hoe wanhopig verliefd ze als jong meisje al was toen hij haar buurman werd. Haar passie was overweldigend en allesvernietigend. Later wist ze enkele malen tot zijn bed door te dringen en baart ze hun kind zonder dat de schrijver er weet van heeft. In haar prachtige brief beschrijft ze de geschiedenis van haar vernietigende liefde, het korte leven en de dood van hun zoon.

Omdat Oberstein niet gelooft in de kracht van fictie, begrijpt hij niet wat het verhaal bij Gwenny teweeg heeft gebracht en wat ze hem, door hem het boek aan te raden, tracht te vertellen over haar devotie voor hem. Al evenmin heeft hij oog voor de overeenkomsten tussen hemzelf en de schrijver uit Zweigs verhaal. Beiden spelen ze met het leven, met fatale gevolgen: 'De grens tussen liefde, zelfdestructie en opofferingsgezindheid blijkt klein,' merkte Grunberg zelf ergens anders op over deze novelle,<sup>121</sup> woorden die ook de slotsom van *Huid en Haar* zouden kunnen zijn.

Dat is waarschijnlijk ook waarom Oberstein weinig met fictie zegt te hebben: 'Ik vind het iets voor verveelde huisvrouwen' (HH, 400). Discussies over de waarde van fictie voert hij dan ook alleen met vrouwen. Fictie ligt in het verlengde van hysterie, meent Oberstein: het is een verheerlijking van 'dood, lijden en ziekte' (HH, 415), die bijdraagt aan het menselijk verlangen om bedrogen te worden. Tegelijk is 'liefde die tot lijden voert' (HH, 55) precies de samenvatting van zijn eigen dramatische verhaal met Gwenny – het 'sentiment' dringt zich aan het einde van het verhaal op aan de lezer en ook aan hemzelf, als aan het eind van het verhaal zijn gezicht nat is van de tranen.

Gwenny vertelt dat ze iets uit de dramatische novelle van



Zweig heeft geleerd over de liefde, maar voor Oberstein staat alles wat je daarover moet weten in het harde non-fictieboek van overlevende M.S. Arnoni, die de liefde in economische termen beschrijft (HH, 460). Het gaat Oberstein bij het lezen om de ontmaskering van de hoop. Als model van zijn leven neemt hij niet de novelle van Zweig, maar getuigenisliteratuur uit de Shoah, zelfs de cynische teksten van de Poolse schrijver Tadeusz Borowski waaruit hij citeert.<sup>122</sup> De teksten van Borowski en die van de harde, zakelijke Paul Steinberg zijn de enige boeken die hij meeneemt in zijn koffer.

Alleen non-fictie kan voor Oberstein de waarheid vertellen, fictie nooit. Tegelijk zijn er allerlei personages die, net als hijzelf, de waarheid manipuleren. Zoals Lea's echtgenoot, de politicus: 'Was het allemaal waar wat hij zei in die toespraken? Mensen die dat soort vragen stelden begrepen niet wat democratie was. Het was waar omdat het effect had. Het effect was de waarheid' (HH, 275). De vraag naar de manipulatie van de waarheid in verschillende media doordringt alle lagen van de roman.<sup>123</sup> Met taal kan waarheid en werkelijkheid worden geschapen, ontdekt Oberstein.<sup>124</sup> Aan het einde van het verhaal erkent hij dat hij geen toegang heeft tot 'de' waarheid: 'En wat zou dat zijn? De waarheid? Wat is dat?' (HH, 506).

Wat *Huid en Haar* opvoert is een contrast tussen verhalen over de werkelijkheid enerzijds, en die ongrijpbare waarheid van de 'echte' werkelijkheid anderzijds. Die onbegrijpelijkheid is in veel opzichten verbonden met de geschiedenis van Obersteins moeder. In het essay 'De grijze laag' beschrijft Levi dit als volgt: 'De wereld waarin men terecht kwam was verschrikkelijk, inderdaad, maar bovendien onbegrijpelijk; ze beantwoordde aan geen enkel model, de vijand was buiten, maar ook binnen, "wij" was een onomlijnd begrip [...].'<sup>125</sup> Dat brengt ons terug op het onderscheid uit de eerste hoofdstukken: fictie versus het 'echte'. Daar stond het eveneens in relatie tot de geschiedenis van de Jodenvernietiging en de figuur van de moeder als overlevende. Zij representeerde het 'echte'. Het ziet ernaar uit dat *Huid en Haar* onderzoekt hoe literatuur daar bij in de buurt kan komen.

*Van de trein gestapt: de tweede generatie en de Shoah*

‘Een uit de hand gelopen hobby’, noemt Roland Oberstein zijn fascinatie voor de Shoah (HH, 96). Hij doet de Shoah er een beetje bij, als ‘liefhebberij’ naast zijn reguliere onderzoek.<sup>126</sup> Maar ook in dat gewone onderzoek gaat Obersteins fascinatie niet in de eerste plaats uit naar de economie, maar naar de geschiedenis: ‘Ik ben vooral geïnteresseerd in het verleden. Misschien wel uitsluitend in het verleden’ (HH, 303). Hoeveel persoonlijke afstand hij ook denkt te nemen van de geschiedenis van zijn moeder, zijn economische onderzoeksvragen lijken op vragen die historici over de Shoah stellen. Zo had hij een studie willen schrijven met als ondertitel *De geschiedenis van het vertrouwen*. ‘Wie werkelijk wil geloven is niet tegen te houden,’ stelt Oberstein. ‘Een andere les is er niet uit te trekken. Het geloof overwint alles’ (HH, 203). Dat doet denken aan de vraag naar het vertrouwen waarmee Joden in de jaren dertig de toekomst tegemoetzagen – waarom verlieten ze Europa niet? Expliciet blijkt het verband tussen zijn eigen project, *De geschiedenis van het vertrouwen*, en de geschiedenis van zijn moeder, wanneer Oberstein de getuige Tadeusz Borowski aanhaalt over de hoop: ‘Hoe dan ook, deze Borowski schreef: “Nog nooit in de geschiedenis van de mensheid is de hoop sterker geweest dan de mens, maar nog nooit heeft de hoop zoveel kwaad aangericht als in deze oorlog, in dit kamp. Wij hebben niet geleerd de hoop op te geven en daarom sterven wij in het gas.” Als wetenschapper zie ik het onder meer als mijn taak om de hoop te bestrijden, ik hoef het niet eens valse hoop te noemen’ (HH, 415-416).<sup>127</sup>

Voorheen kwam de vernietiging van het Joodse volk in de Tweede Wereldoorlog vooral zijdelings, ironisch of symbolisch in Grunbergs romans aan de orde, in het vroege werk zelfs met een zeker slapstickgehalte. In *Huid en Haar* ligt dat anders. Hier maakt de auteur voor het eerst expliciet dat de personages met elkaar verbonden zijn door hun gedeelde traumatiserende geschiedenis. ‘Dit is wat we delen’ (HH, 317) zeggen Lea en Oberstein over het Shoah-verleden van hun ouders dat hen heeft getekend. Oberstein beschrijft ook zijn eigen leven in termen van strijd en oorlog. ‘Hij is net Amerika: hij kan twee verschillende

oorlogen op hetzelfde moment uitvechten' (HH, 157), zegt hij bijvoorbeeld over zijn eigen polygamie. En over zijn studententijd: 'Zoals een soldaat de vijand en zijn eigen angst overwint, zo moest hij de ander en zijn eigen angst overwinnen.' Het doet denken aan de angst die de eerder geciteerde tweedegeneratie-auteur Anne Karpf in haar memoires beschrijft over haar jeugd, '*this powerful mix of shame and anxiety*'.<sup>128</sup>

Obersteins carrière en onderzoek vormen zijn 'redding' (HH, 210): 'Ambitie is energie die vrijkomt bij het overwinnen van angst' (HH, 191), meent hij zelf. Met een cynische verwijzing naar de poort van Auschwitz zegt hij elders: 'Je weet dat alleen arbeid vrijmaakt' (HH, 462). Tegelijk is hij zich ervan bewust dat het werk slechts een vlucht is, een ontkenning 'van het simpele feit dat hij naast de partijen stond' (HH, 118).<sup>129</sup> Die woordkeus, opnieuw uit een discours van strijd, verraadt ook dat het de oorlog zelf is waar hij 'naast staat'. Obersteins buitenstaanderschap heeft te maken met de geschiedenis van zijn moeder waar hij geen toegang toe heeft. Oberstein vertelt dat hij 'ziek' wordt van het lijden van de ander, in dit citaat over zijn ex-vrouw na zijn vertrek: "Verdriet had ze ook gehad," schrijft hij over zijn ex-vrouw, maar daarvan was hij geen getuige geweest. Het lijden van anderen maakt hem ziek. Hij kan er niet tegen, zoals sommige mensen niet tegen bloed kunnen' (HH, 167).<sup>130</sup>

Opnieuw zien we een personage, de zoon van een overlevende, dat niet kan leven, maar wel uitblinkt in overleven: hij is een 'overlevingsmachine' (HH, 521). Het verband tussen Rolands karakter en zijn jeugd is hier explicieter dan bij andere personages van Grunberg. Roland zegt met een veelzeggende metafoor tegen Lea over zijn familiegeschiedenis, dat hij zich heeft 'losgekoppeld' van de rest van de trein: 'Als ik mensen hoor spreken over "mijn volk" word ik misselijk' (H, 459). De manier waarop ze zich verhouden tot de Shoah is ook *gendered*: de man gaat er zakelijk mee om, de vrouw persoonlijk. Lea identificeert zich juist wel met de geschiedenis van haar Pools-Joodse familie. Obersteins rationele benadering van de Shoah vindt ze 'kil'.<sup>131</sup> Voor hem is dat allemaal 'de warme deken van het sentiment', die hij niet kan gebruiken (HH, 224). Van zijn moeders pijn zegt Oberstein afstand te hebben genomen: 'Ik eigen me geen lijden

toe dat niet van mij is' (HH, 225). Dat lijkt op een enorm gebrek aan empathie, maar is tevens een vorm van zelfreddende abjectie. Het betekent niet per se dat Oberstein geen liefde en empathie voelt, eerder dat die gevoelens voor hem levensgevaarlijk zijn geworden. Andermans pijn wordt zo voelbaar dat het werkt als een 'gif': 'Eigen pijn gaat prima, die van een ander is ondraaglijk' (HH, 148).<sup>132</sup>

Later, terwijl hij met Lea in bed ligt, stelt hij zich haar voor 'aan de rand van een massagrat' (HH, 257-259). Lea stort zich op haar beurt boven op hem 'zoals een moeder op haar doodzieke kind' en voelt zich verantwoordelijk voor hem: 'Ze moet hem wakker schudden, hij lijkt niet te willen weten dat hij leeft. Hij lijkt niet te willen leven' (HH, 250). Lea is bleek en mager en heeft zelf ook moeite om in het hier en nu te leven. Roland ziet een 'curieuze afwezigheid' in de manier waarop ze haar dochter vasthoudt: 'Alsof het niet eens een kind is maar een brood. Ze is heel dicht bij het meisje en toch ook weer niet' (HH, 105). Net als zijn eigen moeder worden ook Oberstein en Lea gekenmerkt door hun problematische verhouding tot zorg. Dat valt wellicht te verklaren uit hun traumatische verleden: 'Traumatische gebeurtenissen,' vertelt de expert Judith Herman, 'vernietigen de normale patronen van zorg en zorgzaamheid die bij mensen een gevoel van zeggenschap, verbondenheid en zinvolheid doen ontstaan.'<sup>133</sup>

De kilheid die Lea Oberstein verwijt, spreidt ze zelf tentoon tegenover haar demente Poolse grootvader, op wie ze in Nederland euthanasie wil laten plegen. Als Obersteins moeder hem ontmoet, gaat zij een competitie van leed met hem aan: zijn kampen waren 'een lachertje' vergeleken bij de hare (HH, 428). Desalniettemin leeft Obersteins moeder op als ze de demente man over de vloer krijgt, ze weigert hem nog te laten gaan en houdt hem gegijzeld met haar wortelsap. We keren hier terug naar de situatie in *Blauwe maandagen*, waar de moeder van de protagonist koste wat het kost een willoze, zieke man in leven probeert te houden. Dit neemt niet weg dat ze het Oberstein kwalijk neemt: "Vanaf het moment dat je geboren bent," zegt ze, "ben je erop uit mijn leven te verwoesten. Nu zadel je me op met een demente Jood die jij wilt doodmaken omdat je een nazidokter bent. Ik

kan me nauwelijks voorstellen dat er een nazidokter uit mijn baarmoeder is gekomen, maar ik zal ermee moeten leven” (HH, 429).<sup>134</sup> Oberstein heeft dit in zijn zelfbeeld verwerkt: hij noemt zichzelf en ook Lea een ‘engel des doods’ (HH, 353). Zijn gedrag jegens zijn minnaressen vertoont overeenkomsten met dat van Obersturmbahnführer Höss, die zijn eigen Joodse minnares liet vermoorden omdat dat beter uitkwam. Maar ook zijn naam werkt hier als een dubbele betekenaar. Die verwijst, via *Ober*, naar de functie van Höss. Via *Stein* echter ook naar een figuur aan de andere kant van de geschiedenis: de Joodse Paul Steinberg, door Primo Levi geportretteerd als het personage Henri, ‘de vijand van alle mensen’. Volgens Oberstein is Henri ‘een van de intrigerendste figuren uit Levi’s universum [...] misschien wel uit de hele kampliteratuur’ (HH, 329). We worden ook op deze moreel ambivalente figuur gewezen door Obersteins naam, die haast een omkering is van Steinberg, maar ook omdat hij Lea over hem voorleest terwijl ze samen in bed liggen, waarop Lea vertelt dat Steinberg zelf ook memoires heeft geschreven. In dit boek, *Speak You Also*, benadert Paul Steinberg het kamp berekend en zakelijk, zoals Oberstein het leven zelf beschouwt. Hij vat het kamp in termen van economie: zelfs het doodslaan van een gevangene door een kapo hoort voor Steinberg bij dit systeem.<sup>135</sup> De overlevende verklaart zijn eigen houding uit de kille die hij ervoer tijdens zijn opvoeding. Hij beschrijft zijn jeugd als de ideale voorbereiding op het concentratiekamp – die qua eenzaamheid en verwaarlozing slechts een voortzetting daarvan waren.<sup>136</sup> Via zulke interteksten is de gevoelloosheid van Oberstein verbonden aan de geschiedenis van het kamp. Zo komt in Oberstein zowel de figuur van het slachtoffer als die van de dader samen, en wordt de overeenkomst tussen hen gevonden in het overlevingsmechanisme van de gevoelloosheid. Hij wordt de ‘nazidokter’ die zijn moeder in hem zag.

### *De ranzigheid en de lezer*

Als Lea hem vraagt naar zijn ouders en hun geschiedenis, wijst Oberstein dat radicaal af en weigert te antwoorden: ‘Als je wilt psychologiseren moet je je fantasie maar gebruiken. Ik ben geen romanschrijver die autobiografische details gebruikt om

zijn verzinsels smeugig te maken of van een zekere legitimiteit te voorzien' (HH, 225). En later opnieuw: 'Mijn biografie is onbelangrijk' (HH, 319). Voor hem heeft dat iets vies: 'Het persoonlijke wordt al snel ranzig' (HH, 319).

De ironie is natuurlijk dat deze uitspraken buitengewoon persoonlijk zijn: de auteur laat ermee weten niet gediend te zijn van biografische lezingen van zijn werk. Maar door de vele overeenkomsten met het taalgebruik, het publieke leven, het privéleven en het karakter van Grunberg zelf wordt de lezer wel degelijk uitgenodigd om *Huid en Haar* biografisch te lezen.<sup>137</sup>

We zagen al dat de lezer tegelijkertijd op afstand wordt gehouden. Critici hebben opgemerkt over Grunbergs romans, en ook over *Huid en Haar*, dat pijn en gebrek aan intimiteit weliswaar het onderwerp zijn, maar niet 'voelbaar' worden.<sup>138</sup> De lezer wordt zo in dezelfde positie gebracht als Oberstein zelf. Hij is enerzijds 'getuige' van het lijden van de personages en identificeert zich ermee. Door de overeenkomsten met de biografie van de auteur wordt dat lijden zelfs nog 'echter'. Tegelijk wordt hij op afstand gehouden en niet toegelaten. De leeservaring is zo een uitdrukking van de inhoud van het verhaal, dat gaat over het onvermogen van Lea en Oberstein om iets te voelen en om zich te hechten aan anderen. Juist dat onvermogen tot contact wordt door Judith Herman genoemd als kenmerk van traumatische stress. Zij wijst erop dat er schade ontstaat aan de 'hechtings- en betekenisystemen die de schakel vormen tussen individu en gemeenschap' (2001, 75). De lezer ervaart precies dit gebrek aan verbondenheid, en is dus de gemeenschap waar Oberstein zich zo ambivalent tot verhoudt. Als critici klagen over een gebrek aan *gevoel*, slaan ze dus de spijker op zijn kop. Maar ze zouden het gevoel van onbehagen daarover ook als betekenisvol kunnen zien.

*Huid en Haar* is in die optiek onder andere een zelfreflexieve tekst die vertelt over de mogelijkheden van het vertellen. Verschillende poëtische posities worden opgevoerd en tegelijk ook ondermijnd. Obersteins 'werk', het bestrijden van de hoop, valt samen met het 'werk' van de auteur zelf die zich het ontmaskeren al vroeg ten doel stelde: 'Ik ben geïnteresseerd in de waarheid,' zegt Oberstein. 'Ik voel liefde voor de waarheid. Dat is

mijn beroep' (HH, 84). Zo is de wetenschapper in veel opzichten ook een *schrijver*: hij zit voortdurend te schrijven en de aders op zijn handen lijken op 'inktvlakken' (HH, 320). Het zelfreflexieve en autobiografische karakter van de roman komt zo aan de oppervlakte. Net als de auteur is Oberstein iemand die 'tegelijk speler en observator is': hij staat binnen en ook buiten het verhaal.<sup>139</sup> Voor Grunberg is de schrijver precies dat: een waarnemer (VT, 31). Wanneer Oberstein dan beweert dat zijn biografie 'onbelangrijk' is, ondermijnt hij ook de tekst zelf: die gaat zichzelf tegenspreken. Precies in dat zelfondermijnende karakter ligt de 'waarheid' die literatuur kan onthullen. Het genre van deze roman spreekt immers de stellige opvatting van Oberstein over waarheid en feiten al tegen: autobiografische literatuur is per definitie een hybride vorm die zich beweegt tussen feit en fictie.<sup>140</sup>

Deze ironie roept juist de vraag op hoe te *schrijven* over het persoonlijke, traumatiserende verleden zonder dat het 'ranzig' wordt. Oberstein en Lea zoeken het antwoord daarop in twee verschillende soorten teksten. Hij in de getuigenissen uit het kamp, zij in de literatuur erover.

### *De diepste diepten*

Roland en Lea vertegenwoordigen twee posities. De een is op zoek naar feiten, de ander naar het verhaal en het gevoel achter de feiten. De ene streeft naar feitelijkheid, de andere zoekt een existentieel inzicht in het lijden van de ander.<sup>141</sup> In Rolands ogen is die tweede 'waarheid' sentimenteel of ideologisch. De enige taal waarin hij over de Shoah kan praten, is in wetenschappelijke en rationele termen: 'Ik zou niet weten, en dat is wat ik wilde zeggen, sorry voor de vertraging, hoe ik in een andere taal over genocide kan schrijven dan de taal van de economie, ik bedoel dus zonder me schuldig te maken aan sentimentaliteit, of me in dienst te stellen van een of andere ideologie. Dat het lijden een waardevolle grondstof is geworden op deze wereld is misschien begrijpelijk maar funest' (HH, 319).

Deze discussie tussen Roland en Lea gaat over vragen die filosofen, historici en literatoren sinds 1945 bezighouden. Hoe kunnen we de Shoah benaderen? Er kennis over verwerven? En die kennis vervolgens delen in taal? Welke waarheid over het

verleden ligt binnen ons bereik en welke bronnen hebben we daarvoor? De onbereikbaarheid van inzicht in wat er gebeurd is in de kampen werd bijvoorbeeld na de oorlog beschreven door getuige Robert Antelme. Zijn boek, *De menselijke soort*, eindigt bij de bevrijding van Dachau, waar de overlevenden vergeefs trachten hun bevrijders te vertellen wat er daar plaatsvond. De passage laat zien dat de waarheid juist vervorming *behoeft* om geloofwaardig te zijn: 'De verhalen die de mannen vertellen zijn allemaal waar. Maar er zijn veel kunstgrepen voor nodig om enige waarheid over te brengen en in deze verhalen is geen kunstgreep die het onvermijdelijke ongeloof overwint. Hier zou alles geloofd moeten worden, maar de waarheid is langdradiger dan een verzinsel.'<sup>142</sup>

Het meningsverschil tussen Lea en Roland is ook de herhaling van een discussie die werd gevoerd op een befaamd Holocaust-congres in Los Angeles in 1990 onder de titel *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final solution'*. Op dat congres waren zowel historici als letterkundigen en filosofen aanwezig. Men besprak onder meer de vraag die Oberstein opwerpt, naar de relatie tussen taal en de historische werkelijkheid. Onder invloed van het poststructuralisme wees een aantal Holocaust-wetenschappers op het feit dat taal geen een-op-een-representatie kan zijn, maar in plaats daarvan een weinig neutraal instrument dat eerder werkelijkheden schept dan weerspiegelt.

Niet iedereen die aan het congres deelnam was het daarmee eens. Tegenover de positie die zich bewust toont van de relativiteit van iedere representatie, ook die van de Shoah, stonden historici die dat idee van relativiteit sterk afwezen. Carlo Ginzburg bijvoorbeeld claimt dat wetenschappers en historici wel degelijk direct toegang hebben tot het gebeurde in de kampen, juist via getuigenissen. Oberstein neemt dezelfde positie als Ginzburg in. Hij gebruikt getuigenissen van overlevenden als bewijsmateriaal voor zijn onderzoek en citeert ze als voetnoten bij zijn artikelen over genocide. Wat hij echter over het hoofd ziet, is het punt van de anderen: dat deze getuigenissen geen 'waarheid' in de strikte zin van het woord kunnen vertegenwoordigen, maar dat ze interpretatie behoeven van empathische luisteraars.



Het dilemma daarbij is dat we laveren tussen de behoefte aan 'waarheid' aan de ene kant, en de ondoorzichtigheid van de gebeurtenissen en de ontoereikendheid van de taal aan de andere kant. Juist waar we behoefte hebben aan een stabiel relaas, is het genre weinig betrouwbaar en worden we gewezen op de grenzen van de taal.<sup>143</sup> Getuigenissen bieden geen directe toegang tot de feiten. De horror en de anomalie van de Shoah zette de veronderstelde samenhang tussen herinnering, waarheid en geschiedenis in getuigenissen onder druk.<sup>144</sup> Zoals we eerder bespraken (zie p. 127), was het ook een probleem dat alleen degenen die het ergste bespaard was gebleven, konden overleven om te getuigen: 'Nu jaren later, kan men wel zeggen dat de geschiedenis van de Lager bijna uitsluitend is geschreven door wie, zoals ik, de diepste diepten ervan niet heeft gepeild.'<sup>145</sup> Grunberg hecht groot belang aan deze uitspraak van Levi: 'Men kan niet lang genoeg nadenken over de implicaties en consequenties van deze uitspraak. Het zou betekenen dat zelfs de ooggetuigen, het geringe aantal nog altijd levenden, de waarheid van het kamp niet hebben ervaren.'<sup>146</sup>

En de wel bestaande getuigenissen kunnen om een andere reden nooit raken aan de diepste waarheid van de Shoah. Feiten en waarheid vallen niet samen, omdat feiten eerst begrepen moeten worden. En dat is onmogelijk, omdat het gaat om het onbegrijpelijke zelf.<sup>147</sup> Getuigen kunnen vertellen wat ze zagen, maar kunnen ze ons helpen het te *begrijpen*? Als ze zelf niet konden begrijpen, wat niemand kon begrijpen? Getuigenissen, zo zegt de filosoof Agamben, garanderen geen feitelijke waarheid die veilig vastligt in het archief, maar eerder de onarchiveerbaarheid van de waarheid: de getuigenis ontsnapt zowel aan het geheugen als aan het vergeten.<sup>148</sup>

Feiten en waarheid, verificatie en begrip vallen niet meer samen: de overlevenden getuigden van iets *waarvan je niet kunt getuigen*.<sup>149</sup> Het is die onmogelijkheid om de waarheid te bereiken, die 'crisis in de getuigenis' die Oberstein ontgaat. Als hij zegt dat 'waarheid boven pijn' gaat (HH, 94), toont hij dat hij blind is voor het feit dat de pijn weleens de enige waarheid zou kunnen zijn in het licht van de geschiedenis van de Jodenvernietiging. Lea representeert de tegenovergestelde positie. Voor

haar hebben verhalen van getuigen een heel andere functie: niet van kennis, maar van verwerking van de geschiedenis. Het werk van Imre Kertész ligt bijvoorbeeld op haar nachtkastje – zij heeft duidelijk een intieme en persoonlijke relatie met de literatuur over de Shoah.<sup>150</sup> Voor haar zijn getuigenissen geen verslagen die informatie kunnen geven over de geschiedenis, maar een ander soort waarheid: de neerslag van het proces van het hervinden van subjectiviteit en het vormen van een verhaal over wat er is gebeurd. Voor Oberstein kan het verwerkingsproces nooit de waarheid zijn: ‘Mensen kunnen kiezen tussen waarheid en troost en sommige mensen kiezen voor troost. Die mensen hebben ook rechten’ (HH, 290).

### *Schoonheid die buitensluit*

Oberstein laat zich überhaupt laatdunkend uit over literatuur: ‘Wat biedt het de lezer? [...] Inzicht? Maar zijn die inzichten niet op een andere, snellere, efficiëntere manier te verkrijgen?’ (HH, 55). Het is precies het gebrek aan efficiëntie dat literatuur kracht verleent. Alleen dan kan ze de inconsistentie van de *ervaring* van de overlevende overbrengen. Dat is het standpunt van Slavoj Žižek bijvoorbeeld. Hij maakt een onderscheid tussen feitelijke waarheid en ‘waarachtigheid’ (*truthfulness*). Literatuur kan waarachtig zijn wanneer ze het trauma niet beschrijft, maar inschrijft in de vorm.<sup>151</sup> Met name in poëzie ziet hij de mogelijkheid om trauma te esthetiseren en zo te verwerken. Die positie sluit aan bij die van Lea, die van de hermetische gedichten van Paul Celan houdt.

De Joodse, Duitstalige dichter die in Tsjernivtsi werd geboren, zijn familie verloor in de oorlog en zelf geïnterneerd was, schreef ontoegankelijke gedichten die zelden rechtstreeks over de oorlog gaan.<sup>152</sup> Lea denkt bij het horen van deze poëzie aan haar grootvader.<sup>153</sup> Oberstein daarentegen vindt de gedichten van Paul Celan te mooi. De schoonheid van de wetenschap vertrouwt hij, maar ‘die schoonheid van Celan, die is niet te vertrouwen. Die sluit mij buiten. Ik zie daar niets in’ (HH, 250).<sup>154</sup>

Celan pleitte inderdaad voor alles wat de wetenschapper tracht te vermijden: indirectheid en vooral persoonlijke aanwezigheid in de tekst, aanwezigheid van zowel de dichter als de

lezer. Poëzie dient bij Celan om het leed uit te spreken en het kwaad te vertellen, maar ook om er op die manier 'doorheen' te kunnen raken. Het gedicht is in zijn ogen een dialoog, een persoonlijk gesprek met de lezer: '*Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.*'<sup>155</sup>

Het mystiek getoonzette gedicht van Celan dat Oberstein op Lea's verzoek voorleest, laat zich dan ook niet herleiden tot een centrale betekenis of een verslag over de oorlog. Dat is waarom literatoren juist graag Celans werk verdedigen – die doet recht aan de 'onrepresenteerbaarheid' van de Shoah.<sup>156</sup> Het is precies de afstand tussen poëzie en de wereld die Oberstein verwerpt: 'Gedichten leren mij niets over de werkelijkheid'. De mystieke kracht van Celans poëzie is verbonden aan de in Obersteins ogen verwerpelijke neiging om de Shoah te zien als 'onbegrijpelijk'. Volgens deze laatste is het geen mystieke of onkenbare gebeurtenis die ontsnapt aan ons begrip.

De vraag is: welke positie 'kiest' of presenteert de tekst als juist? Dat lijkt in het midden te blijven: misschien is de keuze tussen waarheid en troost niet te maken. Waar laat dat de lezer? Moet die kiezen tussen Lea's en Obersteins standpunt? Die keuze heeft de lezer feitelijk al gemaakt toen hij de roman in handen nam. De ironie wil immers dat de lezer *wel* een fictie leest over de herinnering aan de Shoah. Waar Oberstein de getuigenissen slechts als 'voetnoten' gebruikte, daar zijn ze in *Huid en Haar* doorgedrongen tot de hoofdtekst, er wordt immers uitvoerig uit geciteerd. Die citaten uit het werk van M.S. Arnoni, Primo Levi en Tadeusz Borowski functioneren als 'traumafragmenten': herinneringen die niet in het verhaal verweven worden, en die juist de afwezigheid van een verklarend historisch kader *betekenen*. Als het voetnoten zijn bij Obersteins verklarende historische schema's, zijn het nogal ondermijnende voetnoten: ze verklaren niets. Zo gaat *Huid en Haar* op een zelfreflexieve manier over de oorlog. Het onderwerp is immers niet wat er gebeurd is in het verleden, maar de vraag hoe we erover moeten schrijven.<sup>157</sup> Die vragen over literatuur, oorlog en waarheid werden hernomen in Grunbergs Verwey-lezing.

## Literatuur en de waarheid (non-fictie)

Eerst de ontzetting, dan de rest. En de rest,  
dat moest wel de tekst zelf zijn.

Arnon Grunberg<sup>158</sup>

Wat kan fictie betekenen, in de wereld van geschonden vertrouwen? Die vraag stelde Grunberg in zijn Verwey-lezing uit 2008. Bij die afsluiting van een periode als gastschrijver aan de Universiteit Leiden contrasteerde hij, net als in de roman *Huid en Haar*, de waarheid van literatuur met die van de wetenschap. De oppositie komt op scherp te staan in de kampliteratuur, waarover de college-reeks ging die Arnon Grunberg in hetzelfde jaar verzorgde aan de Universiteit Leiden. Hij wilde weten hoe jonge mensen op deze teksten zouden reageren: ‘Welke inzichten verkrijgen wij door een gedeeltelijk of geheel gefictionaliseerde tekst die een puur historische tekst ons niet kan bieden?’ (VT, 19).

Nadrukkelijk verdedigt de auteur hier de literatuur. Literaire waarheid heeft, in tegenstelling tot de wetenschappelijke waarheid, ‘betekenis’, zo stelt hij. Tegelijk is de authenticiteit van de getuigenis zo belangrijk dat de blik van de lezer niet vertroebeld moet worden door de bedrieglijke schoonheid van de tekst. Hoewel Adorno niet wordt genoemd, zijn dit wel de vragen die de Duitse denker ook aan de orde stelde. Ten eerste de vraag naar de betekenis van het verleden: Adorno was bang dat het ‘ondenkbare’ door literatuur *betekenis* zou krijgen en dat in de verbeelding ervan de ‘horror’ zou verdwijnen.<sup>159</sup> Het risico is dat er aan die beelden dan wellicht esthetisch genoeg zou kunnen worden ontleend of dat het lijden enige vorm van *zin* zou krijgen. Het is dus van belang dat we ons realiseren dat Adorno niet de representatie van de Shoah in de kunst afwijst, maar wel de transfiguratie naar een beeld. Die zou volgens Adorno leiden tot *consumptie* van de slachtoffers.<sup>160</sup> Opnieuw ligt de nadruk op het kannibalisme dat de lezer van Shoah-literatuur pleegt. Later voegde Adorno nog toe dat literatuur paradoxaal genoeg ook juist nodig is om het ‘echte lijden’ te verbeelden.<sup>161</sup> Grunberg lijkt

hier in dialoog met Adorno. Beiden zien een cruciale rol voor de kunst: die moet de wereld informeren over de werkelijkheid en over de 'naakte, lichamelijke pijn van de slachtoffers,' zoals Adorno het formuleert.

Dat verlost ons niet van die geschiedenis, maar kan wel helpen er betekenis aan te geven voor het heden. Dat is wat literatuur onderscheidt van wetenschap, zoals Grunberg in zijn voorwoord bij de lezing schrijft: 'Wetenschappelijke waarheid is waarheid die het veelal zonder betekenis moet doen; men erkent "de waarheid", maar men ontleent er geen betekenis aan voor het eigen leven. Literaire waarheid kan als het goed is niet empirisch worden geverifieerd, maar heeft, als het wonder slaagt tenminste, dat wat die andere waarheid mist: betekenis' (VT, 11-12).

Zo is de Verwey-lezing een *defence of literature*, afgezet tegen het academische. Het *onechte* van literatuur wordt verdedigd wanneer Grunberg ook hier ingaat op de geveinsde oorlogsautobiografie van Binjamin Wilkomirski. De vraag naar de authenticiteit van zulke teksten is ook een vraag over Grunbergs eigen positie. Hij blijft immers op afstand van de gebeurtenissen, waarvan zijn moeder de *echte* getuige was. Hij kan alleen maar fictie schrijven. Maar is zijn eigen waarheid daarom een leugen? Dat lijkt het poëticaal zelfonderzoek dat de schrijver hier impliciet uitvoert. Al met al is er niet zoveel verschil tussen hemzelf en Wilkomirski, stelt Grunberg. Beiden kennen ze een 'verlangen naar ontzetting,' maar ze hebben verschillende consequenties aan dat verlangen verbonden. Grunberg erkent ook dat zijn eigen motieven niet altijd zo fraai waren: 'Achter die moreel hoogstaande ontzetting – die basistoon die onontkoombaar was, waarop ik meende mij tot het einde der dagen te moeten beroepen – ging misschien niets dan verleidingskunst schuil, verlangen naar genot' (VT, 48).

De Verwey-lezing is onder meer een onderzoek naar dat 'genot' waar Adorno ook voor waarschuwde. Zo gaat het hier niet alleen over het schrijven, maar vooral ook over het lezen van kampliteratuur. Legt veel theorie over Shoah-literatuur de nadruk vooral op verwerking, herdenking en herinnering, Grunberg noemt ook minder ethische motieven. Hij haalt de Nederlandse literatuurwetenschapper Sem Dresden aan, die de lezer

met een toerist vergeleek. Grunberg concludeert: 'Zoals een toerist van het strand geniet, of van het beklimmen van een gevaarlijke berg, zo kan ook een lezer van kampliteratuur genieten' (VT, 41). Voor Grunberg lijkt dat genot niet iets om te bestrijden, hooguit is het goed je ervan bewust te zijn. 'Van mij mochten die colleges nog wel mislukken, zolang ze maar niet zouden uitlopen in een onderneming als "Arnon Grunberg, voor al uw excursies naar de hel. U wordt thuisgebracht"' (VT, 40).

Het risico op fascinatie voor de verschrikkingen is herkenbaar voor iedere lezer van kampliteratuur, net als de morele twijfel die dat dan weer oproept. Tegelijk is de rol van de lezer van belang bij deze teksten, die ons tot luisteraars maken, tot 'een morele gemeenschap'. Die term komt van de Israëlische filosoof Avishai Margalit. In zijn boek *The Ethics of Memory* (2002) beschrijft Margalit wat hij de 'morele getuige' noemt: de getuige die niet alleen het kwaad heeft gezien maar ook het lijden dat dat veroorzaakt, en die daarbij zelf gevaar heeft gelopen. Opvallend is dat Grunberg wel ingaat op de getuige, maar niet op de secundaire rol van de luisteraars. Het is bij de gratie van de luisteraars, dat de getuige volgens Margalit überhaupt kan vertellen. Die getuige wordt gedreven door een 'sobere' hoop. De hoop dat er in een ander tijdperk een 'morele gemeenschap' zal zijn die naar deze getuigenis luistert. Grunbergs zwijgen hierover is vooral opvallend omdat Oberstein en Lea, als tweedegeneratiekinderen, bij uitstek zulke lezers en luisteraars zijn – een morele gemeenschap dus.<sup>162</sup> In *Huid en Haar*, en in de lezing, onderzoekt Grunberg precies de afstand die ons scheidt van de getuigen zelf en van wat ze hebben gezien. De 'waarheid' die de schrijver kan bereiken, bevindt zich op een ander niveau en is een waarheid die gaat over het zelf in relatie tot de ander: 'Waarheid, in de zin van zelfkennis, kennis van de anderen die als satellieten om dat zelf heen cirkelen en de wereld waarin dit alles zich afspeelt, is ook als die onleefbaar is of lijkt te zijn te prefereren boven leugens waarmee we zogenaamd gelukkig kunnen worden' (VT, 19).

De ander is de as waar het schrijverschap om draait: zij is het verband tussen ethiek en herinnering, heden en verleden: zij is de reden dat *Huid en Haar* gaat over zorg en over de Shoah en over literatuur. De Verwey-lezing is te gebruiken als leeswijzer

bij *Huid en Haar*. Zo worden we gemaand om niet autobiografisch te lezen en romans niet rechtstreeks op de auteur te betrekken: 'Wie eenmaal de Holocaust heeft overleefd dient boek na boek te blijven overleven, tot de dood erop volgt' (VT, 28-29). Het probleem daarvan is, zo stelt Grunberg, dat de tekst zelf door die nadruk op de auteur 'onschadelijk' wordt gemaakt. Daarom verzet hij zich tegen de mediatisering van de auteur, die immers neerkomt op een domesticatie: 'Waar de schrijver zelf in beeld komt is hij getemd. Wat wij zien is een onschadelijk gemaakte schrijver, aan zijn vermoeide lichaam bungelt nog een onschadelijk gemaakte tekst, zijn wormvormig aanhangsel, waarover we het eigenlijk helemaal niet hoeven te hebben' (VT, 28).<sup>163</sup> Het probleem is natuurlijk dat Grunberg als kind van overlevenden ruimschoots 'in beeld komt' binnen en buiten zijn romans. Het waargebeurde dringt zich op allerlei manieren op aan de lezer van het fictionele *Huid en Haar*. Die spanning tussen fantasie en werkelijkheid is waar het om gaat in Grunbergs schrijverschap.

In deze lezing betreft Grunberg ogenschijnlijk sterk uiteenlopende zaken op elkaar: de waarde van getuigenisliteratuur, de kwestie van stijl die daarin niet van belang is<sup>164</sup> de openbaarheid van de schrijver, die is 'verstrikt geraakt in de verbeelding van de lezers' (VT, 28), en uiteindelijk de vraag naar de relatie met de ander. Zoals de schrijver de mensen verteert om er literatuur van te maken, zo verteert de lezer de schrijver met 'huid en haar'. De ander dient als 'voedsel', zowel voor de schrijver als voor de lezer: 'Wij voeden ons met anderen. Daarin is de lezer minstens zo onheilig en onrein mag ik hopen als de schrijver' (VT, 30).

Waarom zijn lezer en schrijver 'onrein'? 'Onrein' is een wonderlijke term in dit verband, die doet denken aan het abjecte.<sup>165</sup> Grunberg gebruikt hier psychoanalytische taal om de verhouding tussen tekst, schrijver en lezer in kaart te brengen. Wat hij van zijn lezers verwacht is schaamte: 'De schaamte aanwezig te zijn op een verboden, onreine plek' (VT, 34). Grunberg wil de 'ontzetting' tot de hoofdzaak van zijn werk maken. Met een verwijzing naar Ingeborg Bachmann zegt Grunberg: 'Die ontzetting lijkt mij de grondtoon, de basis, de aarde waaraan wij hopen iets vruchtbaars te onttrekken. Ik zie haar als een vorm van onrein-

heid, zij is misschien weinig anders dan het besef zelf onrein te zijn' (VT, 34).

Erik Borgman, hoogleraar theologie, ziet die schaamte als de kern van de poëtica van Grunberg: 'Schrijver en lezer moeten zich door de tekst betrappt voelen, te kijk gezet op een manier waarop zij niet te kijk gezet zouden willen worden. Door schaamte [...] krijgen we onze eigen wreedheid te zien, de wreedheid die ons niet alleen omringt maar ook doordringt'.<sup>166</sup>

Schaamte heeft te maken met het gezien worden door de ander: 'Wij schamen ons in de regel omdat wij een wet, welke dan ook, hebben overtreden en wij menen dat de ander, die de wet personifieert, ons heeft gezien. Schaamte is de sensatie tekort te hebben geschoten voor het al dan niet fictieve oog van een ander' (VT, 33).

Zowel de lezer als de schrijver raakt zo 'besmet' door literatuur die in termen van een ziekte wordt beschreven: 'Ook uitstekende literatuur kan en mag wat mij betreft genezen. Maar wie dat accepteert moet ook de keerzijde onder ogen zien: dat diezelfde literatuur ziek kan maken' (VT, 19). Deze 'ziekte', hier verbonden aan ontzetting en aan de ander, zal enkele jaren later bij Grunberg de naam 'trauma' krijgen – dat komt aan de orde in hoofdstuk 6.

Eerst gaat hoofdstuk 5 verder over de rol van de schrijver. Grunbergs romans en ook zijn essays tonen niet alleen de individuele herinnering en verwerking door het kind van een overlevende, maar worden in de loop van het oeuvre steeds meer tot metafiction. Zo levert hij commentaar op de rol van de schrijver, die zich enerzijds engageert met de ander en daardoor besmet raakt, en anderzijds in een steriel universum opereert door slechts modellen van de werkelijkheid te maken. De enige vlekken op de handen van de schrijver zijn inktvlekken. Over de literaturopvatting van Grunberg, en over de rol van contemporaine conflicten in Grunbergs oeuvre, gaat hoofdstuk 5. Daarin zal blijken dat schrijven nooit neerkomt op onproblematisch engagement. Hoe krijgt die complexe verantwoordelijkheid gestalte in Grunbergs romans en in zijn positie als publieke intellectueel?



## HOOFDSTUK 5

### SPELEN TEGEN HET SPEL

[...] ich existiere nur, wenn ich schreibe,  
ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe,  
ich bin mir selbst vollkommen fremd,  
aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe.  
[...] Es ist eine seltsame, absonderliche Art zu  
existieren, asoziaal, einsam, verdammt,  
es ist etwas verdammt daran, [...].  
Ingeborg Bachmann, 1972<sup>1</sup>

‘Ik kom terug,’ beloofde Hofmeester het kleine Namibische meisje Kaisa dat hij achterliet in Afrika. Het bleek een symbool voor een nieuw engagement in het werk van Arnon Grunberg. De romans *Onze oom* (2008) en *De man zonder ziekte* (2012) gaan nadrukkelijk over het lot van de ander in tijden van terreur. Woedden de oorlogen in Grunbergs eerdere romans vooral binnenshuis, nu is er daadwerkelijk sprake van wapens, spionnen, verraders, militairen, explosieven en valse papieren. De twee romans stellen aan de orde hoe burgers (en militairen) gemangeld worden in de oorlog, en hoe moeilijk het is daarin te weten wat het ‘goede’ is. Wat is de meest ethische houding: zorgen voor je geliefden thuis, of hen verlaten om onrecht in de wereld te bestrijden? De onverenigbaarheid van de verschillende eisen waaraan de hoofdpersonen moeten voldoen, maakt ze tot tragische helden. Zelfs wanneer de hoofdpersoon denkt het goede te doen, is er altijd het risico dat hij het tegenovergestelde effect bereikt. Die universele waarschuwing wordt steeds in het licht van de Shoah geplaatst. Zo verbindt Grunberg ook hier het persoonlijke, het historische, het actuele en het universele. Hetzelfde geldt voor zijn reportages, waarin de auteur zich opstelt als een ‘ooggetuige’ die niet veel meer kan doen dan vertellen over het lijden van de ander. Het besef dat literatuur tekortschiet in

het licht van het geweld, dat het goede niet bestaat, en waarschuwingen tegen de zelfgenoegzaamheid van degenen die daar wel in geloven, tekenen Grunbergs rol als intellectueel in de publieke ruimte, zoals in de dagelijkse *Voetnoot* op de voorpagina van *de Volkskrant*. Steeds blijkt de twintigste-eeuwse geschiedenis van Europa een waarschuwing, en ook de drijfveer achter Grunbergs betrokkenheid tegen wil en dank.

Zijn houding wordt gekenmerkt door empathie met de ander, en tegelijk een wantrouwen tegen iedere ideologische of humanistische grond waar dat engagement zich op kan baseren. De vraag is hoe Arnon Grunberg die paradox verbeeldt, beschrijft en het hoofd biedt in zijn literaire en journalistieke werk.

## Operatie liefde (*Onze oom*)

*Onze oom* is fictie, maar het is ook het verhaal van de journalist Arnon Grunberg die meeging op militaire missies naar oorlogsgebieden. Het decor is dan ook niet langer Amsterdam-Zuid of New York, maar een niet nader genoemde dictatuur in Zuid-Amerika, met kenmerken van Peru en Argentinië. Tegelijk is het verhaal geschoeid op de leest van de klassieke tragedie, met de nadruk op conflicterende plichten. De combinatie maakt van *Onze oom* een expliciet geëngageerde roman die tegelijkertijd de onmogelijkheid van kunstenaarsengagement wil tonen.

Niet iedereen was van dit engagement gecharmeerd. Sommige recensenten meenden dat de moraal van het verhaal te plat was en dat het boek niet meer was dan een vehikel voor journalistieke observaties. Ook de rechttoe rechtaan vorm gaf aanleiding tot kritiek.<sup>2</sup> De stijl van *Onze oom* is vlakker dan die van eerdere romans en de effecten zijn 'harder'.<sup>3</sup>

Of het nu een geslaagd kunstwerk is of niet, *Onze oom* is in elk geval een poging om het contact tussen literatuur, wereld én lezersempathie te leggen. Dit alles in een kruising tussen journalistiek, dickensiaanse retoriek en moderne tragedie. Als het boek een mislukking is, beeldt die mislukking uit wat literair engagement zo ingewikkeld maakt.

### *Bevel is bevel*

Minder dan in andere romans van Grunberg lijkt het de bedoeling dat we ons identificeren met de hoofdpersoon, majoor Anthony.<sup>4</sup> Hij is een karikatuur van de kille en correcte militair die hangt aan protocollen om gevoel op afstand te houden: ‘Tussen mens en chaos stond de formaliteit’ (OO, 12). De majoor stelt zijn werk, het vaderland en de wet boven alles. Zelfs zijn gezin is voor hem niet meer dan een plicht, met één verschil: ‘Bij deze operatie hoorde ook liefde’ (OO, 113) – een gevoel dat hij het liefst op afstand houdt. De kale vertelling beschrijft majoor Anthony’s rol in een wrede, totalitaire regime. De staat, die ‘Onze oom’ wordt genoemd, verzekert de majoor van een bestaan in de middenklasse, zodat hij zich een huis met een – klein – zwembad kan veroorloven. Net als Hofmeester uit *Tirza* klemt majoor Anthony zich wanhopig vast aan deze verworvenheden. En net als Hofmeester is hij overbodig: uitgerangeerd en op een onbelangrijke positie gezet. Toch is zijn toewijding aan de staat grenzeloos, en voert hij alle opdrachten die hij krijgt keurig uit. Of de verdachten die hij moet oppakken en vervoeren naar geheime locaties ook echt iets op hun geweten hebben, vraagt hij zich niet af. *Befehl ist Befehl* voor majoor Anthony. Mechanisch doet hij zijn werk, tot hij op een dag getroffen wordt door de blik van Lina, een klein meisje met lange vlechten, wier ouders vlak daarvoor, onder zijn verantwoordelijkheid, in hun bed zijn vermoord. De eerste ontmoeting tussen Lina en de majoor is haast een geboorte: ‘Nog voor hij haar had gezien, nog voor het licht van zijn zaklantaarn op haar gezicht was gevallen, meende hij dat ze hem betastte zoals een blinde dat doet’ (OO, 11). Als hij de kleine Lina meeneemt naar zijn kinderloze en kille vrouw, die daar niet op zit te wachten, luidt hij daarmee zijn eigen ondergang in. De routineklus is ‘persoonlijk’ geworden (OO, 33).

De ontvoering van Lina is de eerste van vele morele dilemma’s in de roman. Als de majoor Lina niet meeneemt, zal ze ook worden vermoord, of anders in een kindertehuis van de staat belanden. Tegelijk is het, zoals zijn vrouw zegt, ‘kinderroof’ en een overtreding jegens de staat.<sup>5</sup> De majoor heeft gezondigd tegen zijn eigen plichtsgetrouwheid en moet steeds liegen over de slachtpartij die de oorzaak is van zijn ‘gezinsuitbreiding’. Te-

genover zijn eigen vader bijvoorbeeld, denkt de majoor, zou hij 'wat onbelangrijke details' weg moeten laten als hij zou uitleggen waar Lina vandaag kwam (OO, 102). De ironische houding die de tekst met zulke understatements inneemt ten opzichte van de majoor, houdt hem op afstand van de lezer. Hetzelfde gebeurt wanneer de majoor oordeelt dat hij toch 'voorkomend' was in de slaapkamer tijdens de moord op Lina's ouders (OO, 33).

Het is dan ook de vraag hoeveel empathie de lezer kan opbrengen als de majoor op een levensgevaarlijke missie wordt gestuurd. Er zitten 145 soldaten vast in de bergen, en als die niet bevoorrad worden zullen ze sterven. Maar de missie zelf kan weleens tientallen andere soldaten het leven kosten. Het tweede onoplosbare dilemma in de roman wordt hier gepresenteerd. Dat de missie doorgaat heeft de majoor aan zichzelf te wijten, aangezien zijn eigen memo over de situatie in de bergen, zijn *tekst*, de bron is van zijn missie. In die zin lijkt hij ook op de journalist Grunberg wanneer die meegaat op een militaire missie: ook dat impliceert het nemen van risico's op basis van een zelfverzonnen en *tekstuele* plicht. Net als bij de missies in Afghanistan waar Grunberg op meeding, heerst er in het land waar *Onze oom* speelt niet alleen een militair, maar ook een cultureel conflict. Zowel in zijn roman als in zijn reportages belicht de auteur het ideologische aspect van zulke missies. De majoor beschouwt zichzelf dan ook als 'een handelsreiziger in beschaving' (OO, 253). De bergen die hij in trekt met zijn gammele konvooi ziet hij als het domein van de barbarij. De bergbewoners zijn van een ander ras: donker en klein, waar de machthebbers licht en van Europese afkomst zijn.

Vanaf het begin staat vast dat de missie van de majoor tot mislukken gedoemd is. Als zijn konvooi op een berm bom en een hinderlaag stuit, wordt de tekst ineens sterk realistisch.<sup>6</sup> Tot in detail wordt beschreven hoe de lichaamsdelen die de majoor en zijn mannen in plastic zakken verzamelen eruitzien, en hoe het verbrande vlees ruikt. Desalniettemin voelt de majoor maar één ding: hij *leeft* (OO, 268), een echo van wat Grunberg schrijft over zijn eigen gevoelens op gevaarlijke missies.<sup>7</sup>

De majoor eindigt als gevangene van de rebellen, vastgebonden aan een paal midden in het dorp. Om de vernedering nog

groter te maken, kijkt het hele dorp op de tribune toe hoe hij als een hond aan een ketting in de modder zit. Zowel het publieke karakter van zijn tribunaal als de onderliggende morele en juridische dilemma's doen denken aan de beroemdste rechtszaak uit de geschiedenis van de Shoah.

### *Eichmann en de waarheidscommissie*

Majoor Anthony herhaalt steeds dat hij niet verantwoordelijk was voor het martelen en moorden in de 'verhoorfaciliteiten' van de staat, maar slechts voor het 'vervoer van de verdachte individuen'. Hier beginnen de parallellen op te vallen met de verdediging van de nazi Adolf Eichmann in het beroemde proces in Jeruzalem in 1961. Dan wordt ook duidelijk waarom er een tribune in de buitenlucht is ingericht en de majoor zich zo bekeken voelt. Het Eichmann-proces was immers ook een extreem publieke zaak, die door honderden journalisten uit de hele wereld werd verslagen en die live werd uitgezonden op de Israëlische en Amerikaanse televisie.

Eichmann werd gevangengenomen in Argentinië. Zijn rechtszaak speelde zich af in Israël, dat wil zeggen, door en te midden van zijn slachtoffers of hun overgebleven familieleden. Zo ontstond ook in het Eichmann-proces een 'volkstribunaal'. Eichmanns aanklager, de Israëliër Gideon Hausner, wilde niet alleen Eichmann en het naziregime veroordelen, maar zijn doel was ruimer: hij wilde een volledig overzicht opstellen van de misdaden van de Shoah. De getuigen in beide rechtszaken zijn dat dus in de dubbele zin van het woord: zowel juridisch als historisch getuigen zij van het lijden van de slachtoffers.

Naast een rechtszaak was het Eichmann-proces daardoor ook het begin van een bewustwordingsproces in Israël en daarbuiten van het trauma van de slachtoffers. De Duits-Amerikaanse filosofe Hannah Arendt woonde het proces bij en schreef in de inleiding van haar boek *Eichmann in Jeruzalem* dat deze zaak meer ging over hoezeer de Joden hadden geleden dan over de daden van Eichmann. Dit is precies wat er aan de hand is in de rechtszaak tegen majoor Anthony. Arendts analyse van het proces is vooral beroemd geworden door haar conclusie over 'de banaliteit van het kwaad'. Die analyse lijkt Grunberg te delen. Juist in

zijn banaliteit is majoor Anthony, die zich vooral zorgen maakt over de maat van zijn zwembad, een soort Eichmann. Achter de daden van de majoor gaat immers geen ideologie of overtuiging schuil, maar alleen blinde gehoorzaamheid. De majoor heeft net als Eichmann de misvatting dat trouw aan het regime gelijkstaat aan moreel juist handelen.<sup>8</sup> Majoor Anthony's enige verdediging bestaat uit het feit dat hij een 'quotum' moest halen. Dat hij soms uit pure dienstklopperij meer mensen op 'transport' zette dan het quotum vereiste, werkt bij het tribunaal in zijn nadeel (OO, 362). Ook Eichmann zette meer Joden op transport naar de gas-kamers dan Himmler feitelijk verlangde.<sup>9</sup>

De parallel tussen Eichmann en de majoor heeft verschillende functies. De eerste bevindt zich op het juridische en morele vlak. Majoor Anthony kan niet voor de honger en de ziektes in het bergdorp verantwoordelijk worden gehouden, louter omdat hij de hoogste vertegenwoordiger van de staat is waar de rebellen hun handen op hebben kunnen leggen. Eichmann verdedigde zich met een beroep op het feit dat niet hij, maar *de staat* de verantwoordelijkheid had voor de moord op een miljoen Joden waaraan hij schuldig wordt geacht: de majoor gebruikt dezelfde woorden.

Grunberg lijkt bij deze kant van de zaak te steunen op *De zaak 40/61*, de bundeling van de essays die Harry Mulisch over de rechtszaak maakte. Evenals Mulisch lijkt ook Grunberg te willen tonen dat de wandaden van zulke regimes uiteindelijk worden uitgevoerd door mensen, niet door duivels. Mulisch betoogde dat de demonisering van Eichmann als de Duivel de andere schuldigen ontlast. Als de opzet van de aanklager om de hele schuld aan de opzet en uitvoering voor de *Endlösung* bij Eichmann te leggen mislukt, dan 'zal de schuld niet terugkeren naar hen bij wie zij thuishoort, maar vervluchtigen en voorgoed verdwijnen in het niets'.<sup>10</sup>

De geschiedenis van de Shoah is hier de morele toetssteen en de casus aan de hand waarvan Grunberg demonstreert dat het absolute Kwaad niet bestaat. De vernietiging van de Joden was gebaseerd op een strategie van 'animalisering': omdat Joden werden gereduceerd tot ongedierte, kon men ze doden. Ook de majoor wordt gereduceerd tot een beest. Tijdens zijn rechtszaak

wordt hij aan een paal gebonden en lijdt hij aan de kou, de modder, de diarree, de honger en dorst en vooral aan ondraaglijke jeuk: parallellen met het lijden van Joden in de concentratiekampen.<sup>11</sup> De ‘goede partij’ maakt gebruik van dezelfde strategieën als de nazi’s.

Deze historische continuïteit wijst op de tweede functie van de verwijzing naar het Eichmann-proces: aantonen dat de Shoah geen uitzondering is in de geschiedenis en dat moordende totalitaire regimes nog steeds op dezelfde manier functioneren. Deze vervlechting van verschillende mondiale traumatische geschiedenissen is kenmerkend voor Grunbergs romans. Deze scène verwijst ook naar de voorlopers van de Zuid-Afrikaanse waarheidscommissies, die in Chili en Argentinië werden ingesteld, vooral doordat er steeds de nadruk op wordt gelegd dat de majoor de *waarheid* moet spreken.<sup>12</sup> Voor verzoening of herstel is het nodig dat er, net als in Zuid-Afrika, een publiek ritueel plaatsvindt. Het eindigt in een catharsis, waardoor het verleden eindelijk ‘vergeten’ kan worden, letterlijk zelfs aangezien de majoor zelf ‘vergeten’ aan zijn einde komt.<sup>13</sup> Daarmee wijst het lot van de majoor, die in een grot sterft, ook naar een meer universele intertekst: de klassieke tragedie *Antigone*.

### *Tragedie en het offer*

Dat majoor Anthony niet echt een man van vlees en bloed wordt, is begrijpelijk als we zien dat zijn verhaal niet alleen verwijst naar Eichmann, maar ook naar *Antigone*. Niet alleen in naam, maar ook in zijn wetsovertreding, zijn hybris en in zijn uiteindelijke dood lijkt de majoor op de dochter van Oedipus.<sup>14</sup> De tragedie van Sophocles draait om het feit dat Antigone de wet overtreedt, die haar oom Creon heeft gesteld. Hij is de nieuwe heerser van de stad Thebe, nadat Antigones broers, Polynices en Eteocles, elkaar hebben vermoord in hun strijd om de stad. Het lichaam van Polynices ligt nog buiten de stadsmuren. Zijn oom Creon verordonneert dat hij, als vijand, niet begraven mag worden. Dit brengt Antigone in een ethisch conflict. De goden gebieden dat het haar familieplicht is om haar broer te begraven. De plicht jegens de staat, de polis, betekent echter dat ze naar haar oom moet luisteren. Zo is Antigone een tragische heldin:

ze heeft tegenstrijdige verplichtingen en kan per definitie niet het goede doen. Antigone legt zich hier niet bij neer en ondanks de smeekbedes van haar zuster Ismene begraaft ze haar broer. Daarop laat Creon haar opsluiten in een spelonk om daar de hongerdood te sterven, hoewel Antigone de verloofde van zijn zoon Haemon is. Die naam betekent niet voor niets 'bloed'. Het zijn de bloedband en de liefde waar Creon het belang niet van inziet. Te laat komt Creon tot inkeer. Wanneer hij Antigone laat ophalen uit de spelonk heeft zij zich opgehangen. Ook Haemon en daarna zijn moeder beroven zich van het leven.

Behalve de naamsovereenkomst tussen Anthony en Antigone, zijn ook de parallellen tussen de verhalen evident. Ook majoor Anthony overtreedt de wet die de staat heeft gesteld, de staat die als een 'oom' is voor hem (OO, 16). Ook hij heeft tegenstrijdige verplichtingen, jegens zijn gloednieuwe familielid Lina enerzijds en tegenover de mannen in de bergen (buiten de stadsmuren, bij de barbaren) anderzijds. Hij vraagt zich dan ook af: 'Had hij geen zwaarder wegende verplichtingen? In zijn huis zat een kind' (OO, 236). Dat hij, eenmaal in de bergen, 'Berg de doden' (OO, 264 en 271) roept, versterkt nog de parallel met de opdracht van Antigone.<sup>15</sup>

De tragedie krijgt hier als intertekst op ten minste twee manieren betekenis. Ook *Onze oom* is een verhaal over een complexe schuldvraag, en net als in de tragedie gaat het over onverenigbare plichten: loyaliteit aan de staat versus die aan de familie. De personages zijn in de tragedie niet psychologisch uitgewerkt. Hetzelfde geldt voor *Onze oom*, waarin de personages vooral morele of historische posities lijken te vertegenwoordigen.<sup>16</sup> Zowel de tragedie als Grunbergs roman is dus allegorisch; ze wijzen naar een achterliggende morele en politieke betekenis.

Dat wil niet direct zeggen dat Grunberg zich hier 'als moralist toont', zoals Jeroen Vullings stelde in *Vrij Nederland*.<sup>17</sup> Een moraal veronderstelt vaste grond onder de voeten, maar in het tragische is de moraal niet per se eenduidig en blijft zij een ethische, open vraag.<sup>18</sup> In haar boek *The Fragility of Goodness* (1986) bespreekt Martha Nussbaum de morele consequenties van de tragedie *Antigone*. Het is, in Nussbaums ogen, een toneelstuk over grip verliezen op wat een veilige waarheid leek en daar-



door je blik op de wereld veranderen. Ieder personage in *Antigone* heeft aanvankelijk een simpele standaard en maakt dus in het volste vertrouwen keuzes, maar de tekst toont hoe beperkt hun blik is. Creon gebruikt voor zijn medeburgers het woord 'broeder'. Zo ontloopt hij de onverzoenbaarheid van zijn plicht jegens de polis enerzijds en jegens zijn familie anderzijds. Het conflict bestaat immers niet meer wanneer de stad onze familie is. Ten slotte plaatst Creon zelfs de goden in dat licht – over hen spreekt hij als een soort rationele staatsvertegenwoordigers, laat Nussbaum zien. Creon heeft dus een wereld gemaakt waar het tragische geen plaats heeft: *orthos*, recht, is zijn lievelingswoord. De stadsbewoners daarentegen hanteren complexere ideeën, over de liefde bijvoorbeeld. Zo beschouwd heeft de stijfkoppige Antigone wel wat van Creon. Ze negeert eveneens de complexiteit van haar plichten en net als Creon ontkent ze dat de andere 'pool', haar levende familie, haar ook nodig heeft. Het verschil met de heerser is echter dat zij toegeeft dat er een conflict is.<sup>19</sup>

Onze oom kent zoveel parallellen met deze tragedie dat we kunnen spreken van een structurele allusie, oftewel een 'travestie' van Antigone.<sup>20</sup> Dat Antigone hier een man is geworden, past in het patroon van gendertransformaties en travestieën in Grunbergs werk. Zoals vaker in zijn oeuvre valt een vormprincipe hier samen met een inhoudelijk principe: de *travestie* van de tragedie wordt ook *in travestie* uitgevoerd. Bovendien is het een mooie herhaling van de Griekse opvoeringspraktijk, waar vrouwenrollen door mannen werden gespeeld.<sup>21</sup>

De structurele herhaling van het drama past bovendien bij het thema dat we hiervoor in al Grunbergs romans zagen: de onmogelijkheid om te ontsnappen aan de geschiedenis, die steeds herhaald moet worden. Via de verwijzingen naar de klassieke tragedie maakt de tekst ons duidelijk dat dit principe in de context van de twintigste-eeuwse geschiedenis (nazi-Duitsland, Argentinië, Zuid-Afrika) begrepen kan worden, maar ook een universelere betekenis heeft.<sup>22</sup>

### *Moderne offerplaatsen*

Antigone offert haar verloofde, haar toekomstige kinderen en haar leven op voor een morele plicht – een plicht jegens de

goden. Iets dergelijks overkomt ook Lina, het kind dat door de majoor is geroofd en gered. Het tweede deel van de roman, na de dood van majoor Anthony, vertelt hoe het haar is vergaan na zijn verdwijning. De titel van het derde van de vijf 'bedrijven' is 'Relocatie'. Dit middelste deel van het boek werkt als een spil waaromheen het verhaal van perspectief wisselt. Ook voor de lezer is dus sprake van relocatie. We verlaten de majoor in zijn bergspleet. Hoe hij aan zijn eind komt weten we niet, alleen dit: 'De dood komt eerder dan het ongelof' (OO, 393).

Ook de lezer dient de majoor te vergeten wanneer het perspectief wisselt in dit deel van de roman: we kijken mee met de vrouwen die in de stad zijn gebleven, achtereenvolgens de huishoudster, de echtgenote van de majoor en Lina. Op een avond verlaat het meisje haar afwisselend zwijgende en gillende pleegmoeder om op zoek te gaan naar haar ouders: 'Ze keurt het huis waar ze heeft gewoond geen blik waardig' (OO, 394).<sup>23</sup> De zwervende Lina wordt, op het moment dat ze in handen dreigt te vallen van de staat, gered door de ondergrondse verzetsbeweging en afgevoerd naar de bergen. Ze verdwijnt min of meer in het grote gezin waarin ze wordt opgenomen, en net als iedereen werkt ze in de goudmijn. De bevolking houdt zich staande in de modder en de kou door het geloof in een afgod: een angstaanjagende pop in de mijn, die onder de naam 'Onze oom' wordt aanbeden en offers krijgt in de vorm van cognac en sigaretten. Het verhaal sluit hier nauw aan bij Grunbergs non-fictie, met name over een bezoek aan de goudmijnen in Ghana.<sup>24</sup> De auteur wilde offerplaatsen aan het licht brengen die doorgaans verborgen blijven. Zelfs oorlogsgebieden, of misschien juist oorlogsgebieden, zijn voor de schrijver offerplaatsen: 'Het offer is het wezen van onze beschaving. Het verhaal van Abraham die opdracht krijgt om zijn zoon te doden is de kwintessens van de Bijbel. En hoewel wij de neiging hebben neer te kijken op die beschavingen waar geregeld mensenoffers werden gebracht, bijvoorbeeld het Incarijk, kan niet worden ontkend dat wij nog steeds mensenoffers brengen. Zij het dat wij de god die onze offers tot zich neemt niet meer "God" noemen, maar vrijheid, democratie of goud.'<sup>25</sup>

Het is verboden de pop aan te raken, maar Lina verlangt daar wel naar en gaat er dagelijks heen: 'Hoe vaker ze hem ziet, hoe

mooier hij wordt' (OO, 520). Ze geeft hem dagelijks wat hij 'nodig' heeft. (Hetzelfde geldt overigens voor de andere mijnwerkers, die van de knappe Lina ook nemen wat ze nodig hebben.) Wat betekent de pop in de modderige onderwereld? Hoogleraar theologie Erik Borgman ziet hierin een ontdekking van de 'vitaliteit'. De hoop uit zich volgens hem op verschillende manieren bij Grunberg, een daarvan is het godsvertrouwen dat blijkt uit het zingen dat Lina graag doet.<sup>26</sup> Inderdaad is hoop een terugkerend thema bij Grunberg: 'Wij hopen en beminnen tegen de klippen op en dat is tot op zekere hoogte precies wat ons leven zo beschamend pijnlijk maakt,' schrijft hij.<sup>27</sup>

Toch lijkt er weinig aanleiding voor Lina om religieuze hoop te koesteren. Is de pop niet eerder een indicatie dat de plaats van het goddelijke is ingenomen door schijngestalten, simulacres, waarop we bitter weinig kunnen vertrouwen?<sup>28</sup> Vooral omdat het onderscheid tussen God, 'de goden' en de afgoden in *Onze oom* verdwenen is, evenals het onderscheid tussen God en de autoritaire en onbetrouwbare staat. Zelfs de hoogvlakte of een ezel kan een 'oom' zijn, blijkt uit een terugblik van de majoor. Als jonge soldaat op een controlepost in de bergen had hij onze 'oom' in de gedaante van een ezel gezien (uiteraard ook een verwijzing naar Gerard Reve). Zijn kameraad verzekert hem dat de oom ook 'deze vlakte' zelf is, en ook de berg en de grond onder je voeten, en dat hij zich voedt met mensenbloed (OO, 275).

Zo wordt 'Onze oom' een 'zwevende betekenaar'. Het is een woord dat leeg blijft en dus steeds andere betekenissen kan krijgen voor verschillende mensen. Het enige stabiele eraan zijn de letters van het woord zelf.<sup>29</sup> Waar het om gaat is dat mensen telkens opnieuw een externe instantie scheppen die verantwoordelijk is voor de geschiedenis, voor hun eigen morele keuzes en ook voor hun lot.

Het verloop van het verhaal suggereert dat die creatie van steeds weer andere 'ooms' weliswaar troostrijk kan zijn, maar ook zeer destructief. Lina wordt, na haar tijd in de mijn, opnieuw meegenomen door een 'oom'. Hij blijkt de leider van de rebellen die de 'dirigent' wordt genoemd, en die haar bezwantert maar haar niet weet te beschermen. De voormalig dichter heeft zijn pen ingeruild voor het leiderschap van de opstand; hij

beschouwt zich als de redder van een volk. Als kind van Joodse immigranten in dit Zuid-Amerikaanse land identificeert hij zich volledig met de inheemse bevolking: 'Ik ben de oom van alle mensen in dit dorp. Ik ben de oom van het vernietigde volk, ik ben gekomen om het te wreken, om het eraan te herinneren dat het een wil heeft. De revolutie is Onze oom' (OO, 574).<sup>30</sup>

Deze verschuivingen van de figuur van de oom illustreren dat het niet uitmaakt aan welke 'kant' van de burgeroorlog je staat: aan elke zijde is een instantie die zinloze offers vraagt en daar niets tegenoverstelt. Grunberg illustreerde dat standpunt in dezelfde periode ook in zijn non-fictie. Of het nu gaat om een strijder van het Kosovaarse bevrijdingsleger of de martelaren van Hezbollah, wat Grunberg fascineert is dat deze mensen zich opofferen voor een hoger, abstract of juist materieel doel. Zo bezocht hij Lori Berenson in een gevangenis in Peru. De Amerikaanse vrouw werd in 1996 veroordeeld tot twintig jaar gevangenisstraf wegens hulpverlening aan een terroristische organisatie en beviel in gevangenschap van haar kind.<sup>31</sup> Grunberg oordeelt niet, maar hij gebruikt Lori's verhaal om Lina vorm te geven, die in een safehouse in de stad woont met haar collega-rebellen en een geducht en gevoelloos schutter is geworden.<sup>32</sup> Alleen als ze zwanger wordt en een zoontje ('Karl') krijgt, wordt er weer iets zacht in haar. Ze borstelt zijn kale hoofdje drie keer per dag en laat niemand anders hem vasthouden. Ook de tekst zelf wordt hier nogal weëig, met clichézinnen als: 'Ze vindt het heerlijk om hem te ruiken' (OO, 598). Is dat nu edelkitsch of is het iets 'echts', nadat alle postmoderne lagen zijn afgepeld? Het lijkt in deze roman de ruimte waar zich de 'menselijkheid' bevindt, dat wat overblijft na alle wreedheid.

De symbiose tussen Lina en haar baby is compleet, zo blijkt vooral op het moment dat ze met haar baby in een schuilkelder moet staan, de vrouwen op elkaar geperst, met soldaten boven hun hoofd lopend. Het is een wonderlijk moment voor een uitgebreide beschrijving van Lina's afhankelijkheid van haar kind: 'Ze leeft door haar zoontje, ze ademt door zijn neus, ze kijkt door zijn ogen en hoort door zijn oren. Zijn overwinningen zullen haar overwinningen zijn, zijn nederlagen zullen haar nederlagen zijn' (OO, 609). De tragedie blijft niet uit. Karl wordt gesmoord

terwijl Lina hem stil probeert te houden: 'Lina heeft zich vergist, al die jaren. [...] Ze was niet dood, ze was schijndood. Nu pas is ze echt dood' (OO, 612).

*As en rozen: verwijzingen naar de Shoah*

Je ne suis pas vivante. Je suis morte à Auschwitz  
et personne ne le voit.

Charlotte Delbo<sup>33</sup>

Na de verstikkingsdood van haar zoontje is Lina wapenhandelaar geworden, zo blijkt uit deel vijf van de roman, 'Handelaar in de dood'.<sup>34</sup> Ook zij heeft zichzelf daarmee, net als haar pleegvader, gemanoeuvreed in een positie van schuld op afstand: de wapenhandelaar is immers tegelijk wel en niet verantwoordelijk voor de doden die vallen door haar wapens.

Lina's leven spiegelt dat van de majoor in veel opzichten: vandaar dat haar levensverhaal precies halverwege het boek, midden in het derde bedrijf begint. Ook zij vindt haar lot langs de lijnen van de klassieke tragedie: ze is voor de onmogelijke keuze gesteld om haar baby te laten stikken, of om zichzelf en de strijdenoten om haar heen te laten vermoorden. Opnieuw gaat het dus om de keuze tussen de gemeenschap (de polis) of de familie.

De roman valt in twee delen uiteen. Het eerste deel gaat over een militair die een moordenaar blijkt te zijn, het tweede over zijn pleegkind, dat (door zijn schuld) ook een moordenaar wordt. Een roman over twee generaties in een oorlogssituatie dus, en over een baby die daarna letterlijk verstikt raakt. Ergo, ook *Onze oom* kunnen we lezen als een roman over het traumatische effect van terreur en hoe zich dat voortzet in volgende generaties.

De wijze waarop Lina en haar ouders vervolgd worden, is een echo van de Jodenvervolging door de nazi's in Europa. Net als andere slachtoffers van het regime worden Lina's ouders al snel gereduceerd tot 'as', die wordt gebruikt om de tuin van het ministerie van Defensie te bemesten: 'De president was een groot liefhebber van rozen' (OO, 92).

Als het kind terugkeert in haar ouderlijk huis, doet dat sterk

denken aan de verhalen die we kennen van teruggekeerde Joodse overlevenden na 1945: 'Dat is de pan van mijn mama' (OO, 414), roept ze uit als ze een vreemd gezin aan hun tafel ziet zitten. Ook verwijzingen naar het kampverleden van Grunbergs eigen moeder komen we hier weer tegen. Net als Grunbergs moeder houdt ze haar tanden schoon 'met een doekje': 'In haar broekzak vindt ze een papieren zakdoek, waarmee ze discreet over haar tanden begint te wrijven om ze te reinigen' (OO, 429).<sup>35</sup> Evenals Grunbergs moeder wordt ook Lina tewerkgesteld, en net als Grunbergs moeder ziet ze haar eigen naam op de dodenlijsten staan tussen die van haar ouders: 'Ze scheurt de pagina uit de krant. Dit is het bewijs dat ze is gestorven' (OO, 508-509). Daarna (we vermoedden het al door haar werk in de onderwereld die de mijn is) beschouwt ze zichzelf als een dode tussen de levenden: 'Ze mag zo koud en kil zijn als ze wil, want de doden zijn koud en kil' (OO, 509). Het is de vervlakking en de 'innerlijke levensloosheid' die in de vakliteratuur wordt beschreven als het gevolg van trauma.<sup>36</sup> Ook is de verwantschap die ze voelt met de doden beschreven als een symptoom van posttraumatische stress.<sup>37</sup>

Wat is nu het verband tussen al die verwijzingen? Argentinië, *Antigone*, Eichmann, de onderduik en het kampverleden van de moeder van de auteur? In alle gevallen gaat het om onschuldige schuld die ook de slachtoffers dragen, en om de effecten van het oude geweld op nieuwe generaties in het heden. *Antigone* is immers ook een verhaal over de 'tweede generatie'. Alles wat de hoofdpersoon overkomt, komt voort uit de geschiedenis van haar vader, Oedipus Rex. Zowel Lina als de majoor draagt de ambivalente 'schuld' van *Antigone* aan hun lot. Bovendien zijn ze beiden ook in de positie van Eichmann: indirect schuldig aan de dood van anderen. Posities worden zo in elkaar geschoven. Het lot van Lina verwijst bovendien via de moeder van de auteur naar oorlogsslachtoffers, en met haar gestikte zoontje naar onderduikers. De majoor speelt de rol van vader van Lina, maar is ook zelf als een kind. Wanneer hij Lina adopteert, is hij ook als het kind dat de trauma's van zijn ouders 'adopteert' en in zijn eigen levensverhaal schrijft.<sup>38</sup> Zowel de intertekstuele als de historische verwijzingen kruisen elkaar op dat thematische punt:

trauma en schuld, voortkomend uit oorlog of dictatuur. Daarmee voltrekt het verhaal van Grunberg zich op het snijvlak van de algemene, politieke en persoonlijke gevolgen van militair geweld.

### *De paradox van het engagement*

Het meest persoonlijk is het einde van de roman, waar Grunberg een zelfportret lijkt te schetsen in de figuur van een journalist die de inmiddels volwassen wapenhandelaar Lina komt interviewen: ‘Ze wil hem niet aankijken. Eigenlijk kijkt ze mensen zelden aan’ (OO, 616). Wanneer ze zich realiseert dat hij ongeveer even oud is als haar gestorven zoontje nu zou zijn, ontstaat de toenadering. De jongeman stelt haar indringende vragen over haar wapenhandel, omdat hij is ‘gespecialiseerd in de dood’ (OO, 623). “Ik probeer zo dicht mogelijk te komen,” zegt hij zacht, “bij het gevaar, bij de vernietiging, bij de dood” (OO, 623): een zelfportret van een journalist ‘op missie’. Dat hij uiteindelijk, op haar verzoek, besluit nog even te blijven, is niet eenduidig. Blijft hij om haar gezelschap te houden, of om voor haar te werken en zo ook ‘handelaar in de dood’ te worden? Daar komt de lezer niet achter.

Twee soorten engagement zijn aan de orde in *Onze Oom*. Dat van de luisterende journalist enerzijds. Die heeft trekken van de auteur Grunberg zelf: net als de auteur heeft deze jongeman zichzelf de opdracht gegeven om waarnemer te zijn van ‘het slachthuis’, en bij de dood in de buurt te komen. Anderzijds is er het engagement van de charismatische rebellenleider, de vader van Lina’s kind. Dat was geen luisteraar, maar een schreeuwe-rige ‘dirigent’. Terwijl de journalist non-fictie schrijft, was deze leider een dichter en een intellectueel, een docent aan de universiteit ook, gemodelleerd naar de Peruaanse professor Abimael Guzmán, de leider van de zeer wrede ‘Lichtend Pad’-beweging. De dirigent heeft zijn literaire werk aan de wilgen gehangen in ruil voor zijn retoriek. Nadat hij voor het eerst een groep stakers heeft toegesproken, besluit hij: ‘Geen jamben meer, maar toespraken’ – alleen dan vergeet hij zijn afkomst. De roeping van de dirigent is zowel persoonlijk als historisch gemotiveerd: hij verzet zich ermee tegen ‘het bangelijke pessimisme van zijn ouders’,

uit Europa gevluchte Joden (OO, 528-529). Zijn drang om een 'mythe' te worden is verbonden aan hun geschiedenis: 'Zijn ouders roken naar de vlucht, naar oude treinen en mottige koffers' (OO, 562).<sup>39</sup> Zij hadden ingezet op onzichtbaarheid en dat haat hij: de dirigent wil juist zichtbaar worden. In de indianen vindt hij een ander vernietigd volk om zich mee te identificeren. De wereld behoort hun toe die bereid zijn zich te branden, meent de dirigent, die bereid zijn het *brandoffer* te brengen – een verwijzing naar de etymologie van het woord Holocaust (OO, 595).

In de figuur van de dirigent herkennen we een ironisch zelfportret van de auteur: 'Hij neemt het onrecht persoonlijk, steeds persoonlijker, hij neemt de wereld persoonlijk' (OO, 534). Zijn engagement is een direct gevolg van weerzin tegen het slachtofferschap van zijn ouders: 'Zijn ouders waren de achtervolgden, hij heeft van rol gewisseld. Zelf achtervolgen is weliswaar niets voor hem, maar zijn taal zal de mensen achtervolgen, zijn woorden zullen hen niet loslaten' (OO, 530). Het blijft niet bij taal, en uiteindelijk is de dirigent net zo gewelddadig als het regime dat hij bestrijdt. Zo dient zijn figuur om dergelijk kunstenaarsengagement te ironiseren, en de moralistische inzet van de roman zelf te problematiseren. Twee intellectuelen zijn er in *Onze oom*: de journalist wil de wereld in kaart brengen, de dichter wil haar met alle geweld veranderen. Aangezien de dichter/dirigent wordt gedreven door persoonlijke motieven en ijdelheid, en de journalist medeplichtig aan wapenhandel wordt, is er geen intellectuele positie meer die werkelijk 'het goede' vertegenwoordigt. De vraag die in *Tirza* voor het eerst werd opgeworpen, naar de toekomst maar ook naar de consequenties van het schrijversengagement, wordt in *Onze oom* verder onderzocht.

Zo speelt het verhaal van *Onze oom* zich af op verschillende niveaus: er zijn indirecte verwijzingen naar de geschiedenis van de Shoah en de daaropvolgende processen, directe verwijzingen naar gewelddadige conflicten in Zuid-Amerika en naar het vredesproces in Zuid-Afrika, abstracte verwijzingen naar het tragische conflict tussen de polis (de staat) en de familie, en ten slotte verwijzingen naar Grunbergs eigen schrijversengagement en de vredesmissies waar hij op meeing. Lina heeft wat weg van het



petekind van de auteur, Mayu, maar ook van Grunbergs moeder, toen zij een kind was in de Tweede Wereldoorlog. Majoor Anthony's verplichting om bij haar te blijven en zich niet op te offeren voor zijn werk is een uitbeelding van het dilemma van de schrijver zelf: die 'thuis' een verplichting heeft jegens zijn getraumatiseerde moeder en zijn petekind. In *De man zonder ziekte* zien we dit dilemma straks opnieuw opgevoerd.

Van een auteur die over urgente thema's een roman schrijft, verwacht je een geloof in de morele functie van kunst. Maar dat wordt in deze roman juist ondergraven. Wie deze roman moralistisch noemt, ziet over het hoofd dat beide geëngageerde intellectuelen in het verhaal, de dichter en de journalist, uiteindelijk medeplichtig worden aan het geweld. Daarmee ironiseert Grunberg zijn vertrouwen in zowel de literatuur als in de journalistiek.

Er is inspanning van de lezer voor nodig om die innerlijke tegenspraak te zien en om het verband tussen de historische, autobiografische actuele en zelfreflexieve lagen in het verhaal te ontwaren: dat is nu precies waar literatuur kan aanzetten tot ethische reflectie en dus politiek kan worden.<sup>40</sup> Hoewel Grunberg ook met *De man zonder ziekte* een roman zal schrijven die het eigen engagement ondermijnt en de lezer uitnodigt tot deconstructie van het geëngageerde verhaal, blijft hij zelf wel als journalist meegaan op missies. Voordat we nader gaan kijken naar Grunbergs volgende roman, eerst meer over deze paradox. Hoe rijmt hij die positie van serieuze ooggetuige met die van de sceptische literator?

## Arnon Grunberg als ooggetuige (non-fictie)

Rond 2005 bevond Grunberg zich naar eigen zeggen in een impasse.<sup>41</sup> Zijn conclusies over de toestand van de mensheid hebben hem op een punt gebracht dat hij weinig hoop meer ziet, maar 'toch kan deze bitterheid geen eindpunt zijn', zegt hij in een lezing in Delft. Vanuit die plek moet Grunberg verder en hij neemt zich voor een uitweg te zoeken 'al is het zonder de hoop

dat dat werkelijk gaat lukken, al is het bij wijze van spel, al is het maar bij wijze van ritueel.<sup>42</sup> In reportages vanuit Guantanamo Bay, Israël, Uruzgan of Bagdad vraagt de schrijver zich af wat oorlogsgeweld betekent, en waarom de mens niet zonder lijkt te kunnen. In de inleiding van *Kamermeisjes & soldaten*, de bundeling van een aantal van deze reportages, suggereert hij dat er existentiële vragen aan ten grondslag liggen: 'Als romans de lezer antwoord geven op de vraag hoe te leven, [...] dan vond ik dat ik maar actief antwoord moest zoeken op die vraag: hoe te leven en vooral ook hoe niet te leven' (KS, 8), en later schrijft hij nog: 'Wat ik doe, doe ik om te leren leven' (KS, 234).

In *Kamermeisjes & soldaten* doet Grunberg, met de hem kenmerkende dubbelzinnigheid, ook weer af aan de ernst van zijn streven. Hij haalt Thomas Mann aan over Wagner, voor wie 'waarheidservaringen' een spel waren. Daarbij sluit Grunberg zich aan: 'De ernst is, zoals Mann al aangaf, "Ernst im Spiel" oftewel gespeelde ernst. De hoogste vorm van ernst die ik mij kan en wil permitteren' (KS, 9).

De reden voor dit spel is wel weer hoogst serieus. Het is voor de auteur een manier om weg te blijven van een blind geloof in de eigen idealen. Hij wil 'ophouden voordat de ernst fanatisme wordt of slordig geveinsde diepzinnigheid. Dat is het wezen van het spel. En buiten mijn werk is het alleen het spel dat ik bereid ben hartstochtelijk serieus te nemen' (KS, 9). Niet voor niets noemde Grunberg zijn reizen 'missies': het is hem ernst. In zijn reportages blijkt opnieuw dat de geschiedenis van het twintigste-eeuwse Europa, het politieke heden, de belevenissen van de auteur en het belang van literatuur nauw op elkaar betrokken worden. De verbindende schakel is de tekst, met een persoonlijke signatuur: die van de auteur als getuige. Een getuige hoeft niet te oordelen maar kan wel wijzen op wat anders ongezien blijft. Daarvan doet hij verslag in zijn blog en in reportages – verslagen die dan weer gedeeltelijk in romans terechtkomen, zodat het verschil tussen feit en fictie wordt gerelativeerd.<sup>43</sup> Wel zit er een verschil tussen twee soorten missies: die naar (voormalige) oorlogsgebieden, of die dichterbij huis.

### *Grunberg op missie: de oorlog*

De uitweg uit zijn impasse in 2005 lijkt Grunberg te vinden in een nieuwe verbondenheid met de buitenwereld: 'Ik had de behoefte over de levens van anderen te schrijven, of beter gezegd: om onder de mensen te gaan. Naar het befaamde advies dat Maksim Gorki aan Isaak Babel gaf' (KS, 8). Babel zette tijdens de Russische revolutie zijn gruwelijke observaties op papier, in een stijl die ook van invloed moet zijn geweest op Grunbergs schrijven. Neem deze passage uit het verhaal 'Eerste hulp' van Babel: 'Voor het administreren van de werkzaamheden van de instelling bestaat een speciaal register – het boek der gemiste oproepen. Daarin worden de gevallen genoteerd waarin geen hulp geboden kon worden. Het is een dik boek, het belangrijkste, het enige boek. Andere boeken zijn niet nodig.'<sup>44</sup> We herkennen niet alleen de herhaling, maar ook het principe van het understatement of het volledig ongezegd laten van de kern van de zaak. Maar wat Grunberg vooral met Babel gemeen heeft, is het onderwerp: de oorlog, en de rol van getuige die hij daarin speelt. Zo schrijft hij in 2006 over Irak: 'Het is goed dat ik ben gekomen. Het oor dat alles wil horen. Het oog dat alles wil zien.'<sup>45</sup>

Vanaf 2007 bivakkeerde Grunberg vier keer als embedded journalist tussen de Nederlandse troepen in Uruzgan, een provincie in Afghanistan.<sup>46</sup> Hij verbleef in 2008 en 2009 bij de Amerikaanse troepen in Irak, waar hij zou participeren in 'zowel dodelijke als niet-dodelijke operaties'.<sup>47</sup> Begin juni 2008 bezocht hij nog een week de Groene Zone in Bagdad. Grunberg sprak bovendien met een woordvoerder van Hezbollah in Libanon, deed onderzoek naar het IDF, het Israëliëse leger en reisde naar Kosovo 'als een oorlogstoerist die te laat kwam'.

Hij ambieert daarbij meer dan de gewone embedded journalist, die het vooral gaat om de ervaring van het soldaat-zijn in een oorlogsgebied. Daarom stelt hij zelf voor zich *embedded schrijver* te noemen.<sup>48</sup> Zijn krantenstukken uit oorlogsgebieden, vaak kortlopende series, zijn strikt genomen geen journalistiek, maar een mengsel van journalistiek, essayistiek, column en dagboek. Ze staan vol informatie, maar tegelijk is informeren niet het hoofddoel van de teksten. Wat is dat dan wel, en wat is de relatie met zijn romans?

### Oorlogstoerist

Allereerst probeert de schrijver een onopgesmukt beeld te geven van de oorlog. Buiten het spreken over oorlog in morele termen, zegt Grunberg, bestaat er een wereld waarin oorlog en mannelijkheid bepaald worden door de bereidheid tot doden en sterven. *'Highly distasteful and extremely immoral, but no less realistic,'* schrijft hij.<sup>49</sup> Daar voegt hij aan toe te hebben ontdekt dat oorlog een heroïsche zijde heeft met onmiskenbare seksuele connotaties.

Juist in het geweld, op de meest intense momenten, kunnen we begrijpen wat het leven is: 'Als het leven in gevaar is, is het existentiële vraagstuk opgelost.'<sup>50</sup> Pas als hij tijdens zijn missies in levensgevaarlijke situaties verkeert, heeft hij het gevoel écht te leven. Het bezorgt hem een gevoel van vitaliteit en 'krankzinnige vreugde', 'een opwinding die ik nog nooit zo heb gevoeld. Ze willen me doden, dus ik besta' (KS, 39), en verderop: '[...] dat allesoverheersende idee dat je overvalt, als uit het niets: de dierlijke en vreugdevolle wetenschap dat je bestaat. Zonder twijfel, zonder bijgedachten, zonder stoorzender. En direct daarna komt die kortstondige glimp van onoverwinnelijkheid' (KS, 52). De oppositie tussen het 'echte' van het geweld en de rest van de wereld die slechts een decor en een illusie is, zijn we in de vorige hoofdstukken al regelmatig tegengekomen: 'De mens zoals hij echt is drukt zich uit door geweld. Alleen het fysieke geweld valt buiten de wereld van het spel.'<sup>51</sup>

Behalve de vitaliteit die schuilt in gevechtshandelingen ziet Grunberg in zijn oorlogsreportages de mens 'zoals hij echt is', ook op de minder spectaculaire momenten van de oorlogsmis-sies. Het gaat Grunberg om de manier waarop mensen met elkaar omgaan, en de manier waarop ze tegen de missie aankijken. Er is een scherp contrast tussen de ernst van de situatie enerzijds, en de banaliteit ervan anderzijds. Bekend is het citaat van de soldaat die een tweede keer naar Irak was vertrokken om 'een nieuw bankstel' bij elkaar te verdienen (KS, 196). Dat zijn precies de paradoxale verhalen waar Grunberg voor komt: de mens op zijn smalst en tegelijk op zijn meest heroïsch.

Grunberg spreekt bij voorkeur met vertegenwoordigers van uiteenlopende groepen. Voor een *Humo*-artikel over Irak bij-

voorbeeld praat hij met een architect, een ingenieur, de president van de schrijversclub in Bagdad, een beroemde Iraakse schilder, een Iraakse dichter, een werkloze Iraakse advocaat, met de adjunct-directeur van het Nationaal Museum in Bagdad maar ook eenvoudigweg met ‘Salam’, een Irakees.<sup>52</sup> De mensen die hij tegenkomt neemt hij altijd au sérieux, hij noemt ze met naam en toenaam en hij zoekt ze vaak opnieuw op als hij ergens terugkeert.

Een eenduidig moreel oordeel trekt hij niet uit de gesprekken. Grunberg toont zich tijdens zijn missies bijvoorbeeld niet zonder meer pacifist. Zoals hij in 2001 in zijn column *Yasha* schreef dat het tijd werd ons te wapenen tegen fundamentalisten, zo schrijft hij in 2007: ‘Het moet nog maar eens worden gezegd: oorlog is geen voortzetting van hulpverlening met andere middelen. [...] Geweld en dreiging met geweld zijn effectiever dan argumenten, vuilnisbakken en flyers.’<sup>53</sup> Het is tijd, zo verklaart Grunberg, om te accepteren dat de ander niet ‘de buurman’ is van wie we kunnen houden als van onszelf: ‘De ander is de vijand met wie wij niets gemeen hebben, met wie wij niets delen, en zeker geen menselijkheid. De getuigenissen van militairen zullen onontbeerlijk zijn om vast te stellen wat moraal nog kan zijn na het failliet van de grote, utopische projecten.’<sup>54</sup>

Via die getuigenissen kan hij de meest cynische dingen in de mond van anderen leggen: ‘Die waarschuwingsschoten vinden ze hier geen probleem,’ zegt een militair bijvoorbeeld in een van Grunbergs journalistieke stukken. ‘Voor hen is een schot wat voor ons een claxon is.’<sup>55</sup> Grunberg laat het aan de lezers over om vraagtekens te zetten bij zulke opmerkingen. Ook laat hij de taal voor zich spreken, wanneer militairen de werkelijkheid afdekken of trachten te verzachten. In Grunbergs stukken over Afghanistan lezen wij hoe eufemistisch de taal is die de vredesmacht hanteert: een pantservoertuig wordt bijvoorbeeld liefkozend ‘papa’ genoemd.<sup>56</sup>

Zowel die taal als de details demonstreren het groteske van de missies. Deze wereld doet kafkaësk aan, omdat er zelden een reden of een verantwoordelijke hogere instantie lijkt te zijn voor de vele absurde en banale handelingen waar oorlog uit bestaat. Zo blijken in een stuk uit 2008 om onduidelijke redenen de

beveiligers van de helikopterbasis in Bagdad vooral Peruanen te zijn: 'Nadat ze in hun eigen land Het Lichtend Pad eronder hebben gekregen, mogen ze nu Al-Qaida in Mesopotamië bestrijden' (KS, 272). Nog onbegrijpelijker is het systeem waaraan ook de auteur wordt onderworpen: 'Wie een paar keer bij een checkpoint in Bagdad heeft gestaan, krijgt het gevoel dat het checkpoint geen middel maar doel is. We leven om erdoorheen te mogen. En wat op het checkpoint volgt, is meer checkpoint' (KS, 274). Dat is 'de bureaucrativering van het groteske'. 'En dat noemen wij oorlog.'<sup>57</sup> Ook tijdens zijn verblijf bij de Amerikaanse troepen in Irak in 2009 wijst de auteur op zulke absurditeiten: 'Op de Pizza Hut van de basis – geen basis zonder een Pizza Hut – staat met grote letters geschreven: PURCHASE A LIMITED EDITION PIZZA HUT IRAQ COLLECTABLE. Ook souvenirs staan los van de rationaliteit. Wat nemen we mee uit de oorlog? Een souvenir van de Pizza Hut.'<sup>58</sup>

Niet alleen de oorlog en haar discours wordt ontmaskerd, ook het journalistieke genre en de bijbehorende waarheidsclaim blijken voor Grunberg een 'sociale constructie'.<sup>59</sup> Die ontmaskert hij door ook in de reportages gebruik te maken van ironie en van reflectie op de representatie. Verder draagt de ik-vorm bij aan de subjectiviteit van de stukken: de manier waarop betekenis tot stand komt wordt op de voorgrond geschoven.<sup>60</sup> Zo ontstaat er een spanning tussen de authenticiteit van de stukken enerzijds, en hun narratieve, literaire technieken anderzijds.<sup>61</sup>

### *De auteur als dubbelagent*

Er zijn grote overeenkomsten tussen de verschillende reportages, of ze nu uit een oorlogsgebied stammen of een suburb: Grunberg suggereert continuïteit tussen de genres door in de buitenwijk naar zijn stukken over Afghanistan te verwijzen, en door vaak literatuur op te voeren als een manier waarop mensen hun identiteit vormgeven. Door de ironie is het bovendien niet altijd duidelijk of de auteur oprecht is of niet. Hij is ambivalent, engageert zich maar blijft tegelijk op afstand door zijn rol als 'spion' of 'dubbelagent'. Hij is tevens ambivalent over zijn eigen 'existentieel-antropologische' doelen.<sup>62</sup>

Toch is het van belang om achter die tweeslachtigheid van de

reportages te wijzen op het niet mis te verstane doel: opschrijven wat er gebeurt, getuige zijn, in het volste besef dat 'de waarheid' niet bereikt kan worden.<sup>63</sup> Wat er op het spel staat, blijkt wanneer hij kamermeisje wordt in een Beiers hotel: 'Wie zich in een nieuwe situatie bevindt, moet alles in het werk stellen de regels en wetten van de plek waar hij is beland te begrijpen om zo snel mogelijk privileges te vergaren. Wie en wat je bent geweest moet je vergeten. Vasthouden aan privileges uit het verleden is alleen maar een nadeel.' Het is een passage die herinnert aan kampliteratuur. Bovendien maakt Grunberg regelmatig een opmerking waardoor de realiteit van deze oorlogen wordt verbonden aan het verleden, bijvoorbeeld via de naam 'anus mundi' voor Auschwitz: 'Elk tijdperk heeft een andere anus nodig. Bagdad is de anus voor onze tijd.'<sup>64</sup>

Ondanks al zijn nadruk op spel, is Grunberg dus bloedserieus over zijn taak als getuige.<sup>65</sup> Tegelijk wijst hij erop dat hij als embedded journalist niet de kern van de oorlog kan raken. 'Waarschijnlijk weten alleen zij die niet of zwaargehavend terugkomen van het slagveld wat de kern van oorlog is.'<sup>66</sup> Het is dezelfde gedachte als die van Primo Levi over de concentratiekampen: de enige echte getuigen zijn degenen die niet meer kunnen getuigen.<sup>67</sup>

Door bij de soldaten in Afghanistan te insisteren dat ze hem meenemen op gevaarlijke missies maakt hij zichzelf tot de 'morele getuige', die zich volgens de filosoof Margalit onderscheidt van een gewone getuige door het gevaar: 'Wat hij heeft gezien, moet voor hem een risico zijn geweest.'<sup>68</sup> Dit wordt bij Margalit in verband gebracht met de getuige van de concentratiekampen. Door te verwijzen naar het woord 'getuige', naar het levensgevaar dat hij daarbij loopt, vergelijkt Grunberg zichzelf niet direct met die andere morele getuigen, maar benadrukt hij wel dat hij is aangeraakt door de oorlog: 'Hoewel ik de kern van oorlog niet meemaakte, hebben de ervaringen in oorlogsgebieden mijn leven beïnvloed,' verklaarde de auteur. 'Oorlog is besmettelijk, zowel in positieve als negatieve zin.'<sup>69</sup>

Grunbergs persoonlijke 'besmetting' met de oorlog is niet met deze missies begonnen: die vond al plaats toen hij een kind was in een gezin waar oorlogstrauma's een grote rol speelden. In

een interview vertelt hij dat we zijn missies ook kunnen begrijpen als een poging in contact te komen met die geschiedenis van zijn moeder. Hij vertelt daarin over de ontkenning die zijn ouders altijd toonden van hun traumatische ervaringen, waar hij 'altijd al mee bezig' is geweest. Grunberg verbindt zijn recente bezoek aan Irak daaraan: daar was hij gedwongen 'nog indringender stil te staan' bij de ervaringen van zijn ouders. Hij stemt in met de suggestie van de interviewer dat hij 'op zoek was naar begrip' voor zijn moeder.<sup>70</sup>

*Onderduiken voor beginners: de ander*

In mensen ben ik geïnteresseerd omdat ik bang  
voor ze ben [...]

Arnon Grunberg<sup>71</sup>

Niet alleen in oorlogsgebieden, maar ook daarbuiten zocht Grunberg een nieuwe verbondenheid met de medemens, een contact dat voor hem niet vanzelfsprekend is. Hij opereert als 'toerist' onder de mensen en de poging tot contact slaagt niet altijd: 'Ik ga met mensen mee om te kijken wat ze echt voor me betekenen, en ik voor hen. Meestal is het hopeloos. Maar ik geef niet op. Hoe zou ik kunnen?'<sup>72</sup>

In het feuilleton *Grunberg rond de wereld*, is de auteur openhartig over wat de zoektocht naar verbondenheid hem kost en wat ze voor hem betekent. Schrijven is voor hem een poging om de relatie tot stand te brengen.<sup>73</sup> Zo schrijft hij bijvoorbeeld in maart 2005: 'Ik verbind me aan mensen door over ze te schrijven. Dat is geen overwinning maar ook geen totale nederlaag. Zoveel begrijp ik nu. Ik moet alleen de inzet verhogen, de inzet verdubbelen. Vanaf nu is mijn leven de inzet.'<sup>74</sup>

Daarbij is hij bereid ver te gaan. Wanneer hij bijvoorbeeld als masseur in Roemenië werkt, beweert de schrijver dat er voor hem geen grenzen zijn: 'Wie van de mensen houdt, moet bereid zijn hun zijn lichaam te geven. Anders blijft het salonhumanisme. Liefde in theorie.'<sup>75</sup> De optredens als masseur of kamermeisje zijn een onderzoek naar de ander en tegelijk een vlucht uit zijn eigen leven en uit zijn isolement: 'omdat ik het in mijn eigen le-



ven niet uithoud,' schrijft Grunberg in 2011 over zijn drijfveren.<sup>76</sup> De schrijver dompelt zich onder in mensen: 'De mensen zijn een moeras. Je zakt langzaam in hen weg. Ze laten je niet los' (KS, 71).<sup>77</sup> Omgekeerd laat Grunberg ook hen niet los. Hij maakt er een punt van om trouw verbonden te blijven aan zijn contacten en ze te blijven opzoeken.

Tegelijk blijkt het verblijf onder de mensen buiten de literatuur niets te kunnen betekenen. 'Vormen van performance-kunst', noemt de schrijver het zelf 'waarvan niets anders overblijft dan mijn verslagen, en soms wat foto's'.<sup>78</sup> Vergeefs werd kunst (en literatuur) ingezet om iets te veranderen in het leven van de auteur. De spanning blijft bestaan tussen Grunbergs *echte* eenzaamheid en de *kunstmatige* relatie met de anderen die zich louter voor de literatuur afspeelt, blijkt. Er kwam wel een vorm van intimiteit tot stand op de gezinsvakanties waar Grunberg op meeging, of bij een logeerp partij in een Vinex-wijk, 'mijn doel ben ik nooit uit het oog verloren: het stukje de volgende dag in *NRC Handelsblad*', schrijft hij in *Onderduiken voor beginners*.<sup>79</sup>

De ironische titel van die bundeling kan ook serieus worden opgevat. Door het woord 'onderduiken' krijgt Grunbergs afstand tot de medemens een historische basis naast de persoonlijke. Het wantrouwen tegen de buitenwereld is Grunberg, zo vertelt hij geregeld, met de paplepel ingegoten, en is deel gaan uitmaken van zijn auteursidentiteit: 'Een schrijver moet dus iemand zijn die altijd minder weet dan degene die hij tegenover zich heeft. Hij wacht tot diegene zich onthult, of zich verraadt, dat is de inzet van zijn ontmoetingen, misschien wel van zijn hele zijn.'<sup>80</sup>

Een ander terugkerend woord uit een oorlogs-discours is 'assimilatie', bijvoorbeeld wanneer Grunberg rondjes danst op een kleedje met Koerden in Irak.<sup>81</sup> Anders dan bijvoorbeeld Harry Mulisch in zijn non-fictie, tracht Grunberg niet een plaats 'buiten het systeem' te bemachtigen om het systeem te beschrijven.<sup>82</sup> Daarom noemt Grunberg zich ook een 'spion'.<sup>83</sup> Meestal zijn de slachtoffers zich bewust van Grunbergs gluren en lijken ze zelfs prijs te stellen op publiek in hun leven. In andere gevallen, zoals in de treinrestaurant of in een Beiers hotel, weten Grunbergs tijdelijke collega's van niets, en lijkt de schrijver dus inderdaad op een 'verkenner', zoals hij het noemt (KS, 54). 'Jullie kijken naar

mij, maar ik kijk terug,' zei Grunberg in 2008 tegen de studenten in Leiden, waar hij als gastschrijver ook min of meer embedded was (VT, 30).

Behalve persoonlijke pogingen om verbinding tot stand te brengen zijn de missies in vredestijd ook soms morele verkenningen. Wanneer de schrijver ontmoetingen arrangeert met mensen voor wie geen plaats is in de samenleving, bijvoorbeeld. Zo nam hij het op voor de leden van de Partij voor Naastenliefde, Vrijheid en Diversiteit (PNVD), in de volksmond beter bekend als de pedopartij.

Deze betrokkenheid met onderdrukten en vervolgd en is wel genoemd als een kenmerk van de 'postmemory' van de tweede generatie. De identificatie met de herinneringen van je eigen ouders betekent dat het ook mogelijk wordt om je met het lijden van anderen te identificeren. Dat kan natuurlijk ook louter een cliché zijn of een selffulfilling prophecy, maar het staat vast dat Grunberg meer en meer betrokkenheid is gaan tonen met zijn medemensen, die steeds ook neerslag vonden in zijn romans.

Hoe de ontmoetingen met de ander als bron voor fictie in zijn werk gaat, zien we in de relatie tussen Grunbergs reizen naar Bagdad en zijn roman uit 2010, *De man zonder ziekte*. Voor die roman putte de auteur uit zijn reizen naar het Midden-Oosten en vooral naar Bagdad. Zo reisde hij in maart 2010 per auto naar Bagdad – opgetekend door hemzelf in *NRC* en ook door Hanco Kolk in een graphic novel met de titel *Van Istanbul naar Bagdad* (2010). Grunberg probeert onderweg met een aantal mensen af te spreken: de oorlogsfotograaf Ramazan Öztürk bijvoorbeeld, die de beroemde foto maakte van het Koerdische meisje en haar moeder die stierven bij een gasaanval van Irak. De geest van het gestorven kind op de foto blijft Grunberg het hele stripverhaal lang achtervolgen en hij draagt haar in zijn armen mee – een emotionaliteit en empathie die de schrijver zich in zijn eigen teksten niet snel zou veroorloven, maar die Kolk wel tekent. Ook de absurditeit van het leven in Bagdad laat zich goed illustreren: de ene na de andere chauffeur, fixer of tolk die geld vraagt zonder daar iets tegenover te stellen, dient zich aan in de hotelkamer van de schrijver. Grunberg tracht een gesprek te krijgen met de journalist Ghaith Abdul-Ahad, maar blijkt een gesprek met

een ander te hebben gevoerd: 'In Bagdad is paranoia realisme.'<sup>84</sup> 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.'<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> *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 beschaafdsten vrouw die hij ooit had ontmoet en hij zocht beschaving in de liefde. Het gecontroleerde. Het betrouwbare' (MZZ, 16).<sup>87</sup> 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 gezamenlijkheid, veiligheid en vrede (MZZ, 23).<sup>88</sup> 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)<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup>

Als de humanistische architect zich heeft ontpopt tot spion was dat niet uit politiek idealisme, maar om geld te verdienen om zijn zus te ‘reddén’. 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 'weergaloze onverschilligheid van hart' zijn de gevolgen in Musils verhaal: 'Men heeft werkelijkheid gewonnen en droom verloren,' verzucht de verteller.<sup>91</sup>

De overeenkomst tussen Musils roman en die van Grunberg gaat nog verder dan de analyse van de 'vooruitgang'. Ook Sam is een man zonder eigenschappen. Evenmin als Ulrich heeft hij meningen en ook hij neemt geen positie in.<sup>92</sup> 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'.<sup>93</sup> 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 Iraakees, 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 goedkoops. 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).<sup>94</sup>

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).<sup>95</sup>

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.'<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup>



### *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.<sup>98</sup>

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 'naturrecht'.<sup>99</sup> Het recht is zo nauw verknoot met het geweld omdat het doel van de wet uiteindelijk overheersing is: 'het onderschikken van de burgers'.<sup>100</sup> 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.<sup>101</sup>

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.<sup>102</sup> 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.<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup> 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.'<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> Ook de simpele modellen van arbeidsmigratie, of modellen van consumenten en producenten, gaan niet meer op.<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> 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*'),<sup>115</sup> bij Grunberg staat er meer op het spel, namelijk het ontmaskeren van de westerse beschaving en het kapitalisme als zijnde gewelddadig.<sup>116</sup> 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?*<sup>117</sup> Hoewel Eggers en Grunberg veel gemeen hebben, is er dus een groot verschil in de conclusies die we kunnen trekken uit hun geëngageerde romans.<sup>118</sup>

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.<sup>119</sup> 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: ‘Overal 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.<sup>120</sup> 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, gevangnissen. 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 verstoeken zijn van een symbolische orde: een wereld van dieren, van affect, gevoel en lichamelijkheid.<sup>121</sup>

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.<sup>122</sup> 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.<sup>123</sup> 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'.<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup>

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*'.<sup>126</sup>

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.'<sup>127</sup>

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 *zoë* zijn niet meer van elkaar te onderscheiden.<sup>128</sup> 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.<sup>129</sup> 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.<sup>30</sup> 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 gemangeld 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.<sup>31</sup>

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'.<sup>132</sup>

#### *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.<sup>133</sup> 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.<sup>134</sup> 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.<sup>135</sup>

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 'verdieerlijk' 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.<sup>136</sup> 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.<sup>137</sup> Grunberg heeft, naar eigen zeggen, 'heel veel boeken over traumaverwerking gelezen'.<sup>138</sup> Deze kunnen dus functioneren als interteksten bij deze roman. Sams trauma en zijn schaamte zijn het gevolg van de vernedering en pijn en verdierlijking 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).<sup>139</sup> 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.<sup>140</sup>

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.<sup>141</sup>

Globalisering is in *De man zonder ziekte* niet alleen een contemporair 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.<sup>142</sup>

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'.<sup>143</sup>

De macht en grootheidswaan 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, verraad 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'.<sup>144</sup> Bij hem verwees de term niet in de eerste plaats naar beschaving, maar naar het domein van economische verhoudingen.<sup>145</sup> 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.<sup>146</sup>

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 kleineerde 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.<sup>147</sup> 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’).<sup>148</sup> 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

een puur cognitief proces bleek.<sup>149</sup> Daarmee weten we nog niet of Grunberg ook zo gedistantieerd schrijft als hij niet aan allerlei apparatuur verbonden is.<sup>150</sup> Wat dat betreft zegt het project wellicht vooral iets over zijn nieuwsgierigheid naar de wetenschap en zijn bereidheid om zich steeds in nieuwe avonturen te storten – ook in digitale projecten als een ‘urban game’ die hij met studenten ontwikkelde of een literaire ‘dating-app’.

De spanning tussen de virtuele wereld en de ‘echte’ is ook waar *Het bestand* om draait: de relatie tussen het menselijk brein, de computer en de fysieke werkelijkheid. Een contactgestoorde jonge vrouw, Lilian, heeft buiten haar online vrienden geen relaties sinds ze stopte met haar vijfde studie. Haar vader is gestorven en met haar moeder spreekt ze zo min mogelijk. Ook met haar eigen lichaam heeft ze geen contact – vandaar dat ze het denkt te kunnen onderhouden met chips en winegums. Seks heeft ze louter via de webcam. Voor andere mensen is ze naar eigen zeggen ‘allergisch’.

Lilian verlangt naar een totaal virtuele wereld waarin de nieuwe mens lichaamloos en geslachtloos is, en waarin elke gewenste identiteit kan worden aangenomen zonder dat de mens nog langer slaaf is van zijn lichaam. Als zelfverklearde oosterse prinses en wraakengel behoort Lilian in haar beleving samen met haar online vrienden tot de voorhoede van een nieuwe virtuele wereld. Ze gaan op zoek naar zwakke plekken in netwerken en voeren *malware*-aanvallen uit om lol te trappen of vijanden uit te schakelen (HB, 30).<sup>151</sup> Wanneer zij een pedofiel aan de schandpaal nagelen en hij zelfmoord pleegt, wordt duidelijk hoe nauw de virtuele en de ‘echte’ wereld op elkaar betrokken zijn.

Hetzelfde ontdekt Lilian wanneer ze gaat werken, in opdracht van haar mysterieuze online minnaar, Banri Watanuki. Het bedrijf, BClever, richt zich op cybersecurity. De eigenaar is echter een wereldwijd virus aan het ontwerpen, ‘Christus’. Hij vertelt dit Lilian op een vakantie waar zij zwanger van hem raakt. In *Het tweede bestand*, een verhaal van zestig pagina’s, blijkt ‘Christus’ al vernietigd te zijn, en werkt Lilian verder aan ‘Christus II’ – dat liefde zou moeten verspreiden onder de mensen, terwijl zich in haar baarmoeder ook een ‘virus’ ontwikkelt: dat is hoe zij haar baby noemt. Het kind, waarvan de komst al een toenadering leek

te veroorzaken tussen Lilian en haar moeder, sterft bij de beveling.

Is het verhaal meer dan een fictief commentaar op Grunbergs bezoek aan hackersgemeenschappen in dezelfde periode?<sup>152</sup> Er zijn allerlei parallellen met andere verhalen van Grunberg. Net als Lina uit *Onze oom* is het moederschap van Lilian ook kort en vergeefs, en werpt zij zich op als strijder. Net als Sam uit *De man zonder ziekte* is ze een naïeve spionne tegen wil en dank, die zich vanuit haar idealen (de strijd tegen de ‘vleesverwerkende industrie’) met hackers inlaat. En evenals het latere *Goede mannen* is het verhaal een fantasie over falend ouderschap – over stervende kinderen en over ‘zieke’ kinderen als Lilian zelf, die zich onttrekken aan hun ouders of de rest van de omgeving. Ze tracht contact te maken via het woord, in plaats van via het lichaam: ‘Wat is liefde anders dan het liefdevolle woord? De begrijpende blik kan iedereen erbij fantaseren als het liefdevolle woord eenmaal is gevallen’ (HTB, 42).

Lilians onvermogen tot liefhebben gaat samen met fantasieën van extreem geweld: ze denkt regelmatig aan mensen die verpletterd worden of erger: ‘Door reuzen aan hun hoofd opgepakt en geraspt met reuzenraspen tot er een soort wortelsalade ontstaat van vlees en botten met haren ertussendoor. De reuzen doen dit met tegenzin. Ze zeggen: “De mensen kunnen wel, maar ze willen niet. Het doet ons pijn, maar wat moet dat moet.” Soms zijn het onbekende mensen die worden geraspt, dan weer bekenden, de burens, haar ouders, een klasgenootje met wie ze al het contact is verloren, ook zij ontkomt niet aan de straf’ (HB, 80). In haar kamer wordt ze bezocht door een imaginaire rat die voor haar ‘pijn’ symboliseert. Hij kleeft aan de muren en soms ‘[neemt] hij haar op zijn rattenmanier’ (HB, 72). Lilians kamer is dus zowel een controlecentrum van waaruit zij degene is die de anderen surveilleert, en tegelijkertijd is het een ruimte waar pijn haar terroriseert, en waar in *Het tweede bestand* haar kind sterft – juist omdat ze per se op de ontoegankelijke zolder wil bevallen en dus niet op tijd in het ziekenhuis is.

Lilian leeft alleen écht op het internet en in haar ogen is haar bestaan in de werkelijkheid maar een farce, een noodzakelijkheid die bij de ‘oude’ wereld hoort. Haar virtuele wereld lijkt op

de wereld van het 'werk' waar Oberstein zich in wentelde – een wereld die onafwendbaar leidde tot eenzaamheid. Net als vrijwel al Grunbergs personages wordt Lilian gedreven door een ideaal, maar eindigt ze in een nog onherbergzamere wereld dan waar ze begon. Zoals ze opereert vanaf haar zolderkamer heeft ze allegorische trekken van een schrijver, die vanachter zijn bureau virtuele identiteiten verzint en de wereld belaagt. Dat het virus dat ze ontwerpt wel 'liefde' verspreidt, biedt een opening naar een positievere blik op wat de schrijver vermag. Net als een schrijver probeert ze met taal iets te veranderen in de werkelijkheid. Hieronder zullen we zien of dat strookt met het beeld dat Grunberg zelf scheidt van zijn schrijverschap en literaturopvatting.

## De schrijver als hofnar? Ethos en auteursidentiteit

Schrijvers, architecten en vertalers: de dragers van de cultuur komen er in de romans van Grunberg niet erg goed van af. De illusie dat ze de wereld kunnen verbeteren, keert zich tegen hen. Ongewild eindigen ze niet als bestrijders van het lijden, maar als schuldigen daaraan. Zo bleek elke morele positie in deze romans meteen weer ondergraven te worden. Met verwijzingen naar het verleden en vooral naar de Shoah tonen deze teksten dat een ethisch fundament ontbreekt, voor de getraumatiseerde personages en voor de mensheid als geheel.

Wat zegt dat over Grunbergs visie op zijn eigen taak als schrijver? Is dat cynische wereldbeeld te rijmen met zijn optreden als geëngageerde publieke intellectueel? Hoe kunnen we de positie begrijpen van een auteur die dagelijks opinies geeft in een landelijk dagblad en er tegelijkertijd van overtuigd is dat het goede onbereikbaar is en de wereld onherstelbaar kapot? Die gedreven wordt door een engagement dat in zijn romans ongegrond wordt verklaard? En vooral, hoe kan een schrijver die zegt alleen van geweld de 'ernst' te zien, tegelijkertijd serieus worden genomen *als schrijver*? Tegenstrijdigheden te over in de figuur

van Grunberg, een auteur die op vele journalistieke podia zijn mening mag geven, hartstochtelijk serieus wil worden genomen en tegelijk ook moeilijk op een mening te betrappen is. Het valt niet mee om achter de hofnar de 'echte' Grunberg te ontwaren. En waarom zouden we dat ook willen? De romans zouden immers op zichzelf moeten staan en op zichzelf betekenis moeten krijgen. Dat was althans lang het letterkundige ideaal: de autonomie van de tekst, die als een gesloten geheel geïnterpreteerd zou moeten worden.

Er zijn twee problemen met die opvatting. Ten eerste werken Grunbergs romans niet zo: we hebben gezien dat ze op allerlei manieren verwijzen naar het *echte*, en dat hun betekenis berust in dat verband. Ten tweede werken lezers niet zo. Lezers baseren hun begrip van romans mede op wat ze (denken te) weten over de auteur. Ze maken een constructie van die auteur, die *het auteursethos* heet.

Voorals waar de romans ironisch lijken of zichzelf ondermijnen, zoeken we als lezers naar vaste grond onder de voeten bij het construeren van de 'mening' van de tekst: naar de betekenis, de *waarde* van de waarden die erin gepresenteerd worden.<sup>153</sup> Daarvoor gaan lezers ook te rade bij het 'ethos' van de auteur zoals dat af te leiden valt uit zijn teksten, maar ook uit zijn uitspraken en handelingen in de buitenwereld. Dat helpt om de authenticiteit en autoriteit van de auteur te beoordelen.<sup>154</sup> Genre speelt bijvoorbeeld een rol bij die ethosconstructie: schrijft een auteur poëzie of proza, fictie of non-fictie? Inhoud en thematiek zijn van belang, maar ook de verteltechniek en stijl. Op basis van de voorgaande hoofdstukken hebben we ons een beeld kunnen vormen van hoe dat werkt in fictie. Hier vullen we dat aan met Grunbergs non-fictie en optredens als bronnen voor de constructie van ethos. Wat doet en zegt de auteur in de echte wereld?

Grunberg treedt op in de meest uiteenlopende vormen: van een reclamespot voor de Gouden Gids tot internationale schrijversfestivals, van dagelijkse spitsvondige en politieke columns tot polemische brieven in de *Humo*. Hoe verhouden Grunbergs maskers, van romanschrijver, journalist, publieke intellectueel en nationale beroemdheid zich tot elkaar? Wat geef je voor betekenis aan het optreden van iemand die zich de Seksrabbijn

noemt en wekelijks zijn seksleven openbaart in *de Volkskrant*, afsluitend met adviezen en 'huiswerk' voor de lezers? En die zich tegelijk in diezelfde krant bloedserieus uitlaat over de Duitse verkiezingsuitslagen? En is het van belang om uit te zoeken hoe de maskers zich verhouden tot de 'werkelijke' Grunberg, de persoon van vlees en bloed? Om die vraag te beantwoorden, gaan we in op drie aspecten van zijn auteursidentiteit in de jaren vanaf Marek van der Jagt.<sup>155</sup>

Ten eerste de verhouding met het publiek. Grunberg speelt met zijn status als beroemdheid in het culturele veld, met intimiteit en authenticiteit, een authenticiteit die voortdurend wordt gecreëerd en weer betwist: 'Sommige mensen doen hun mond open en er komt vergif uit. Als ik mijn mond opendoe komt er fictie uit. Zeg niet dat ik u niet gewaarschuwd heb.'<sup>156</sup> Daarnaast is er Grunbergs eigen idee over wat schrijverschap behelst: zijn literatuuropvatting. Wat vermag literatuur volgens hem in een wereld van geschonden vertrouwen? Heeft literatuur nog wel zeggingskracht voor een auteur die ook zo consequent non-fictiegenres inzet? Daarom kijken we, tot slot, naar zijn paradoxaal optreden als publieke intellectueel. Voor een intellectueel die vindt dat je niet de wereld moet trachten te verbeteren, heeft Grunberg het er wel erg druk mee de burgers op te voeden, bijvoorbeeld wanneer hij ons wijst op het relatieve belang van een WK-wedstrijd vergeleken met 25.000 verdronken immigranten in de Middellandse Zee in het afgelopen decennium.<sup>157</sup>

Die tegenstrijdigheden betekenen dat Grunberg kan optreden als Neerlands hofnar maar ook huisfilosoof, als moraalridder en als onverbeterlijke cynicus. Het is een ongrijpbaarheid die we zullen zien op alle drie de niveaus: in Grunbergs verhouding met het publiek, zijn poëtica en zijn positie als publieke intellectueel. Hoe gaat dat in zijn werk, en wat is de betekenis van deze raadselachtige identiteit?

#### *Van mensendokter tot seksrabbijn*

De eerste manier waarop een auteur zichzelf aan de lezer voorstelt, is door zijn naam. Grunberg weet daar al snel verwarring mee te creëren. Laten we beginnen met één letter, namelijk de umlaut in Grünberg. Grunberg liet de twee puntjes val-



len, maar in zijn paspoort heet de auteur nog Arnon Yasha Yves Grünberg. Zo ont-Duitste de jonge auteur zijn naam en nam hij enige afstand van de naam van zijn vader. Dat gold natuurlijk nog sterker toen hij een heteroniem, Marek van der Jagt, aannam. Van der Jagt, met zijn transgressieve, sadistische romans, toonde een heel andere identiteit dan de Arnon Grunberg die ernstige boeken en films besprak in *NRC Handelsblad*. Daarnaast gebruikte de auteur in zijn non-fictie ook de namen 'Yasha' of 'Yves', en later ook ironische titels als 'de Mensendokter' of 'de Seksrabbijn des vaderlands'.<sup>158</sup>

Deze afwisseling van namen ondersteunt Grunbergs verzet tegen een vaste identiteit en het al snel versteende imago van een auteur. 'Er is een beeld dat mensen van je hebben dat je eigenlijk alleen nog kunt bevestigen,' stelde Grunberg in 2009 en lichte toe: 'Omdat je niet aan het knipselmapje met eerdere interviews ontkomt. Mensen hebben een versie bedacht die ze goed bevalt, en vinden die zekerheid prettig. Zo is hij. Dat weten we en daar moet hij niet van afwijken.'<sup>159</sup>

Zo wisselt hij per pseudoniem, per medium en per genre van auteursidentiteit. Met die ongrijpbaarheid lijkt Grunberg op een tijdgenoot als Michel Houellebecq, die eveneens allerlei rollen speelt: auteur provocateur, *poète maudit*, polemist, controversiële publieke intellectueel, maar ook de lijdzame opoffering van een profeet, 'toegewijd aan een ongemakkelijke waarheid'.<sup>160</sup> Houellebecq zet autobiografische, onconventionele, provocatieve of ironische elementen strategisch in en beïnvloedt daarmee de betekenis die we aan zijn teksten geven, laat hoogleraar Liesbeth Korthals Altes zien in haar studie over auteursethos.

Grunberg heeft veel gemeen met de Franse auteur. Beiden hebben succes met hun provocerende romans en uitspraken; beiden drijven ook de spot met 'deze op sensatie berustende marketingstrategie'.<sup>161</sup> Het literaire wereldje wordt geïroniseerd, evenals literair engagement. Houellebecq en Grunberg pretenderen een authenticiteit te tonen in hun werk die ze dan weer ondermijnen: 'Ze verzinnen soms de werkelijkheid zoals een schrijver fictie verzint en deze verzinsels worden op hun beurt soms weer realiteit'.<sup>162</sup>

Het is een spel dat vragen oproept over fictionaliteit, autori-

teit, intenties en oprechtheid. Grunberg kiest daarbij ook vaak voor genres die enige speelruimte toelaten zoals de column of het feuilleton, genres die niet per se ideologisch eenduidig hoeven te zijn. Vrijwel alles waar we doorgaans onze constructie van het auteursethos op baseren, het hele systeem van verhoudingen tussen lezer, tekst en auteur, wordt in zijn oeuvre aan het wankele gebracht. Vooral de ironie maakt het moeilijk voor lezers om te weten wat nu eigenlijk ernst is en wat scherts: blijkbaar is er Grunberg veel aan gelegen om ongrijpbaar te blijven. Er gaat zoveel schuil onder een dikke laag ironie dat 'de auteur' en waar hij voor staat daarin nauwelijks te betrappen valt.

Toch gaan juist bij ironische teksten lezers op zoek naar het ethos van de auteur achter het werk. Om te begrijpen wat we wel en niet serieus moeten nemen, willen we meer weten over degene die de uitspraken doet. Eenvoudig is dat niet, in Grunbergs geval. Of hij zich nu in bontmantels of in pseudoniemen hult, we krijgen slechts wisselende maskers te zien. Tegelijk suggereert hij een grote intimiteit door over de meest persoonlijke onderwerpen te schrijven. Zelfs in de krant kan het gaan over lichamelijke kwaaltjes, relaties of zijn eigen verlangens, angsten en beperkingen. Dat effect versterkt de auteur nog door onderwerpen uit zijn columns, blogs en essays terug te laten keren in zijn romans. Zo suggereert hij een continuïteit tussen Grunberg-de-auteur, Grunberg-de-persoon, Grunberg-de-journalist en zijn personages. Tegelijk ironiseert en problematiseert hij deze intimiteit juist. Laat hij zich nu kennen, of juist helemaal niet? Hoe speelt de auteur met zijn publiek?

### *De afgod van het succes*

Ik vind mijn werk, zeker als schrijver van voetnoten, toch ook een soort psychoanalyse. Ik zie de kwaadheid van lezers maar ook adoratie en herkenning als vormen van overdracht.

Arnon Grunberg<sup>163</sup>

Een toekomstig P.C. Hooft-prijswinnaar, noemde Grunberg zich al voordat hij ook maar één roman geschreven had (DLM, 144).

Vijfentwintig jaar later is de kans dat hij die onderscheiding nog weleens zal ontvangen groot: het is een van de weinige prijzen die hij nog niet heeft gekregen. Grunberg ontving de Libris-, AKO-, ECI-, Gouden Uil- en ook de Constantijn Huygensprijs voor zijn hele oeuvre, waarvan teksten in 29 talen zijn vertaald. Hij beïnvloedde vele jongere auteurs<sup>164</sup> en is een van de weinige schrijvers die een *succès d'estime* bij de critici combineert met succes bij een groter publiek en hoge verkoopcijfers. *Tirza* was de belangrijkste roman van de nog jonge eenentwintigste eeuw, volgens een enquête onder recensenten.<sup>165</sup> Hoewel Grunberg zelf zijn school niet heeft afgemaakt, is hij inmiddels een 'honorary fellow' van de Universiteit van Amsterdam, en in juni 2017 stond hij op nummer één in de NRC Cultuur Top 100, wat wil zeggen dat hij 'het meest heeft bijgedragen aan het internationale culturele imago van Nederland'. 'Voor Nederland een geweten, en voor het buitenland een Nederlands geweten', stond er in het juryrapport.<sup>166</sup> Hij is een veelgevraagd spreker: aan universiteiten, maar ook bijvoorbeeld in kringen van psychoanalytici of film-liefhebbers, en op vele, vele internationale literaire festivals.

De auteur benadert zijn eigen succes met wantrouwen. Hij speelt met zijn imago en ironiseert de roem. Vooral in het begin van zijn schrijverschap moest de handel die de literaire markt ook is het ontgelden bij Grunberg, die inmiddels een van de rijkste levende Nederlandse schrijvers is.<sup>167</sup> De boekenmarkt ironiseerde hij door via zijn website University of Love eindeloze reeksen uitgaafjes te verkopen, zoals het 'kutgedicht' uit 1998. De schrijver als 'merk' gebruikt en parodieert hij onder meer door 'Grunbergwijn' te verkopen. Die ironie weerhoudt fans niet van serieuze idolatrie. Eerste drukken en bibliothele uitgaven van zijn werk worden driftig verzameld, wat de waarde ervan opvoert. Hij is de enige levende schrijver aan wiens leven en werk een heel tijdschrift werd gewijd: *Blauwe maandagen* verscheen in 2010 en 2011, met faits divers, interviews en vooral veel over de receptie en adaptaties van de romans.

Grunberg is ambivalent over zijn succes. Dat wijt hij zelf aan zijn ironische levenshouding, voortkomend uit het besef dat er geen andere vaste grond onder onze voeten is dan de mislukking: 'En dat van alle afgoden die je kunt dienen de afgod van het

succes wel de meest wanstaltige is.<sup>168</sup> Tegelijk wordt het imago van een beroemdheid mede door de auteur zelf geschapen. In de televisiedocumentaire *Arnon Grunberg: heb je nog steeds vrienden?* (2011) interviewde David Kleijwegt vrienden van de auteur die zijn veertigste verjaardag vierde in Argentinië. Wat betekent het dat zijn privéleven zo publiek is? Zegt dat iets over zijn intimiteit met het grote publiek, of over het gebrek aan behoefte aan intimiteit met de mensen die intimi zouden moeten zijn? Beide lijkt het geval. Aan de ene kant creëert de auteur al vroeg een nauwe band met zijn lezers, aan de andere kant blijkt steeds dat die intimiteit ook deel van een spel is, en wordt het publiek op afstand gehouden. Hoe werkt die double bind?

### *Afstand en intimiteit*

Door zijn autobiografisch getinte romans krijgt die lezer de indruk Arnon Grunberg te kennen. Tegelijk is de ‘werkelijkheid’ daarin ook een zorgvuldig vormgegeven constructie, zoals we in de vorige hoofdstukken zagen. Zo lijkt zijn eerste feuilleton in *NRC Handelsblad*, *Grunberg rond de wereld*, op een openbaar dagboek, waarin hij zijn (liefdes)leven en vooral zijn reizen beschrijft. De lezer verwacht waarheidsgetrouwe stukken te lezen, door de toon, de ik-vorm en met name door het medium van de krant. Het wat verouderde genre van het feuilleton zal niet iedereen herkennen als mogelijke fictie. Maar wat de lezer vooral stuurt in zijn biografische vooronderstelling zijn de grote overeenkomsten tussen de persoon Grunberg en de ‘ik’ die aan het woord is. Met die lezersverwachting wordt vervolgens een loopje genomen in groteske overdrijvingen, waardoor een mengsel ontstaat van realiteit en fictie. Grunberg parodieert in het feuilleton zijn eigen identiteit en levensstijl, bijvoorbeeld door personages in te zetten met namen als ‘prins Pesto’ of ‘Soepstengel’. Het beeld dat hij van zichzelf schetst is dat van een gevoelloze workaholic wiens onbegrensde loyaliteit aan de vrouwen in zijn leven weinig te maken heeft met wat anderen onder ‘trouw’ verstaan. Veel meer dan in latere non-fictie lijkt de ‘ik’ in *Grunberg rond de wereld* op de romanpersonages: hij weidt graag uit over zijn ‘nederlagen’, zijn smetvrees en zijn onvermogen iets te voelen. Evenals bijvoorbeeld zijn personage Mehlman weigert hij

thuis te eten en verbiedt hij zijn vriendin om zelfs maar een pak melk te kopen (GRW, 23).

Het is een karikatuur met een satanisch effect. De mensen in Grunbergs leven raken daar automatisch bij betrokken en zijn er niet altijd even gelukkig mee dat hun rol daarin ook een publieke rol wordt: 'Heb jij dit over mij geschreven?', 'Je gebruikt me', 'Je steelt mijn herinneringen,' tiert zijn vriendin bijvoorbeeld (GRW, 78) – al weten we natuurlijk niet zeker of ze dit 'echt' gezegd heeft.

Ook in de meer journalistieke series die hiervoor aan de orde kwamen, waar Grunberg 'onder de mensen gaat', kan het buitengewoon persoonlijk worden. Bijvoorbeeld wanneer hij in 2017 twee weken als 'vervangvader' optreedt in een Zutphens gezin met vier kinderen en daarover bericht in *NRC Handelsblad*. Hij schrijft over zijn eigen kinderwens en 'tegelijktijd erken ik dat een kind mij meer angst aanjaagt dan vrijwel al het andere'.<sup>169</sup>

Ook Grunbergs ingewikkelde liefdesleven is op die manier openbaar. Hij presenteert zich tegelijk als iemand die zich nooit zal blootgeven aan de mensen om hem heen en zich nooit zal binden aan een vrouw. Niet voor niets vertelt hij herhaaldelijk dat het snoeiharde *Heat* zijn lievelingsfilm is, vooral om een dialoog tussen een rechercheur en een gangster, twee eenzame mannen (Al Pacino en Robert de Niro) die elkaar 's nachts opjagen en zichzelf en hun geliefden ten onder drijven, omdat dat het enige is wat ze kunnen. Het gaat Grunberg dan vooral om de zin die de gangster (De Niro) daarin uitspreekt: '*Don't let yourself get attached to anything you are not willing to walk out on in 30 seconds flat if you feel the heat around the corner.*'<sup>170</sup>

Zelfs in de *Voetnoot* toont Grunberg dit onvermogen zich te binden. Hoewel het genre van een dagelijkse column op de voorpagina van *de Volkskrant* zich niet leent voor intimiteiten, kan die in Grunbergs handen buitengewoon persoonlijk worden. Een van de intiemste en ontroerendste *Voetnoten* verscheen op 9 december 2013, over Sigi. Sigi, zo vertelt Grunberg, ging mee naar Auschwitz toen hij daar met Paul Rosenmöller heen reisde voor de eerdergenoemde televisiedocumentaire. Nu trouwt Sigi in een Zwitsers kerkje. Grunberg zit achterin: 'In de koude kapel werd ik overvallen door een wanhoop die ik kende van mijn pu-

berteit, een ijswind van wanhoop en ontreddeing. [...] het was het besef dat ik niet het geluk zoek maar de wanhoop. Niemand zag iets aan mij.<sup>171</sup> De angel zit in de laatste zin. De lezer krijgt inzicht en inzage in de gevoelens van de schrijver, die tegelijk ook 'niemand' ziet. Het is de beladen spanning tussen afstand en nabijheid die Grunbergs auteursidentiteit en zijn oeuvre kenmerkt.

### *Beledigende brieven*

Het genre waar het persoonlijke en het publieke elkaar het dichtst raken en dat ook de meeste wrijving oplevert, is dat van de brief, een geliefd genre van Grunberg. Een brief die geschreven is om gepubliceerd te worden, is een paradoxale vorm. Datgene wat de brief kenmerkt, namelijk het persoonlijke, het vertrouwelijke en het *geadresseerde*, wordt ondermijnd. De lezer voelt zich een afluisteraar en ervaart de schaamte en ook de heimelijke fascinatie die daarbij hoort, des te meer naarmate de brieven intiemer worden. We zijn tegen wil en dank getuigen van Grunbergs privéleven.<sup>172</sup>

De vrijheid die geldt in de brief, omdat het publiek zo klein is, wordt door Grunberg ten volle benut. Hij neemt geen blad voor de mond, maar aangezien het publiek meeleeft, wordt deze vrijheid grensoverschrijdend. Uiteraard zeggen de brieven zo meer over Arnon Grunberg dan over de *geadresseerde*. Ze sluiten aan bij een strategie van *self-fashioning*. De *geadresseerde*, als hij de brief al leest, voelt zich om die reden ook niet verplicht om te antwoorden: correspondentie is in dit geval een monologisch genre. Des te meer natuurlijk wanneer de inhoud zo vilein is. Dan is de boodschap er niet een van 'relationaliteit', maar van het tegenovergestelde. Relaties worden verbroken, vaak expliciet.

Het is moeilijk te schatten hoeveel Grunberg heeft gecorrespondeerd in zijn leven, maar de bundeling van brieven die hij schreef tussen zijn zeventiende en drieëntwintigste, *Aan nederlagen geen gebrek*, bedraagt alleen al 386 pagina's. Brieven aan vrienden, uitgevers, schuldeisers, bewonderde meisjes op afstand: allemaal persoonlijk, vaak ontzettend lang, altijd geestig en scherp.

Vanaf 2001 werd zijn post gepubliceerd in het Vlaamse tijdschrift *Humo*. In 'De mailbox van Arnon Grunberg' stonden ook

brieven aan publieke persoonlijkheden: juist die waren bijzonder vilein en polemisch van toon. In de eerste weken van de serie moet vooral de 'half-intelligente proleet Harry Mulisch' het ontgelden: 'een denker in de ogen van hen die zelf niet kunnen denken', maar ook bijvoorbeeld de Vlaamse schrijver Peter Verhelst krijgt een brief: zijn werk is 'vals, onoprecht, betekenisloos, slordig in elkaar gezet en gelardeerd met een behoorlijke dosis eigenwaan'.<sup>173</sup> In die vroege brieven aan schrijvers zet Grunberg zichzelf neer als een enfant terrible dat alle regels van de wellevendheid overschrijdt en er niet voor terugschrikt collega's met grote reputaties te beledigen. De polemische toon tegen gevestigde auteurs is natuurlijk ook een manier om te suggereren dat zijn eigen werk frisser en jonger is, zoals wanneer hij aan Reve schrijft: 'Hoe meer u schreef, hoe minder het voorstelde. Uw oeuvre is net een lekkende gaskraan, er komt nog wel wat uit, maar het enige wat je kunt doen is de ramen openzetten om wat eruit komt zo snel mogelijk weer naar buiten te laten'.<sup>174</sup>

Grunberg schrijft in dat eerste jaar ook aan Xaviera Hollander, Anna Enquist en zijn vriend Pablo: 'Het spijt me dat ik je een paar maanden geleden mijn lievelingsslaaf heb genoemd. [...] Ik heb helemaal geen slaven, en zelfs als ik ze wel zou hebben, dan ben jij niet mijn lievelingsslaaf'.<sup>175</sup> Maar hij schrijft ook zonder terughoudendheid aan zijn zuster: '[Je kinderen lijken boos.] Alsof ze beseffen dat ze zijn opgesloten in een concentratiekamp ten westen van de Jordaan'.<sup>176</sup> En aan zijn moeder: 'Mensen hebben geen recht op geluk. Mensen hebben recht op pijn. Ik zie mezelf als een engel die de mensen dat moet geven waar ze recht op hebben. Een witte engel, mama'.<sup>177</sup>

Zo illustreert de correspondentie van Grunberg wat we ook in de romans steeds zagen gebeuren: er ontstaat een gebied waarin het persoonlijke en het publieke elkaar raken. Grunberg speelt binnen zijn brieven ook met die grens. Een brief aan de jury van de Gouden Uil mondt bijvoorbeeld uit in een verhaal over zijn walging van het lichaam van zijn bejaarde verloofde.<sup>178</sup> Een demonstratie van onafhankelijkheid van het literaire veld die wordt geschraagd door een demonstratie van een transgressieve onafhankelijkheid van seksuele moraal.

Grunberg reageert in zijn brieven regelmatig op publieke za-

ken, en in die zin zijn ze een voorloper van zijn latere *Voetnoot* in *de Volkskrant*. Hij schrijft aan president Bush ('Uw taak is het om oorlog te verkopen'), aan de vermoorde Theo van Gogh, aan Frits Bolkestein.<sup>179</sup> En in een brief aan zijn dertienjarige nichtje, dat op de Westelijke Jordaanoever woont (en die hij terloops ook voorstelt met haar te trouwen), bespreekt hij de naderende oorlog in Irak. In een brief aan zijn moeder vergelijkt hij de wereldpolitiek met de toestand vroeger in hun gezin: 'Zoals Blair meent dat een terroristische aanval op Britse bodem onvermijdelijk is, zo meen ik dat de teloorgang van de restanten van ons gezin alleen nog een kwestie van tijd is.'<sup>180</sup> Ook op die manier demonstreert Grunberg dat zijn privéleven verbonden is met de buitenwereld en zelfs met de wereldpolitiek. Politiek, geweld en het gezin zijn geen aparte categorieën.

Door die inkijkjes in het leven van de auteur creëert hij een schijn van intimiteit en wint daardoor in de ogen van het publiek aan authenticiteit: een constructie die wordt bereikt door verschillende stemmen op verschillende podia – van brieven tot blogs. Tegelijk ondermijnt Grunberg die authenticiteit voortdurend, door duidelijk te maken dat het allemaal voor de Bühne is. Dat geldt ook voor het blog op [www.arnongrunberg.com](http://www.arnongrunberg.com). Ook daar is de auteur vaak buitengewoon persoonlijk, zodat de stukjes de toon van een dagboek krijgen, natuurlijk versterkt door het ritme van de dagelijkse verschijning van een nieuwe *post*.

Uiteenlopende aspecten van het persoonlijk leven van de auteur komen in het blog aan de orde, van tafeltennissen tot wereldpolitiek. Soms zijn het slechts een paar zinnen, soms een hele column van rond de tweehonderd woorden. Net als in de *Voetnoten* kunnen gevoelige onderwerpen aan de orde komen op een matter-of-fact-toon. Vaak is het blog echter journalistiek van aard, en vertelt Grunberg iets over wat hij die dag heeft gelezen of gezien. Het blog is een hybride genre tussen dagboek, aantekening, zelfpromotie, visitekaartje en discussieforum. De bijdragen gaan vergezeld van een tweet aan zijn bijna 20.000 Twitter-volgers en verschijnen ook op zijn Facebook-pagina, gevolgd door commentaar van een vaste community van volgers en fans. Ook door hen laat de schrijver zich niet 'kennen' en is



er een gelijktijdige demonstratie van intimiteit en afstand. Dat geldt bijvoorbeeld waar het gaat over Grunbergs Joodse identiteit.

### *Een Joodse schrijver?*

De joden geloven dat God van hen het uitverkoren volk heeft gemaakt, maar ik geloof dat God maar één jood heeft uitverkoren, en dat ben ik.

Arnon Grunberg<sup>181</sup>

Grunbergs personages zijn Joods tegen wil en dank. Hoewel ze steeds benadrukken nergens bij te horen, dringt hun Joodse identiteit zich voortdurend op. Ook Grunberg zelf wil zich niet identificeren met een groep. Dat geldt vooral waar die identiteit een politieke lading krijgt: het zionisme en Israël als staat gebaseerd op religie, worden eenduidig afgewezen. Ook heeft Grunberg weinig op met het collectief slachtofferschap dat de Joodse identiteit voor velen lijkt te betekenen. Vooral *De joodse messias* (2003) is te lezen als een satanisch commentaar op het zionisme, op de identificatie met het Joodse lijden en op de sacralisering van de Shoah en haar slachtoffers in het algemeen.

De auteur laat zich net zomin als zijn personages vastpinnen op een enkelvoudige identiteit en al helemaal niet op de Joodse. Keer op keer verzet hij zich tegen het voornaamwoord ‘wij’, onder meer in zijn Kellendonk-lezing, waarin hij ook suggereert dat een dergelijke identiteit een bron van geweld zou kunnen zijn. Hij haalt fel uit als iemand hem tracht te typeren als een Joodse schrijver.

De auteur beschrijft al vroeg hoe complex het is om te leven met een opgedrongen identiteit. Zo schrijft hij op zijn eenentwintigste: ‘Sterker nog, ik ben niet eens een jood. Dat wat joods aan mij is, is dat wat aan mij ontbreekt. Dat wat ik zou moeten zijn maar niet ben, misschien niet eens wil zijn, dat wat er niet is maar niet ophoudt werkzaam te zijn.’ Dat deze woorden staan in een subsidieaanvraag voor het schrijven van een toneeltekst, betekent dat de jonge schrijver zijn auteursidentiteit nadrukkelijk verbindt aan die ambivalentie.<sup>182</sup> Het Jodendom blijft ook daar-

na 'werkzaam' in Grunbergs romans en in zijn zelfrepresentatie, maar eerder als een eeuwige vraag (een 'gat') dan als een vaste positie.

De afgelopen paar jaar lijkt Grunberg minder afstand te nemen van zijn Joodse identiteit. Hij krijgt veel aandacht van de Joodse kritiek, uiteraard, ook in de Verenigde Staten: *'I mean being Jewish in New York is like being a cow on a farm, it's obvious.'*<sup>183</sup> Waar we in de vroege romans de agressieve afwijzing van de Joodse identiteit zagen, is die afwijzing in de latere non-fictie langzamerhand minder systematisch en op zijn blog noemt hij zich bijvoorbeeld een 'geassimileerde Jood'.<sup>184</sup> Hij schrijft steeds meer over zijn Joods-zijn, terloops of minder terloops, bijvoorbeeld in autobiografische teksten over zijn moeder.<sup>185</sup> Hij geeft het recept van de *latkes* die zijn petekind voor hem bakt,<sup>186</sup> of noemt zijdelings het vastenfeest op zijn blog: hij houdt van worteltjes, maar kan ze die dag niet eten omdat het Jom Kipoer is. *'No buttered carrots for me.'*<sup>187</sup> Maar de ironie blijft, en de provocatie ook, bijvoorbeeld wanneer Grunberg op zoek gaat naar iemand die hem kan leren *'how to talk dirty in Yiddish'*. *'To avoid misunderstandings, I mean things like: "Fuck me, baby"'*<sup>188</sup>

Ondanks zijn weerzin blijkt de auteur zijn Joodse identiteit niet te kunnen ontlopen. Grunberg haalt Hannah Arendt aan om zijn ambivalentie te beschrijven. De Jood kon volgens haar de status van paria, waaraan hij toch niet ontkwam, maar beter omhelzen: 'Zonder de paria te willen romantiseren en zonder alle Europeanen de nieuwe Joden te willen noemen is dit de meest aantrekkelijke status, ook voor niet-Joden: de zelfbewuste paria.'<sup>189</sup> Dit blijft een constante in zijn zelfrepresentatie: de zelfhaat van Joden is een manier om boven de beledigingen van antisemieten te staan, zegt hij bijvoorbeeld in zijn rol van 'Mensendokter' in *Vrij Nederland*. Zoals altijd neemt de ernstige toon in deze aflevering al snel een ironische wending: 'Motto: kwets mij, nooit geschoten altijd mis. Plaats eens een contactadvertentie: "Vriendelijke Jood zoekt dito antisemiet voor wederzijds genot".'<sup>190</sup>

Grunberg benadrukt ook een andere ambivalentie in zijn identiteit, en dat is tegelijkertijd Duits en Joods zijn. Naar eigen zeggen beschouwt hij zichzelf eerder als Duitser dan als Jood. De

laatste jaren schrijft Grunberg meer over Duitsland, hij wordt er vertaald en bezoekt het land regelmatig. Ook woonde hij een tijdje in Berlijn. De tegenstrijdigheid van de positie van ‘Duitse Jood’ sluit goed aan bij Grunbergs neiging zulke innerlijke contradicties juist te omhelzen. Voor hem is juist de schrijver niet vast te pinnen: ‘Een beetje literator [stapt] [...] over zijn identiteit heen zoals een getraind paard over een hindernis springt.’<sup>191</sup> Door dit soort uitspraken begrijpt het publiek wederom dat ze nooit de ‘echte’ Grunberg te zien zullen krijgen.

### *Offerlam*

Grunberg heeft een buitengewoon dubbelzinnige verhouding met zijn publiek. Niet alleen het blootgeven van intimiteiten is de opdracht van de celebrity-auteur, maar ook het opvoeren van een kunstje in de publieke ruimte. De schrijver, zo bleek hiervoor al, is gedomesticeerd en hij offert zich volgens Grunberg aan zijn lezers, ‘in ruil voor roem en geld’: ‘Vakkundig heeft hij aan zijn eigen verlies bijgedragen. Met graagte heeft hij zich laten temmen, zijn handelen was weinig anders dan een openbare uitnodiging voor een castratie’ (VT, 29). Daarmee is de schrijver, zo vervolgde Grunberg in zijn Verwey-lezing uit 2008, ‘de vijand van zijn eigen tekst’: door zijn triviale optredens verhindert hij immers dat iemand nog denkt dat er daadwerkelijk iets op het spel staat in literatuur.

Het beeld van de schrijver als offer werd door Grunberg al eerder en extremer opgevoerd in het verhaal ‘De Blonde Aap’ (2002). Een journalist brengt daarin het leven van een beroemde ‘aap’ in kaart, op verzoek van zijn hoofdredacteur. Zij is een vrouw van rond de dertig, de schrijfster van één roman, waar zij vervolgens publiekelijk afstand van blijkt te doen: ‘Ik dacht dat ik talent had, maar dat was een vergissing.’ Zij legt, kortom, zichzelf op het altaar. Het publiek adoreert haar erom, andere schrijvers trachten vergeefs haar voorbeeld te volgen, en een absurde reeks verwickelingen mondt uit in een situatie waarbij de vrouw in een kooi woont en ‘tegen niemand nee zei’. Als een kruising tussen Jezus en de schrijver laat zij zich stukje bij beetje door het publiek verkrachten en lynchen terwijl ze roept: ‘Ik heb u lief, ik heb u allen lief.’<sup>192</sup>

De vraag is natuurlijk: als het publiek de vijand is van de auteur, waarom trekt Grunberg zich dan niet gewoon terug in zijn New Yorkse bastion en laat hij het publiek voor wat het is? Hij neemt een ambivalente positie in, waarbij de zucht naar geld en roem gevaarlijk maar ook verleidelijk is. Belangrijker is dat het 'gezien worden' ook de enige manier van leven is voor de auteur: leven voor 'een denkbeeldig publiek'. Het schrijven is een vorm van gemeenschap, een ontmoeting die blijkbaar vernietigend is maar ook noodzakelijk. 'De Blonde Aap' lijkt allegorisch voor Grunbergs ambivalentie ten aanzien van contact met het publiek: het levert genot op en voelt tegelijk alsof je gelyncht wordt, of 'gecastreerd', zoals Grunberg in de Verwey-lezing schreef. Genot en pijn zijn, zoals altijd in Grunbergs werk, keerzijden van dezelfde medaille.

Evenals bij Becks roemloze einde in *De asielzoeker* speelt ook in dit verhaal de televisie een cruciale rol bij het 'offeren' van de schrijver: in beide teksten wordt duidelijk dat de literatuur daardoor buitenspel wordt gezet. De aandacht voor de schrijver onttrekt het werk aan het zicht. Vooral talkshows op televisie worden door Grunberg met het grootst mogelijke wantrouwen bekeken en gemeden. Bij *De Wereld Draait Door*, zo schreef hij, zou hij alleen aanschuiven als gastheer Matthijs van Nieuwkerk eerst een week met hem op een naaktstrand in Zuid-Frankrijk zou doorbrengen. Zo zou die eerst zichzelf bloot moeten geven voor hij Grunberg publiekelijk mag tentoonstellen.

Na een polemiek met A.F.Th. van der Heijden en een gênante televisie-uitzending met de twee schrijvers in 2007 besloot Grunberg niet meer mee te doen aan Nederlandse literaire activiteiten. Net als W.F. Hermans vijftig jaar eerder, stelde hij een 'cordon sanitaire' in, waarbij hij zichzelf de 'ziekte' noemt die geweerd moet worden.<sup>193</sup> Hij presenteerde zijn volgende roman dan ook prompt in België. Dat cordon blijkt overigens te gelden voor bepaalde podia en activiteiten – op andere plaatsen vertoonde Grunberg zich wel regelmatig, zoals bij zijn vaste interviewreeks in *De Balie*.<sup>194</sup>

Ook in zijn publieke rol als nationale beroemdheid is Grunberg dus ambivalent. Hij treedt op de voorgrond in de publieke ruimte, en tegelijk mag de literatuur daardoor niet 'buitenspel'

worden gezet. Hoe verhouden die twee taken van de schrijver zich dan tot elkaar? Waarom heeft het schrijverschap niet genoeg aan de literatuur alleen?

## Het besmetten van de lezer. Grunbergs poëtica

Het lag niet altijd voor de hand dat Grunberg zich tot een 'geëngageerd schrijver' zou ontwikkelen. In 1999 schreef hij nog: 'Ik vind het in de meeste gevallen al te veel gevraagd met de mensen te praten, laat staan dat ik me zou moeten engageren. [...] De enige met wie een schrijver zich moet engageren zijn de karakters in zijn boek.'<sup>195</sup> We weten dat we een schrijver nooit op zijn woord kunnen geloven, en een jonge provocateur als Grunberg al helemaal niet, maar er is wel een ontwikkeling te bespeuren in Grunbergs opvatting over literair engagement. Voor de volwassen Grunberg is het isolement een weinig productieve houding geworden: 'Ik heb alle respect voor schrijvers die van mening zijn dat ze hun schrijftafel niet moeten verlaten en dat kan ook heel veel opleveren. Maar ik verlaat mijn schrijftafel graag van tijd tot tijd. Een morele verplichting? Ik denk dat je, ook als schrijver, niet kunt ontkennen dat je deel uitmaakt van een groter geheel. De ivoren toren is een aardige fantasie maar uiteindelijk vrees ik toch ook de dood in de pot.'<sup>196</sup>

Grunbergs wending tot de buitenwereld, bijvoorbeeld in zijn krantenreportages, viel samen met een verandering in zijn romans. Na het woedende, autobiografische begin is ook in de fictie van Grunberg de wereld gaandeweg groter geworden. De 'ander' bleek ook een Afrikaans kind te kunnen zijn of een vluchteling, soldaat of taxichauffeur. Zijn poëtica werd ook expliciet moralistischer: 'Ik denk dat het juist het wezenlijke van romans is dat ze kleinere of grotere morele vragen behandelen.' Niet toevallig deed hij deze uitspraak in een dubbelinterview met Jonathan Safran Foer,<sup>197</sup> een generatiegenoot die eveneens geëngageerde romans schrijft.

Niet alleen Grunberg en Foer, maar veel meer auteurs begonnen in hun romans na 9/11 een uitdijend universum te bestrij-

ken, zoals we ook zagen in het vorige hoofdstuk.<sup>198</sup> De combinatie van verontrustende mondiale politieke ontwikkelingen en een verdwenen sociale rol voor literatuur, leidde tot explicieeter geëngageerde romans in de westerse wereld en ook tot een internationaal debat over literair engagement. De gehuldigde standpunten en de literatuuropvattingen daarin waren niet allemaal nieuw – de vraag naar de maatschappelijkheid van kunst is zo oud als de uitvinding van l'art pour l'art<sup>199</sup> – maar ze werden met nieuw elan geponereerd. Literatuur was te losgezongen geraakt van de werkelijkheid, vonden sommigen, en had zich daarmee onschadelijk gemaakt. Maar waar de ene literatuurwetenschapper zich juist verzette tegen de te solipsistisch en minimalistisch geworden roman,<sup>200</sup> beweerde de ander dat juist in haar bescheidenheid de toekomst van de roman zou liggen.<sup>201</sup> Sommigen verwelkomden de suggestie die de Amsterdamse hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde Thomas Vaessens deed in zijn *De revanche van de roman* (2009), dat literatuur aan maatschappelijke betekenis zou kunnen winnen, anderen vreesden dat het zou leiden tot 'pamflettisme en tendenskunst'.<sup>202</sup> Vaessens baseerde zijn beschrijving van de manier waarop literatuur probeert te ontsnappen aan de randpositie waar ze in is gedrongen onder andere op basis van het werk van Grunberg: 'Het is hem om de literaire verwerking van waarachtige ervaringen te doen, om de nabijheid van realiteiten die zich niet relativistisch laten wegdeconstrueren. Literatuur moet weer over de essenties van het leven willen gaan.'<sup>203</sup>

Grunberg zelf had, naar aanleiding van een essay van Hans Goedkoop,<sup>204</sup> geconstateerd dat 'onze literatuur dolgelukkig is met haar eigen marginaliteit, verliefd is op haar eigen onbeduidendheid, en dat zij zich dus van het leven heeft afgewend [...]'.<sup>205</sup> Net als Goedkoop en Vaessens beschrijft Grunberg de autonomie die literatuur heeft verworven niet als de oplossing, maar als het probleem: 'Aan de vrijheden die de kunst heeft gekregen zitten twee kanten. In naam van de kunst kan vrijwel alles gezegd worden, maar de prijs die kunst daarvoor betaald heeft, is dat zij veroordeeld is tot de circustent: naast de kunst zit de vrouw met de baard.'<sup>206</sup>

Het is de vraag of deze discussie een antwoord biedt op de

fundamentele paradox waar iedere vraag naar engagement vroeg of laat in terechtkomt. Grunberg kan enerzijds willen ontsnappen aan de ‘cel van de verbeelding’, zoals Hans Goedkoop het noemde, maar tegelijkertijd is het van de literatuur, van diezelfde verbeelding dus, waar Goedkoop, Grunberg en Vaessens het heil van verwachten. We hebben gezien dat *De man zonder ziekte* precies om dat probleem draaide. De roman uit 2012 is in veel opzichten een antwoord, in fictie, op het debat over de rol van fictie. Eropuit trekken om met kunst de wereld te verbeteren is niet alleen naïef, zo is de strekking van dat boek, het is zelfs gevaarlijk wanneer de kunstenaar het feit negeert dat hij ingebed is in een mondiaal systeem van geweld, kapitalisme en ongelijkheid.

Dezelfde stelling verdedigde Grunberg al in 2007 in zijn Kellendonk-lezing, waarin hij voortborduurde op Kellendonks metafoor dat schrijvers de werkelijkheid ‘bewoonbaar’ trachten te maken.<sup>207</sup> De werkelijkheid is als een Palestina, stelt Grunberg zich voor, en wij willen die plek bewoonbaar maken ‘als een zionist van de oude stempel’.<sup>208</sup> Hoe valt de ironie van zulke passages te rijmen met het daadwerkelijke engagement dat Grunbergs latere romans tegelijk ook vertonen? Engagement met de buitenwereld veronderstelt ook een zeker geloof, in elk geval het geloof dat er iets is dat we beter zouden kunnen maken, via literatuur nog wel. Dat is een vertrouwen waar Grunberg weer niet op te betrappen lijkt. Idealistische en humanistische gedachten over de invloed van literatuur worden altijd geïroniseerd: ‘Mens-zijn betekent erkennen dat het vertrouwen in de wereld onherstelbaar gebroken is.’<sup>209</sup> Hieronder gaan we na hoe engagement en ironie zich tot elkaar verhouden; hoe Grunberg zijn eigen herhaalde pogingen om de wereld bewoonbaar te maken ook steeds weer ondermijnt en ontmaskert.

### *De waarheid van fictie*

Een conclusie uit de vorige vier hoofdstukken van dit boek was dat Grunbergs romans ook vaak over het schrijven zelf gaan en dus ‘poëticaal’ zijn. Ook al handelen ze over redacteurs, architecten of wetenschappers: die beroepen bleken vaak een metafoor voor het schrijverschap zelf. De romans vanaf *De*

*asielzoeker* stellen de vraag wat kunst vermag in het licht van de gewelddadige Europese geschiedenis. Wat betekent het om te schrijven over de mens als er tegelijk redenen genoeg zijn om de hoop in de mens op te geven? Schrijven blijkt in Grunbergs romans achtereenvolgens een vorm van prostitutie, van achterhaald humanisme, uiting van een perverse zucht naar roem, van diefstal, een poging artificiële modellen aan de ongrijpbare werkelijkheid op te leggen, van herhaling en vertaling, kapitalistische medeplichtigheid en vooral steeds ook: van het ontlopen van je ethische plicht jegens je naaste. Tegelijkertijd bleven er steeds romans van Grunbergs hand verschijnen waarin ook engagement werd uitgedrukt.

Die onmogelijkheid van het kunstenaarsengagement is, met name rond het verschijnen van *De man zonder ziekte*, ook onderwerp van Grunbergs columns en essays. Op 26 juli 2011 waarschuwt hij bijvoorbeeld in een column voor Amnesty International voor vrijblijvend engagement, naar aanleiding van het werk van een Spaanse fotograaf, Uribe: 'In zo'n geval is engagement niet meer iets positiefs, zelfs niet iets neutraals, maar iets verwerpelijks. De goede bedoelingen moeten verhullen dat het kunstwerk zelf niet veel voorstelt. En wie de moeite neemt bij die bedoelingen stil te staan komt erachter dat de bedoelingen ook niet goed zijn. Het engagement is niets dan misleiding, een poging heilig over te komen, waarbij de heiligheid gebrek aan kwaliteit moet verhullen. De eis dat kunst maatschappelijk relevant is, wat wij daarmee ook bedoelen, is een belachelijke eis.'

De waarschuwing voor de goede bedoelingen van de kunstenaar geldt hemzelf, maar ook het publiek. De lezer die engagement verwacht in literatuur, is in Grunbergs ogen vooral op zoek naar bevestiging voor zijn opinies. Engagement hoeft immers niet per se met de 'goede zaak' te zijn: 'Soms hoop ik dat er een geniale schrijver opstaat die zo gevaarlijk is dat hij het fascisme weer salonfähig weet te maken, al was het maar om aan te tonen dat de domoren die roepen om engagement niet weten waar ze om vragen.'<sup>210</sup>

Dat klinkt cynisch en ironisch. Desalniettemin blijkt Grunberg voort te borduren op zijn eerder geformuleerde poëtica waarin hij een groot vertrouwen demonstreerde in wat literatuur



kan betekenen. De schrijver presenteert 'een aanklacht, een verdedigingsrede of allebei tegelijk'. Dat doet hij vooral door de lezer uit te nodigen een moreel oordeel te vellen (of juist niet) over het gedrag van zijn personages.<sup>211</sup>

Het is dus in het *gebrek* aan moraliteit dat het engagement van literatuur schuilgaat, dat wil zeggen, in de erkenning dat moraal geen grond heeft: een postmoderne gedachte.<sup>212</sup> De waarheid van Grunbergs romans komt neer op het ontmaskeren van elke vaste morele positie als in zichzelf denkbeeldig: op die manier kan literatuur een analyse bieden van de 'cynische utopie' waar we volgens Grunberg in leven.<sup>213</sup>

Die poëtica heeft Arnon Grunberg gedeeltelijk gemeen met andere naoorlogse schrijvers, vooral met W.F. Hermans. Ook Hermans meende dat literatuur de morele grond onder de voeten van de lezer vandaan moest halen; ook hij deed dat door moreel ambivalente personages te scheppen.<sup>214</sup> Beide auteurs vinden in literatuur zowel een ontmaskering van elke schijnorde als een alternatieve manier om de wereld toch betekenis te geven. Je zou dat als 'ethisch' kunnen omschrijven: geen vaste positie innemen, maar wel het onderzoek uitvoeren naar de *mogelijkheid* van verschillende morele posities.<sup>215</sup>

Dat kan bij uitstek in fictie. Grunbergs onderwerp is wat er gebeurt als er barsten komen in de beschaafde buitenkant van de mens. Hij wil dat de lezer zelfs sympathie kan opbrengen voor een 'monster', omdat hij het gevoel heeft dat er ook een monster in hemzelf huist: 'Ik houd van de donkere kant van de mens en wil die graag verkennen, want ik geloof dat er meer waarheid schuilt in die donkere kant.' Voor hem, zo zegt Grunberg, is die zoektocht naar de waarheid in fictie de spanning en ook de motivatie om te schrijven.<sup>216</sup>

Dat betekent dat fictie, tegenstrijdig genoeg, *waar* is – wat niet hetzelfde is als 'echt gebeurd'. Die paradoxale opdracht geeft Grunberg de roman mee: 'Soms heb je een roman of een film nodig om te zien wat er werkelijk gaande is. Het schrijven van een roman ligt voor mij in dit opzicht in het verlengde van de journalistiek. Maar waarheid is natuurlijk geen moraal.'<sup>217</sup> De roman kan iets wat journalistiek en wetenschap niet kunnen, namelijk betekenis geven. 'Literaire waarheid,' zei Grunberg in

zijn Verwey-lezing, 'kan als het goed is niet empirisch worden geverifieerd, maar heeft, als het wonder slaagt tenminste, dat wat die andere waarheid mist: betekenis.'<sup>218</sup> Hoe ziet die fictieve waarheid er dan uit? Die komen we op het spoor doordat de roman een wereld schept die 'echter' is dan de met beelden en illusies overladen realiteit waar we ons dagelijks in bewegen: een meer betekenisvolle wereld. Dat schreef hij in een essay over de film *The Truman Show* en over de onmogelijkheid om in de echte werkelijkheid nog iets echts te *voelen*: paradoxaal genoeg is dat voelen nu een taak geworden voor kunst en literatuur.<sup>219</sup> Wij hebben onze eigen illusie geschapen. De 'echte wereld' is een bühne, een decor. Een illustratie van deze opvatting zien we in *Tirza*, wanneer Hofmeester niet meer echt werkt, maar werk simuleert in de schimmige werkelijkheid van Schiphol.<sup>220</sup>

Als de hele wereld een maskerade is, kan de schrijver zich daar evenmin als zijn personages aan onttrekken – we zijn allemaal gevangen in de illusie die 'de werkelijkheid' heet. Alleen pijn en geweld vallen daarbuiten. De onmogelijke opdracht is die ernst en werkelijkheid van het lijden, in het imaginaire universum van de roman onder te brengen. 'Echt' geweld heeft iets wat literatuur alleen nooit zou kunnen bieden, benadrukt Grunberg keer op keer. Het aplomb waarmee Grunberg die opvatting formuleert, maskeert dat het een particulier en ook hoogst zwart wereldbeeld is dat hij presenteert. Voor hem is de 'waarheid' die zijn romans ontmaskeren, in de eerste plaats die van het geweld. Hij haalt een citaat van de dichter Miłosz aan om dat te betogen: 'Wreedheid is de waarheid van de wereld van de levende wezens, terwijl de beschaving zich met het camoufleren van die waarheid bezighoudt. Literatuur en kunst verzachten en verfraaien, want als ze de naakte werkelijkheid zouden laten zien, zoals elke mens vermoedt dat ze is, ook al verweert hij zich ertegen, zou niemand het kunnen dragen.'<sup>221</sup> Het is een literatuuropvatting die hij beschrijft via de opvattingen van Coetzee, in een essay dat wel wat heeft van een zelfportret.<sup>222</sup> Beide schrijvers hanteren het uitgangspunt dat de waarheid van de mensen in de eerste plaats 'wreedheid' zou zijn. Ze presenteren die wreedheid als universeel, maar tegelijkertijd ook in een historisch verband. Voor

Coetzee is het ijkpunt de apartheid, voor Grunberg de Shoah. Die geschiedenis, de slachtoffers ervan en het aanhoudende lijden van de overlevenden, is voor Grunberg 'het echte' waar de schrijver mee concurreert en waarvan het beschrijven zijn opdracht is. Het verlangen naar het *echte* is precies wat we hebben gezien in de romans en de 'missies' van de auteur zelf.

In de teksten wordt gepoogd het lijden voelbaar te maken. Als Grunberg *inleving* als een actieve en noodzakelijke leeshouding propageert, wordt de lezer geacht van alles op het spel te zetten. Wie zich inleeft wordt door Grunberg in de meest afschuwelijke situaties gebracht. Via het vertelperspectief wordt de lezer uitgenodigd zich te identificeren met moreel ambivalente personages. In een eerder essay over het werk van Coetzee stelde Grunberg dat er schrijvers zijn die 'proberen de lezers bewust te maken van hun zelfbeeld, en aan welke bedrieglijke invloeden dat beeld dagelijks wordt blootgesteld'.<sup>223</sup> Tegelijk, zo bevestigde hij daar, is de literatuur zelf ook weer zo'n bedrieglijke invloed. Hoe kan literatuur dan hopen iets te ontmaskeren? Dat is Grunbergs fundamenteel ironische positie.

### *Ironie*

Some people tend to believe that irony is the enemy of engagement, but engagement without irony is fundamentalism.

Arnon Grunberg<sup>224</sup>

Ironie is voor Grunberg een serieuze zaak. Het stijlmiddel kan tegenwicht bieden tegen een werkelijkheid die voor hem synoniem is met oorlog en geweld: 'Het mysterie van de werkelijkheid is niet het mysterie van de geboorte of van het leven zelf, zeker niet van de liefde, maar van het slachthuis'.<sup>225</sup>

Grunbergs meest ironische tekst, zagen we in hoofdstuk 3, is het essay *De Mensheid zij geprezen*, een moderne variant van Erasmus' *Lof der Zotheid*. We kunnen de advocaat die daar aan het woord is maar moeilijk serieus nemen als hij zegt dat 'necrofilie de meest ethische vorm van seks is die er bestaat'.<sup>226</sup> En wat

te denken van: 'Boven de poort naar deze wereld, boven iedere baarmoeder hangt in koperen letters mijn naambordje: ARBEIT MACHT FREI. Mijn cliënt is bijna uitgearbeid en bijna vrij.'<sup>227</sup> Het is juist in relatie tot de wreedheden van de twintigste eeuw dat ironie de enig mogelijke houding lijkt, zoals we al zagen bij een auteur als Borowski.<sup>228</sup>

Aanvankelijk was Grunbergs ironie satirisch en destructief: het werkte als een ondermijnende kracht die alles doordrong – een overlevingsmechanisme. Het geestige effect werkte ontwapenend, en bood toegang tot inhoud die helemaal niet zo grappig was maar een zwart wereldbeeld verried waarin niet het 'geringste splintertje hoop' te ontdekken viel.<sup>229</sup> Maar hij was er vanaf het begin al ambivalent over, zoals in een column uit 1999 over 'de ironie als een kankergezwell dat alles overwoekert. De ironie die ons eten oneetbaar heeft gemaakt en veel boeken onleesbaar'.<sup>230</sup>

Hij herneemt die gedachte in zijn Kellendonk-lezing uit 2007, 'Over joodse en andere paranoia', een wonderlijk betoog waarin Grunberg enerzijds probeert het imago van ironicus van zich af te schudden, en waarin hij anderzijds een pleidooi houdt voor de ironie. Hij begint de lezing ermee zich te beklagen over zijn imago: 'Mijn god, wat verlang ik ernaar – ik zeg het eerlijk – om serieus te worden genomen [...] Hoezeer ik ook tracht mijn tragische roeping niet uit de weg te gaan, hoe ik ook mijn best doe tegelijkertijd medelijden en afschuw op te roepen [...] vroeg of laat lopen Sam en Moos over de Kalverstraat.'

Het is niet dat Grunberg ironie afwijst; het punt is dat zijn ironie verkeerd wordt begrepen. De misvatting is, zo legt hij uit, dat ironie in de eerste plaats een *gebrek aan ernst* zou inhouden. Die reactie 'is de beste manier om wat als onwelgevallig wordt beschouwd onder het tapijt te vegen'.<sup>231</sup> Net zomin als kunst kunnen we ironie terzijde schuiven om er onze vingers maar niet aan te hoeven branden.

Tegelijkertijd is de ernst voor hem negatief. 'Ik vrees de ernst. Of beter gezegd, ik krijg de ernst maar niet te pakken, de ernst van de gemeenschap in de zin van gezamenlijkheid, de ernst van de eerste persoon meervoud. Hij ontglipt me. Het hoge woord is eruit'.<sup>232</sup> Grunberg toont zich hier ambivalent over ernst die

hij associeert met gemeenschappelijkheid. Aan een identiteit die weigert zich bij een collectief aan te sluiten, zo zet Grunberg uiteen, kleeft 'de schande van de ironie'.<sup>233</sup> Het alternatief is echter zelf een 'wij' te worden. Die saamhorigheid is voor Grunberg niet positief, want wordt gekenmerkt door gedeeld slachtofferchap en dat 'legitimeert terreur, marteling en doodslag'.<sup>234</sup> Ironisch is ook dat hij uitgerekend aan de katholieke Radboud Universiteit in Nijmegen religie als synoniem met dat geweld lijkt te zien: 'Alleen het geloof ontkomt aan de vloek van de ironie. [...] De grens van de ironie is het bloed.' Zo eindigt de Kellendonk-lezing met een pleidooi *tegen* de gemeenschappelijkheid waar Kellendonk voor pleitte. 'Dan maar de kloof,' besluit Grunberg. Het idealisme dat de werkelijkheid 'bewoonbaar' wilde maken, heeft juist die werkelijkheid ontkend. Ironie is voor Grunberg dus, net als kunst, een vorm van verzet tegen terreur: een manier om onderdrukkende, overheersende ideologieën te bekritisseren.<sup>235</sup>

Al te eenzijdige morele posities kunnen door ironie worden ondermijnd. Dat gebeurt ook in Grunbergs romans. Door het vertelperspectief wordt de lezer opgesloten in de denkbeelden van de hoofdpersoon. Ironie is het middel waarmee dan toch *binnen* die positie meerstemmigheid – dissonantie – geschapen wordt. Voor de interpretatie van zulke vertellersironie heeft de lezer vaak extra informatie nodig over de positie van de auteur. Het is precies op zulke momenten dat de lezer vooronderstellingen doet over het ethos en de intenties van de auteur.<sup>236</sup> Neem de figuur van Hofmeester in *Tirza*, wanneer hij aan zijn vrouw vertelt dat hij wekelijks de Ghanese werkster 'nam' en zich afvraagt of het abnormaal is dat er soms bloed uit haar anus kwam. Op basis van onze constructie van Grunbergs 'ethos' nemen we aan dat hij er andere normen op na houdt dan Hofmeester, en dat we deze vraag dus retorisch moeten lezen.<sup>237</sup> Zo ontstaat steeds meer afstand tussen de waarden van de lezer en die van Hofmeester. Recensenten reageren daar soms kriegel op. Volledige identificatie met moreel ambivalente personages is confronterend, en daar dan weer ironische distantie van moeten nemen ook. Het ziet ernaar uit dat dat precies het beoogde effect is. Door het gebruik van zulke vertellersironie onthult de roman 'hoe moeilijk – mis-

schien wel onmogelijk – het is om tot een werkelijk sluitende interpretatie van jezelf en de wereld om je heen te komen, stelde Grunberg.<sup>238</sup>

Die ironie is ook een vorm van zelfreflexiviteit. Grunbergs werk kenmerkt zich door een neiging om de literatuur zelf im Frage te stellen: ‘Zeker is dat de schrijver de (morele) plicht heeft niet alleen tegen andere spelers en zichzelf te spelen, maar ook tegen het spel zelf.’<sup>239</sup> Voor de Franse denker Maurice Blanchot is dat de kern van wat literatuur is: haar zelfopheffend vermogen, zegt hij in zijn essay *Literatuur en het recht op de dood* (1948). De schrijver kan nooit partij kiezen of een morele positie innemen, maar kiest louter voor de literatuur zelf, die haar eigen inhoud per definitie ontkent.<sup>240</sup>

Het spel gaat dan door, maar op een metaniveau. Waarheidsaanspraken worden systematisch ondermijnd. Auteurs als Grunberg, stelt Stefan Hertmans in een essay, zetten aan tot denken over wat er in literatuur op het spel staat ‘door verwarring te zaaien en de literatuur te treffen in haar humanistische en esthetische aanspraken’.<sup>241</sup>

Grunbergs maatschappelijke betrokkenheid betekent dus niet dat hij de ironie doodverklaart, zoals zijn Amerikaanse collega Dave Eggers wel deed. We kunnen zijn strategie ‘ethische ironie’ noemen, een ironie die een subversief karakter heeft.<sup>242</sup> Waar het om gaat in ethiek is de reflectie waarin het subject zijn relatie tot zichzelf, de ander, maar ook die tot de macht en de instituties van die macht heroverweegt. Ethische ironie heeft dan een zeker zelfopheffend vermogen: het is het terugvouwen van het denken op zichzelf.<sup>243</sup> ‘Elke moralist,’ zo stelde Grunberg in een interview uit 2004, ‘zal zich bewust moeten zijn van het waardeloze karakter van zijn moraal en van het waardeloze dat hij verdedigt. Dat is een noodzakelijke ironische positie. Ironisch omdat het per definitie een paradox is het waardeloze te willen verdedigen, maar bij gebrek aan iets waardevols is het de enige positie die overblijft. Ontkenning van het waardeloze is verraad aan het leven, en verraad aan het leven betekent dat men vroeg of laat een handlanger wordt van de dood. [...] Ik pleit, als romanschrijver, voor een realistischer kijk op de mens. Als een waardeloos wezen – wat niet hetzelfde is als zinloos. Een waar-

deloos wezen dat geregeerd wordt door pijn, door de angst ervoor, door het verlangen ernaar, door de vlucht ervoor, door de nieuwsgierigheid ernaar.<sup>244</sup> De kritische denker neemt dan een positie in waarin hij zich bewust is van het feit dat hij geen heilig doel dient, en dat hij opereert binnen een systeem waar hij zich tegen verzet maar niet uit kan ontsnappen.

### *Boven de menselijke komedie*

Net als de hofnar in de renaissance kan de schrijver dus de hofhouding te kijk zetten waar hij zelf deel van uitmaakt: vraagtekens plaatsen bij vaststaande doctrines en gangbare denkbeelden ondergraven.<sup>245</sup> Het is precies die rol die Grunberg zichzelf heeft aangemeten. Het doel van de auteur lijkt nog steeds om korte metten te maken met de idealen waarmee de mensheid zich een rad voor ogen draait, hij richt zijn pijlen op 'afgoden' als arbeid, geld, seks, status, kunst, maar ook op de democratie zelf. De ontmaskering van die illusies is een van de 'waarheden' die de roman vertelt en die de auteur ook in zijn non-fictie verkondigt.

Tegelijk zijn de mogelijkheden van de hofnar beperkt: hij kan alleen kritiek leveren zolang de prins het toelaat.<sup>246</sup> Het is die beperkte macht waar ook Grunberg in 2012 op wees, al meent hij dat schrijvers zelfs helemaal zijn opgehouden hun dissidente geluid te laten horen: 'Toen ik begon met schrijven eind jaren tachtig, begin jaren negentig, leefde de mythe nog een klein beetje dat de schrijver buiten de samenleving stond en vanuit die positie zijn pijlen richtte op het door hem gehate systeem. Een mythe inderdaad, in werkelijkheid zijn schrijvers in een land als Nederland steunpilaren van het systeem en het pleit voor het realiteitsbesef van die schrijvers dat zij zijn opgehouden dat systeem te bekritisieren.'<sup>247</sup> Grunberg gebruikt zijn vele podia dikwijls om te verkondigen dat de schrijver geen stem meer heeft in deze tijd, en dat hij is 'gedomesticeerd'.<sup>248</sup> De autonomie van de schrijver is een illusie: de rol die hij speelt is gecreëerd door het maatschappelijke vertoog – het 'systeem'.<sup>249</sup>

Desalniettemin blijft Grunberg proberen een onafhankelijke positie in te nemen. Toen hij zijn eerste *Voetnoot* bij 'de menselijke komedie' in *de Volkskrant* schreef, benadrukte hij dat die

neutraal zou moeten zijn, terwijl hij tegelijk impliciet aangaf dat dat onmogelijk was. De enige mogelijkheid die de schrijver heeft is te ontmaskeren. ‘De voetnoot maakt deel uit van de komedie, maar staat, zoals een voetnoot betaamt, boven de partijen.’<sup>250</sup> Een schrijver kan dat bij uitstek omdat die ons kan laten zien dat ons geloof in rationaliteit zelf ook een fictie is: er is geen betekenis, we kunnen die alleen zelf creëren.<sup>251</sup> Grunbergs ironie heeft dus een uiterst serieuze basis, waarbij het doel is om onze illusies te ontmaskeren.

Van provocateur en polemist werd Grunberg zo langzamerhand een publieke intellectueel. Op basis waarvan verwierf de schrijver eigenlijk het gezag om dagelijks op de voorpagina van een landelijk dagblad te staan? Om zich op deze prominente plek uit te spreken over Angela Merkel, de democratie in het algemeen, de P.C. Hooft-prijs voor de dichter Nachoem Wijnberg, of het Nederlandse vluchtelingenbeleid, om een aantal willekeurige onderwerpen van de afgelopen jaren te noemen? En hoe zet hij die autoriteit in? De vraag is of en hoe een intellectueel stelling kan nemen in maatschappelijke en politieke debatten, zoals dat over Europa, als hij tegelijk het systeem wil ondermijnen en wars is van iedere vorm van idealisme en moralisme. We gaan het na door Grunbergs strategieën als publieke intellectueel onder de loep te nemen.

## De schrijver als publieke intellectueel

Paradoxaal genoeg is het bereik van de literair auteur de afgelopen decennia zowel kleiner als groter geworden. Kleiner, omdat steeds minder mensen literatuur lezen of er überhaupt belang en status aan toekennen. Groter, omdat de schrijver zelf in verschillende media naar voren wordt geschoven: als celebrity, als curiosum, als cultuurdrager, als politiek en maatschappelijk commentator, en vaak alle vier tegelijk. Schrijven en denken zijn deel gaan uitmaken van een publieke performance en zijn niet gespeend van theatraliteit.<sup>252</sup> Het is in dat mediatheater dat Grunberg zijn rol als publieke intellectueel vormgeeft.<sup>253</sup> De Tilburgse



hoogleraar literatuurwetenschap Odile Heynders wijst erop dat het literaire veld zo is veranderd dat oprechtheid belangrijker geworden is voor de publieke intellectueel en dat een begrip als 'autonomie' minder vruchtbaar is dan voorheen.<sup>254</sup> Zou de zowel afstandelijke als intieme relatie die Grunberg met zijn publiek onderhoudt deel uitmaken van de oprechtheid die het publiek van hem verlangt? En hoe is die oprechtheid dan te rijmen met de ironie van zijn houding?

### *Standplaats New York*

Net als alle publieke intellectuelen bevindt ook Grunberg zich in een ingewikkelde positie. Er bestaat een spanning tussen enerzijds opereren in de publieke ruimte, in de nabijheid van het publiek, en anderzijds de afstand bewaren die nodig is om een heldere blik op het debat te houden. De overtuigingskracht van de publieke intellectueel is dus gelegen in zowel zijn of haar betrokkenheid met de wereld als afstand tot die wereld.<sup>255</sup> Heynders wees erop dat schrijvers tussen de twee polen van autonomie en engagement bewegen.<sup>256</sup> Ook Grunberg combineert 'de autonomie van de kunstenaar met de politieke activiteit van de columnist [...]'.<sup>257</sup>

De meest evidente vorm van distantie is Grunbergs ruimtelijke afstand van Nederland. Hij woont sinds 1995 in Manhattan, maar zegt: 'Ik kan het Nederlandschap maar niet van mij af [...] schudden.'<sup>258</sup> Zelf waarschuwt hij tegen de romantisering van zijn zelfverkozen verbanning.<sup>259</sup> Dat neemt niet weg dat hij graag benadrukt dat hij Nederland met distantie beziet: 'Wie niet in Nederland woont, maar afgaat op kranten, tijdschriften en het internet, krijgt de indruk dat de mensen daar bozer en verontwaardigder zijn dan elders. Waar die verontwaardiging precies over gaat, is moeilijk te zeggen. In navolging van het *l'art pour l'art*-principe lijkt het om verontwaardiging omwille van de verontwaardiging te gaan.'<sup>260</sup> Nederland staat voor Grunberg gelijk met 'de ondraaglijke zwaarmoedigheid van de boekhoudkunde'.<sup>261</sup> De Nederlandse politiek noemt hij geringschattend een debatterclubje van middelmatig niveau.

Hij neemt het graag op voor de Verenigde Staten, en presenteert zich soms als Amerikaan. De volgende blog bijvoorbeeld

is kenmerkend. Niet alleen zien we, zoals vaker, de glamoureuze levensstijl van iemand die dagelijks (en laat op de avond) in New York met de taxi uit eten gaat in 'zijn' restaurant, ook klinkt Grunberg door het gebruik van 'wij' als een Amerikaan, en laat hij zich terloops uit over het politieke discours. De ironie en de korte zinnen geven het geheel een literair effect: *'As usual, around 10 PM I took a taxi to my favorite restaurant on 77th and Madison. The city was deserted tonight. Even the taxi drivers were escaping the blizzard. If we have a war against terrorism and a war against drugs and as far as I know also a war against poverty why not a war against snow? How difficult can that be? But then again, I'm not a member of the Pentagon yet. My restaurant was closed [...].'* Hoewel de ironie over Amerika's oorlogszuchtige taal ervan afspat, is Grunberg niet snel te betrappen op het dedain waarmee sommige intellectuelen van het 'oude continent' over Amerika spreken. Zo verdedigt hij de Amerikaanse massacultuur.<sup>262</sup> Ook daarin is hij echter ambivalent: als iedereen in de VS naar de Super Bowl kijkt, gaat hij demonstratief naar de bioscoop.<sup>263</sup> De auteur met zijn greencard is niet alleen Amerikaans, maar ook nadrukkelijk Europees georiënteerd. Films en boeken waar hij naar verwijst zijn vaak Duits, Frans of Italiaans. Hij plaatst zichzelf regelmatig tussen een Duitstalige en een Nederlandse cultuur, zoals in het volgende citaat waarin hij allitererend naar een canon uit beide taalgebieden wijst: 'Identiteit is vooral kennis; om te weten wie je bent, moet je veel leren. Wie beweert: ik heb niets uit te staan met de traditie, ik heb niets met Haasse, Heine of Hermans te maken, moet wel geloven dat hij onder een steen vandaan is gekropen.'<sup>264</sup>

### *Ontmaskeraar*

Een minder ruimtelijke, meer symbolische vorm van afstand schept Grunberg door zijn opinies voor zich te houden. Hij analyseert posities, maar neemt er niet snel zelf een in. Hij is geen fan van morele verontwaardiging: die is vaak zelf feliciterend en bovendien ineffectief, schreef hij op zijn blog.<sup>265</sup> Grunbergs stellingnames gaan gepaard met ontkrachting, subversieve omkering, ontregeling en ontmanteling. Vaak zoekt hij een balans tussen verschillende, schijnbaar tegenovergestelde posities.

Juist de ironie kan een vorm van verzet zijn, lezen we hiervoor. Grunberg ziet het als zijn taak om te ontmaskeren, illusies in de eerste plaats. Daarom noemt hij zich ook een ‘omgekeerde wereldverbeteraar’ (KS, 63). ‘Mijn voorstel is: ga illusies te lijf als waren het ratten. Een beetje gif hier, een val daar, een stok doet wonderen. [...] De zaag waarmee men de illusie te lijf gaat is het woord. Daarmee is het woord de laatste, de levensnoodzakelijke illusie.’<sup>266</sup>

Een van die illusies betreft de rol van de publieke intellectueel zelf en het idee dat die iets teweeg zou kunnen brengen. De positie van de publieke intellectueel noemt hij er een van ‘kritische distantie’, bijvoorbeeld in een column over Günter Grass, de schrijver die campagne voerde voor de politieke partij SPD. Zijn opvattingen zijn hier een echo van Sartres credo: ‘Een schrijver die een taak denkt te vervullen als “publieke intellectueel” kan zich niet aan een partij verbinden zonder zijn kritische distantie en daarmee zijn geloofwaardigheid te verspelen. Wellicht kan hetzelfde worden gezegd in het geval van een ideologie; wie zich openlijk tot aanhanger verklaart van een bepaalde ideologie ver speelt daarmee ook kritische distantie.’<sup>267</sup>

In Grunbergs fictie spelen intellectuelen zelden een heldenrol. Hij ironiseert hun optreden en ondermijnt in één moeite door zijn eigen belerende neigingen, zoals hier: ‘Sommige schrijvers, kunstenaars, columnisten en vermoedelijk ook journalisten zeggen dat ze mensen aan het denken willen zetten. De behoefte de ander aan het denken te zetten is een vriendelijke gemeenplaats geworden, die, zoals dat gaat met gemeenplaatsen, vragen oproept. Zoals: hebben mensen hulp nodig om aan het denken te worden gezet?’<sup>268</sup> Daar lijkt het wel op: Grunberg als bemiddelaar legt zich er speciaal op toe om anderen aan het denken te zetten.

### *Bemiddelaar*

Grunberg laat zich zelden uit als cultuurpessimist, maar heeft wel een uitgesproken afkeer van ‘gebrek aan nieuwsgierigheid’, aangezien dat ‘snel kan omslaan in angst voor het onbekende, het andere, het vreemde.’<sup>269</sup> Hij legt zich er dus op toe de nieuwsgierigheid van de lezer te prikkelen. Daarbij neemt Grunberg

vaak de rol aan van bemiddelaar. Ook die rol wordt uiteraard geïroniseerd, bijvoorbeeld als de lezers van de Seksrabbijn seksueel huiswerk meekrijgen. Maar het is lang niet altijd tongue in cheek wanneer Grunberg een opvoedende rol aanneemt en ons aanraadt iets te lezen of een film of theatervoorstelling te zien. Toen hij het televisieprogramma *RAM* presenteerde, gaf hij elke week intellectueel ‘huiswerk’ mee aan de kijker: het ging vooral om films die ze moesten gaan zien. Ook daarna is hij niet opgehouden zijn lezers te adviseren aangaande hun culturele consumptie.<sup>270</sup>

Ook Grunbergs blauwe maandag als uitgever kunnen we beschouwen als een vorm van ‘mediation’: het doel was onvertaalde, door hem bewonderde Duitse en Oost-Europese teksten beschikbaar maken voor een Nederlands publiek. Omdat de onderneming snel en met grote schulden failliet ging,<sup>271</sup> is het makkelijk om er lacherig over te doen, ook voor Grunberg zelf, maar het getuigt van idealisme en lef om als twintigjarige onder meer Poolse literatuur te laten vertalen en uit te geven. Die rol van ‘vertaler’ van vooral midden-Europese literatuur heeft hij ook daarna in stand gehouden – zo subsidieerde Grunberg vertalingen van onder anderen Stendhal, en leidde hij nieuwe vertalingen in of maakte er bloemlezingen van, zoals de ‘verhalen uit het nieuwe Europa’ die hij in 2005 verzamelde.<sup>272</sup>

Grunberg interviewt schrijvers en andere intellectuelen, in *NRC Handelsblad*, op internationale schrijversfestivals en bijvoorbeeld in series gesprekken in De Balie of in reportages. In één enkel stuk over Irak noemt en citeert hij bijvoorbeeld zowel de president van de schrijversclub in Bagdad als een beroemde Iraakse schilder, een Iraakse dichter en één advocaat.<sup>273</sup> Grunberg stelt zich op als een bemiddelaar van cultuur, wetenschappelijke kennis, en ook van journalistiek. Zo’n een op de drie blog-posts verwijst naar berichten uit de geschreven pers, waarbij de journalist in kwestie altijd met bron, naam en toenaam wordt geciteerd.<sup>274</sup> In die zin levert hij een soort metanieuws, een persoonlijke en becommentarieerde selectie.

Die bemiddeling maakt deel uit van de *publieke* functie van de intellectueel.<sup>275</sup> Schrijvers moeten hun ideeën noodgedwongen en in toenemende mate populariseren of vertalen om het

grote publiek te bereiken. Tegelijk is te veel popularisering ris- kant omdat de complexiteit van hun denkbeelden dan in het ge- drang komt: er bestaat een omgekeerd evenredig verband tussen het publieke en het intellectuele aspect van hun functie.<sup>276</sup>

Zowel op zijn blog als in de *Voetnoot* heeft Grunberg zich steeds nadrukkelijker ontpopt als iemand die ideeën van con- temporaine denkers over economie, politiek en filosofie vertaalt naar een groter publiek. Ondanks zijn scepsis over het humanis- me streeft hij er onomwonden naar een *uomo universale* te zijn. Het verwijzen naar bevindingen uit wetenschappelijke studies uit de psychologie, sociologie, filosofie of economie toont ook Grunbergs ambitie om meer te zijn dan alleen een stem in de ‘opiniebranche’ die vanaf de jarig zeventig begon op te komen.<sup>277</sup> Met name in zijn *Voetnoot* trachtte Grunberg zich verre te hou- den van opinies.

### *Voetnoot*

De *Voetnoten* hadden regelmatig hetzelfde stramien. In de eerste plaats natuurlijk door het sturende kader van de honderd- vijftig woorden rechts onder op de voorpagina van *de Volkskrant*. Hoewel ze soms hoogst persoonlijk waren, haakten ze meest- al aan bij een politieke gebeurtenis, of bij een uitspraak in een interview in een van de kranten het weekend daarvoor.<sup>278</sup> Dan volgde een oordeel: ‘Sympathiek’, ‘Een belangrijk punt’, ‘Verfris- send’, ‘Een aantal vragen blijft onbeantwoord’. Grunberg vervolgt met een provocatieve kwinkslag waarbij de uitspraak tot in het absurde wordt doorgetrokken: ‘Ook in Nederland moeten orgies worden georganiseerd voor moslims en joden, waaraan ik bereid ben mee te doen, in naam van de vrede.’<sup>279</sup> De column eindig- de met een ‘kortsluitingsregel’: een universele opmerking, een aforisme. Een vermaning of waarschuwing als ‘Een samenleving die gelooft dat vergiffenis iets is voor mietjes zal vroeg of laat imploderen.’<sup>280</sup> De vorm is zo herkenbaar dat *de Volkskrant* een ‘Grunbot’ liet maken die voetnoten via een algoritme schiep – wat vooral absurde teksten opleverde.<sup>281</sup>

Ondanks de aforismen waar Grunberg in grossiert en zijn ‘apodictische toon’<sup>282</sup> is stelligheid hem in de meeste *Voetnoten* vreemd. Hij keert zich ook in deze columns vrijwel altijd tegen

de communis opinio. De collectieve verontwaardiging over doodgeschoten kinderen op een school in Newton en de wapenwetten van de USA, kon leiden tot een provocerende *Voetnoot* waarin de schrijver zich afvraagt of die schietpartij daadwerkelijk zoveel erger is dan een bom op burgers in Irak. Hij zoomt uit en trekt Nederlanders daarmee uit de comfortzone van hun gedeelde meningen: 'Ik heb niets tegen opinies. Maar mijn opinie, ik durf te zeggen een deskundige opinie: houd uw opinies zo veel mogelijk geheim. Ook als er mensen zijn die u betalen om ergens een opinie over te hebben. Ter illustratie: in *de Volkskrant* is ruim een dozijn artikelen verschenen over de vraag of de Duitse ambassadeur bij de herdenking op de Dam zou moeten zijn. Ik laat mijn opinie achterwege.'<sup>283</sup> Vaak roept hij op om over iets te debatteren: 'Over een paar maanden zijn er verkiezingen in Israël. Een geschikt moment om het weer eens over het Israëliësch-Palestijnse vredesproces te hebben.'<sup>284</sup> In plaats van zich te committeren aan een bepaalde ideologie, wijst Grunberg graag op de innerlijke tegenstrijdigheden in het beleid en in de politiek.

Grunberg schrijft teksten die worden gekenmerkt door een consequent beledigen wantrouwen tegen goede bedoelingen en een schuwheid voor alles wat riekt naar moralisme. Meestal gaat het erom te laten zien wat de onderliggende drijfveren zijn, zoals hier bij het Nederlandse asielbeleid: 'Onze huidige asielwetgeving is een grote, perverse, economische prikkel.'<sup>285</sup> Hij neemt de positie in van een opvoeder en de humanist die zich bewust is van de agressie, arrogantie en het eurocentrisme dat met die positie gepaard gaat. Dat maakt zijn strategie er een van deconstructie, wat wil zeggen dat Grunberg vaste binaire opposities opzoekt en ze omverwerpt. De volgende aanval op het populisme gebeurt bijvoorbeeld door schijnbare tegenstellingen te ontmaskeren: 'De voorhoede van de pvv bestaat uit mensen die zich zo veel mogelijk willen verwijderen van Henk en Ingrid. Daarin lijkt de pvv op andere partijen. Ook de kern van de pvv is sociale ambitie,' schrijft hij in *Yasha*.<sup>286</sup> Vooral de oppositie van het vredelievende Westen tegenover een vijandige ander wordt steeds omvergehaald. De tactiek daarbij is niet de oppositie omkeren, maar laten zien dat ze berust op verzwegen hiërarchie-

en. Grunberg keert zich steevast tegen het al te naïef of utopisch vertrouwen op onwrikbare waarden, of dat nu ‘vooruitgang’ is of democratie. Zo doen we ten onrechte alsof de vernietigingen van de twintigste eeuw niet hebben plaatsgevonden.<sup>287</sup> De *Voetnoten* zoomen daarbij vaak uit om het ruimere en vaak historische perspectief te laten zien: ‘IS is het resultaat van geopolitieke ontwikkelingen in het Midden-Oosten.’<sup>288</sup>

### *Opinies tegen wil en dank: democratie en kapitalisme*

Vermeed Grunberg het in eerste instantie vrijwel altijd om ergens zijn mening over te geven, in de loop der jaren werd hij steeds meer uitgesproken in zijn politieke standpunten, ‘links van het midden.’ ‘Achteraf was, ook voor mij, 11 september heel belangrijk,’ geeft hij zelf als verklaring.<sup>289</sup> De *Voetnoten* zijn allengs moralistischer geworden: vooral waar het gaat om zaken als Europa, nationalisme en populisme spreekt Grunberg zich steeds feller uit: ‘Een van de belangrijkste redenen waarom de PVV een onfatsoenlijke partij is, is dat zij het vernederen van een bevolkingsgroep tot speerpunt van haar programma heeft gemaakt.’<sup>290</sup>

De meest uitgesproken meningen staan op zijn blog, en zijn vaak niet al te uitvoerig beargumenteerd. Hij laat zich uit over onderwerpen als de oorlog tegen de Taliban, oorlog in Irak en Afghanistan, de positie van de NAVO of angst voor atoombommen uit Iran. Graag laat hij op deze gebieden ook zien hoe weinig we zeker weten: ‘*It’s unclear whether the war in Afghanistan makes Europe safer. And it remains to be seen whether the Americans and the Dutch have the same interests in Afghanistan,*’ schrijft hij in 2010.<sup>291</sup>

Vaak gaat het om abstracte politieke zaken. Een regelmatig terugkerend onderwerp is de democratie. Het is zowel zijn uitgangspunt, zijn stokpaard, als zijn kop van Jut. Dat heeft ook een zelfreflexief aspect: Grunbergs eigen vrijheid als publieke intellectueel bestaat bij de gratie van de democratie.<sup>292</sup> Dat neemt niet weg dat hij sceptisch is: ‘Ach, democratie in Nederland. Het Kamerdebat: kleinkunst. De volksvertegenwoordiger: weet niets en kan niets. De Tweede Kamer: banenproject voor werklozen,’ schrijft hij in 2011.<sup>293</sup> Maar ondanks de hypocrisie en valse idea-

len biedt de westerse democratie de beste garantie tegen nieuwe oorlogen. Steeds waarschuwt de schrijver dat we de vrede niet vanzelfsprekend moeten gaan vinden: 'Bovendien blijft vrede de uitzondering. Het is goed om te beseffen dat oorlog niet altijd iets zal blijven waar je naartoe moet reizen. Soms reist de oorlog naar jou toe.'<sup>294</sup> Het probleem is niet dat de democratie faalt, maar dat zij niet serieus genoeg wordt genomen en een farce wordt: 'Waaruit weer eens blijkt wat democratie is: een speeltje voor het volk als de belangen zijn gediend. Onze leiders verhouden zich tot de democratie als een priester die al zestig kinderen heeft misbruikt tot het celibaat.'<sup>295</sup> De cynische uitweg uit deze stand van zaken is accepteren dat de democratie een afspraak is, en onze idealen erover loslaten: 'Wil de democratie overleven moet de invloed van de burger op het beleid van de regering niet groter maar kleiner worden. In ruil voor de distantie van de burger verleent de overheid naar behoren de diensten die zij moet verlenen en verder laat zij de burger met rust. Kort gezegd, hoe minder de regering en de burgers zich met elkaar bemoeien, hoe beter het is.'<sup>296</sup>

Opvallend is dat Grunberg, anders dan sommige andere publieke intellectuelen, het opneemt voor het kapitalisme. Hij bestrijdt juist de aanklagers ervan en hun hypocrisie. Ook die verdediging van het kapitalisme kan worden gezien in het licht van de geschiedenis van de twintigste eeuw. Het is de moeite waard deze passages uitvoeriger te citeren, omdat Grunberg erin verklaart waarom het kapitalisme dat schijnbaar zonder idealen is, toch de meeste vrede en vrijheid garandeert: 'Want waar de mens ook aan ten onder gaat, niet aan de vrije markt, niet aan de commercie.'<sup>297</sup> Wat Grunberg uiteenzet, is dat mondiaal kapitalisme, ook al bestaat die zelf uit strijd, een garantie is tegen nieuwe oorlogen, vooral door de homogeniserende werking ervan. In de ogen van Grunberg is kapitalisme het enige alternatief voor totalitarisme. Juist de disneyficatie van de wereld kan volgens hem een tegenwicht zijn tegen religieus fanatisme of uitsluiting:

'[...] Daarom zeg ik: meer popcorn. Meer Disney. Dat is de beste garantie dat zij die niet elke dag popcorn willen eten en niet elke dag een soap willen zien, relatief ongestoord de boeken kunnen lezen die ze willen lezen, in de restaurants kunnen



eten waar ze willen eten, en de artikelen kunnen schrijven die ze willen schrijven. [...] Duizendmaal liever zie ik dat de rijkdom als een halfgod wordt aanbeden, dan dat het opperwezen als een echte God wordt aanbeden. [...] Laten we bidden dat de politiek ons niet zal beschermen en ons niet zal vertellen wie de barbaren zijn en wie niet.<sup>298</sup>

Het is uitsluiting van het vreemde waar Grunberg zich steeds tegen blijft verzetten. Vooral in zijn teksten over de toekomst van Europa is dat een cruciale kwestie.

### *De geschiedenis van Europa*

Meer dan wat ook is Grunberg als opiniemaker een voorvechter van het Europese project. Nergens spreekt hij zich zo ondubbelzinnig over uit en stuurt hij zijn lezers zo nadrukkelijk in een politieke richting: ‘Een stem tegen het Europese project is een stem voor de fascistten,’ schreef hij op de dag van de Europese verkiezingen van 2014.<sup>299</sup> Er zijn geen onderwerpen waarover Grunberg zo weinig ambivalent en zo direct moreel oordelend is als over Europa. Hij verzet zich tegen het nationalisme en vindt het positief dat hij, door naar New York te verhuizen, vooral Europeaan is geworden: ‘Wie tegenwoordig beweert Europeaan te zijn verkondigt eigenlijk iets anders: dat hij kosmopoliet is, thuisloos, volksverrader, feitelijk een paria.’<sup>300</sup> Tegen die houding verzet hij zich. Niet dat hij gelooft in een cultureel fundament van Europa: je zult bij hem vergeefs zoeken naar humanistische pro-Europa-argumenten die gebaseerd zijn op de klassieken en de universele kracht van het werk van Goethe of Shakespeare. Integendeel, net als andere publieke intellectuelen wijst Grunberg er juist op dat Europa in de eerste plaats een *politieke* constellatie is: een vredesproject.<sup>301</sup> Zijn verdediging van Europa voert hij ook steeds terug op historische gronden. De EU is opgericht na de Tweede Wereldoorlog, en Grunberg laat zijn lezers dat niet vergeten. Niet een gedeelde culturele identiteit, maar een gedeelde geschiedenis van oorlog en geweld is wat Europa bindt.<sup>302</sup> Europa is ‘overlevingskunst’.<sup>303</sup> De paradox van Europa is dat het gebaseerd is op uitsluiting van de ‘barbaren’, maar tegelijk opgericht werd als antwoord op de barbarij, stelt Grunberg in een brief aan ‘mede-Europeanen’.<sup>304</sup>

De herinnering aan de Tweede Wereldoorlog is voor hem steeds een argument voor de verdediging van Europa en voor de 'saaiheid' van Europa. Dat Europa ons wijst op onze fragiliteit en mortaliteit is precies de reden dat het onder vuur ligt. Maar juist om het anti-heroïsche moeten we Europa koesteren volgens Grunberg: geen totale overwinning meer, en dus ook geen totale nederlagen.

Niet meer de romantiek van de oorlog, maar de eentonigheid van vrede en welvaart. 'Vrede heeft de neiging saai te worden als de herinnering aan oorlog vervaagt,' zegt de schrijver.<sup>305</sup> Grunberg voert een psychoanalytische verklaring aan voor het feit dat Europa als vaderfiguur wordt bestreden. Ook in een interview met Van Rompuy in 2014 bevestigt hij dat als 'patricide'. Op andere momenten vergelijkt hij zijn band met Europa juist met die met zijn moeder, of vergelijkt hij Europa met een hoer.<sup>306</sup>

Als publieke intellectueel wijst Grunberg steeds op de geschiedenis van nazi-Duitsland. Als de Afd, de Duitse extreemrechtse partij, een zege boekt in najaar 2017, betoogt Grunberg de dag erna in zijn *Voetnoot* dat niet de Duitse economie daar debet aan is, maar de manier waarop Oost-Duitsland is omgegaan met het fascistische verleden.<sup>307</sup> 'In sommige vernietigingskampen werd de as van de mensen gebruikt als mest voor planten. In werkelijkheid maakt mensenbloed het land zelden vruchtbaar. Of zoals Milan Kundera aangaf: er bestaat geen Centraal-Europa meer.'<sup>308</sup>

Zo wijst hij op het feit dat vrede en de Europese gedachte kwetsbaar zijn, omdat de geesten van het fascistische verleden weer terug lijken te keren in het heden, dat de 'gevangene' is van het verleden.<sup>309</sup> Behalve de herinnering zijn het dus ook het groeiend nationalisme en xenofobie die zijn verdediging van Europa motiveren. Dat steeds meer mensen de spoken van het twintigste-eeuwse geweld weer omarmen, ook intellectuelen, schrijvers en opiniemakers, uiteraard in naam van de strijd tegen een of ander kwaad, geeft aan hoe fragiel de Europese gedachte is.<sup>310</sup>

De positie van een ironische opiniemaker die tegen opinies waarschuwt is niet zozeer vrijblijvend, als gebaseerd op kennis van de geschiedenis. Grunberg laat niet na te wijzen op het Eu-

ropa van de jaren dertig wanneer mensen zich te vast verschan- sen in hun meningen, en op de gevaren van zulke zelfgenoeg- zaamheid. Wanneer de zaken in Europa steeds meer op scherp komen te staan door terroristische aanslagen, de asielcrisis en de anti-Europese sentimenten van de populistische partijen, wordt Grunbergs commentaar al serieuzer. Zo schrijft hij in het najaar van 2017 een artikel over de boze burger. De woede te- gen migranten krijgt ook daar een historisch perspectief via het gehanteerde discours. Hij gebruikt hier, zoals vaker, niet het nu gangbare woord ‘integratie’, maar de historisch beladen term ‘as- similatie’, en plaatst zo de vreemdelingenhaat in een historisch perspectief. Het biedt geen garantie voor acceptatie, stelt Grun- berg: ‘Integendeel. Assimilatie kan worden gezien als levensge- vaarlijk, want hoe kan de vreemdeling nog worden herkend als hij onherkenbaar is geworden? Als hij lijkt op een van ons?’<sup>311</sup>

### *Het onwillige Joodse geweten*

Het gebruik van dit discours is een van de manieren waarop de schrijver tegen wil en dank de positie inneemt van het Jood- se geweten. Na het verzet in zijn jonge jaren tegen de hem op- gelegde Joodse identiteit, heeft Grunberg het later een duidelijk maar altijd ambivalent onderdeel gemaakt van zijn wereldbeeld en zijn politieke positie. In Grunbergs verdediging van Europa raakt het persoonlijke, het historische en het actuele elkaar. Hij verwijst naar zijn persoonlijke verleden en vooral naar dat van zijn ouders, die Europeanen waren ‘tegen wil en dank’. Over zijn moeder vertelt de auteur: ‘Ze was in zekere zin door en door Duits, maar ze piekerde er niet over terug te keren naar Berlijn. Daar was ze te trots voor. Europeaan als noodoplossing, ook al zou ze zichzelf nooit zo omschrijven.’<sup>312</sup> Via de geschiedenis van zijn vader wijst Grunberg erop dat het supranationale aspect van Europa ook in de familiegeschiedenis thuishoort: ‘Weliswaar is hij geboren in Berlijn, maar zijn ouders kwamen uit Lemberg (tegenwoordig: Lviv) en het eerste paspoort dat hij had, was uit- gegeven door het Oostenrijks-Hongaarse keizerrijk. Ook voor hem gold: Europeaan bij gebrek aan beter. Anders dan mijn moeder nam hij het woord wel in de mond, en ook nog met een zekere trots. Toen iemand hem een keer vroeg: “Waarom gaat u

niet naar Israël?” antwoordde hij: “Ik ben Europeaan.” Je kunt ook moeilijk in Amsterdam in de jaren zeventig verkondigen dat je eigenlijk uit het Oostenrijks-Hongaarse keizerrijk komt.<sup>313</sup>

In de serie ‘Undercover’ ging hij bijvoorbeeld naar Transnistrië (‘In het diepste van mijn gedachten ben ik een spion’). Terloops wijst hij op ‘de massamoord’: ‘Ongeveer 300.000 Joden zijn in deze regio door Roemenië vermoord. De ouders van de dichter Paul Celan zaten hier in een werkkamp – zijn vader overleed aan tyfus, zijn moeder werd in de nek geschoten. Wie wil weten wat de situatie is in de bloedlands, vijfenzestig jaar na de massamoord, zou in Transnistrië moeten beginnen.’<sup>314</sup>

Hij schrijft op zulke momenten als de zoon van Duitse immigranten en de zoon van slachtoffers van de nazi’s: dat biografische gegeven is onderdeel van de autoriteit die hij heeft en ook claimt. Hij bevestigt die autoriteit door regelmatig te wijzen op de geschiedenis van de Shoah, die ook de geschiedenis van zijn familie is. Wanneer Grunberg over zijn eigen achtergrond of die van zijn ouders schrijft, is dat meer dan alleen een luchtig intermezzo tussen de politieke kwesties. Zulke *Voetnoten* bevestigen de authenticiteit van de stem van de auteur en diens ethos – in zaken van engagement van groot belang. En door zijn lezers met een zekere regelmaat te wijzen op zijn getraumatiseerde moeder, geeft Grunberg grond en houvast aan zijn waarschuwingen tegen terreur.

Vaak laat hij zien dat actuele gebeurtenissen niet uitzonderlijk zijn in het licht van de geschiedenis. Op de betekenisvolle datum van 4 mei 2018 haalt hij bijvoorbeeld uit naar Paul Scheffer die hedendaags antisemitisme een islamitisch probleem had genoemd. Grunberg wijst op onderzoek dat iets anders uitwijst en op het extreemrechtse antisemitisme in Duitsland, en concludeert giftig: ‘Wie veinst dat antisemitisme een islamitisch probleem is, bezoedelt de herinnering aan de Holocaust, bedacht en uitgevoerd door christelijke Europeanen. Afgezien van het feit dat de Jood gebruiken om een ander mee te slaan klassiek antisemitisme is.’

Door vergelijkingen te trekken tussen hedendaagse situaties en nazi-Duitsland ondermijnt hij juist de uniciteit van het heden en van het verleden, en wijst hij erop dat het niet ondenkbaar is

dat de geschiedenis zich zal herhalen: 'Wie meent dat IS vooral een islamitisch fenomeen is, doet denken aan iemand die gelooft dat Nietzsche de vader is van het nazisme.'<sup>315</sup> Kenmerkend is de lezing 'Te laat' uit 2011, waarin Grunberg betoogt dat 1945 niet het breekpunt in de geschiedenis was dat we er graag in willen zien. In een groot gebaar schetst hij het verband tussen het antisemitisme van de jaren dertig, de Neurenberg-processen, de koloniale oorlogen en de collectieve herinnering in Nederland en hedendaagse nadruk op publiekskunst. De Tweede Wereldoorlog is nog 'op lugubere wijze' levend, schrijft Grunberg, vooral in hoe we islamieten zien: 'Ook in onze tijd hebben wij weer te maken met een ongrijpbare vijand.' Nationalisme heeft immers een vijand nodig: 'Het is de ander die bepaalt wie wij zijn.' Ook de pacifistische utopie heeft een totalitaire kern, omdat die onderscheid maakt tussen het zuivere en het onzuivere. De staat Israël, zo vervolgt hij, demonstreert hoe de frustratie 'te laat' te komen na de Shoah, een identiteit kan worden, 'met alle gruwelijke gevolgen van dien'.<sup>316</sup>

Zoals altijd wanneer hij over Israël schrijft, toont hij hoe verknoopt de natie is met de geschiedenis van Europa en de geschiedenis van de Shoah zelf. Dat maakte hij eerder heel persoonlijk door erover te schrijven bij een bezoek aan zijn zuster op de Westelijke Jordaanoever, waarbij hij ook de politieke situatie commentarieert. Zijn gelovige zuster die in een nederzetting woont, is een 'obstakel voor de vrede'.<sup>317</sup> Hij maakt expliciet dat hij niet per definitie achter Israël staat, noch daar per definitie tegen is, zoals in een blog uit 2013 waarin hij betoogt dat geweld tegen de staat zelden effectief is: '*To avoid misunderstandings, for obvious and less obvious reasons I can identify both with Israeli soldiers and with Palestinian stone throwers, perhaps even better with Israeli soldiers.*'<sup>318</sup>

### *Herdenken als peepshow*

Ook mengt hij zich uitdrukkelijk in debatten die gaan over de culturele herinnering van de Tweede Wereldoorlog, zoals de vraag of een kind op 4 mei een gedicht mocht voorlezen over zijn oom die als SS'er was omgekomen. De doorgaans zo tolerante Grunberg trok daar een grens. Hierin verschilt zijn non-fic-

tie ook nadrukkelijk van zijn fictie. Laat hij bijvoorbeeld in *De man zonder ziekte* zien hoe moeilijk het kan zijn om slachtoffers en daders te onderscheiden, in non-fictie wijst hij continuïteit tussen die twee posities af: ‘Op donderdag schreef een socioloog in *de Volkskrant* over het “overstijgen van de dichotomie dader-slachtoffer” en hoe mooi dat wel niet zou zijn. Natuurlijk moeten we die dichotomie overstijgen. Onterecht dat we dat niet eerder hebben gedaan. Ik stel bij dezen voor het Academisch Medisch Centrum in Amsterdam om te dopen tot het Josef Mengele-ziekenhuis. Dokter Mengele was ook maar een mens. Met fouten. Welk mens maakt geen fouten?’<sup>319</sup>

Tegelijk vindt Grunberg herdenken ook hypocriet, omdat we stilstaan bij geweld in het verleden terwijl we het zelf opnieuw begaan in het heden. Omdat er niets is geleerd en niets is veranderd, zo vervolgt Grunberg in een *Voetnoot* over dat onderwerp, kan 4 en 5 mei wat hem betreft afgeschaft worden. Omdat er geen ‘heilige’ en onaanraakbare versie van slachtofferschap bestaat, pleit hij voor een manier van herdenken die niet van de geschiedenis ‘een gigantische peepshow’ maakt waarbij we ons aan de gruwelen verlustigen.<sup>320</sup>

‘Er is een vorm van herdenken die erger is dan vergeten. [...] Als de doden van de Tweede Wereldoorlog een graf hadden, dan zouden ze zich na het aanhoren van de toespraken op 4 mei in dat graf omdraaien. Wat van de oorlog is overgebleven, zijn metaforen die zonder kennis als retorisch middel voor bijna elk doel kunnen worden ingezet. [...] Te sterke identificatie met slachtoffers en slachtofferschap maakt mensen tot monsters. De cultus van het slachtofferschap is verderfelijk.’<sup>321</sup>

Op 4 mei 2018 kreeg Grunberg de kans om dit idee uit te werken in een toneelstuk dat werd geschreven in opdracht van ‘Theater na de Dam’, en dat tegelijkertijd werd voorgelezen in elf theaters in het land. In *De Tweede Wereldoorlog eindigt vandaag* wordt de Grote Herdenker geportretteerd, een oude man wiens identiteit geheel samenvalt met zijn iconische status als slachtoffer. Maar hij is ook een dader, blijkt als hij door een journaliste publiekelijk wordt beschuldigd van een aanranding twintig jaar eerder. De relatie die erop volgde was gebaseerd op haar schuldgevoel, en ging ook over haar eigen Joodse vader. In tegenstel-

ling tot de publieke devotie voor de Grote Herdenker, is er voor haar aanklacht in het kader #MeToo alleen dedain: de publieke vernedering van het verkrachtingslachtoffer leidt tot haar zelf-destructie.<sup>322</sup> Hoewel Grunberg zich hier pessimistisch toont over – seksuele – emancipatie van de vrouw, is er een lichtpunt in de vorm van Sara, het kind dat is geboren uit de verwrongen relatie. Deze afgezant van de derde generatie vraagt slechts: ‘Mag ik nu huilen?’ Na de schuld en de schaamte lijkt het tijd voor rouw. De Tweede Wereldoorlog eindigt ‘vandaag’, zodat een nieuwe generatie zich die kan gaan herinneren en herdenken zonder schuld en schaamte.

Welke gedaante neemt de betrokkenheid van Grunberg nu aan? Het is een engagement dat op alle niveaus ambivalent is, want doortrokken van het besef dat het onmogelijk is het goede te doen. Dat laat hij zien met personages vol plichtsgevoel (*Onze oom*) en humanistisch idealisme (*De man zonder ziekte*), die twee dingen over het hoofd zien. Ten eerste negeren ze het feit dat het goede voor het grijpen lag: op kleine schaal, bij hun zorgplicht thuis. Ze hebben te weinig oog voor de betekenis van hun relaties. Bovendien zijn ze naïef wanneer ze niet zien dat ook hun betrokkenheid onder invloed staat van mondiale en kapitalistische machtsstructuren waaruit geen ontsnappen mogelijk is. Het wereldbeeld dat dat oplevert is weinig hoopgevend. De ‘afgoden’ (seks, geld, maar ook democratie), die we in plaats van God vereren, zijn net zo wreed als de echte God – ze eisen immers ook offers. Op allerlei manieren wordt de medeplichtigheid van het subject duidelijk.<sup>323</sup> Dat die kritiek op idealisme desalniettemin in romans vevat is, maakt de verhalen fundamenteel ironisch. Ze bevragen en ondermijnen hun eigen claim.

Die ironie kan worden verbonden aan de positie van de auteur en diens ethos. Ten eerste via zijn geschiedenis en die van zijn Joods-Duitse ouders. Grunbergs geëngageerde verhalen verwijzen op verschillende niveaus naar de geschiedenis van de Jodenvervolgning in de Tweede Wereldoorlog. Zo krijgt de scepsis over elke onschuldige positie zowel een historisch als een persoonlijk fundament. Het persoonlijke wordt versterkt door het optreden van de auteur in de publieke ruimte. Zijn ‘missies’ naar

oorlogsgebieden verlenen hem een autoriteit die ook de lezer van de romans bewust maakt van het feit dat het hier niet om een vrijblijvende, maar om een poging tot een 'ethische' vorm van ironie gaat: de enige uitweg uit de impasse waar de roman na het postmodernisme in was beland.

Zo heeft Grunberg zich ontwikkeld van een auteur van autobiografische tweedegeneratieromans tot een auteur van laatpostmoderne en geëngageerde romans met een ironisch fundament. Zijn fictie en non-fictie naderen elkaar: in beide worden illusies ontmaskerd over humanisme en over pogingen de wereld te verbeteren, terwijl het schrijven zelf een continue poging is dat toch te doen.

In Grunbergs rol als publieke intellectueel speelt dezelfde ambivalentie. Terwijl hij een positie van autoriteit claimt, ondermijnt hij tegelijk – als een hofnar – elke vorm van autoriteit en ontmaskert hij die als een spel. Hij bevraagt bovendien vaste identiteiten waar een dergelijke positie op gebaseerd zou zijn, terwijl hij zijn Joodse identiteit en geschiedenis wel inzet bij de verdediging van Europa en de democratie.

In dit hoofdstuk bleek dat het 'echte' de scharnier is waar Grunbergs privéleven, zijn publieke optreden en zijn schrijven omheen draaien. Het 'echte' van de Europese geschiedenis, het 'echte' dat hij opzoekt in zijn missies en cultuuranalyse, en ten slotte het 'echte' uit zijn familiegeschiedenis komen in het schrijven met elkaar in contact. Het bestaat uit wreedheid en geweld, en uit het historische en persoonlijke trauma dat die teweegbrengen. Daar ligt de menselijke en intellectuele plicht van de schrijver: 'Uiteindelijk gaat het erom dat je je verhoudt tot het lijden van de ander.'<sup>324</sup> We zullen zien hoe *Moedervlekken*, Grunbergs dertiende roman, zowel het lijden en het trauma als een aanzet tot genezing beschrijft.



## HOOFDSTUK 6

### DE MENSENKNECHT

De wond geneest niet. De tijd die alles zou  
goedmaken wordt hier geen genezende kracht  
toegekend. De wond went hooguit, maar wennen  
is nog geen genezen.

Arnon Grunberg, 2005<sup>1</sup>

*Moedervlekken* is een terugkeer. De cirkel die met *Blauwe maandagen* aanving, toen de jonge hoofdpersoon het ouderlijk huis verliet, wordt in 2016 rondgemaakt met een held die weer op de drempel van zijn moeders huis staat. Hoewel de hoofdpersoon Oscar Kadoke ditmaal psychiater is bij de crisisdienst, vertoont hij vele gelijkenissen met de auteur, die weer bij zijn moeilijke moeder introk in januari 2014. Haar ziekte, die ook in *Blauwe maandagen* het gezin beheerste, krijgt hier een naam: trauma. Het ouderlijk huis wordt wat het eigenlijk altijd al was, een kleine privékliniek waarin het onderscheid tussen arts en patiënt verdwijnt. Het is zelfs maar de vraag of Kadokes belangrijkste patiënte, zijn moeder, überhaupt bestaat buiten de verbeelding van de arts. Aan het einde van het verhaal neemt hij afscheid van haar schim, zodat hij vrij lijkt om te beginnen met leven. *Goede mannen* uit 2018 beschrijft eveneens een poging opnieuw te beginnen, na een tijd van rouw en trauma.

Door de analyse van *Moedervlekken* en van *Goede mannen* kunnen we met terugwerkende kracht scherper zien hoe de ziekte die trauma heet, zich in het hele oeuvre manifesteerde. Bovendien blijkt de ziekte nauw verbonden met het schrijven zelf. Kan schrijven genezing bieden, of is de literaire tekst zelf de aandoe-ning? En wat maakt dat van de lezer – geneesheer of patiënt?

## De demon op je rug (*Moedervlekken*)

Nee, lijden doe je niet samen, lijden verbindt niet.  
Arnon Grunberg, *Moedervlekken*, 398

Betekent dit dat er eindelijk een uitweg is? Na twaalf romans die meedogenloos afstevenden op de ondergang van de hoofdpersoon, lijkt het einde van *Moedervlekken* een opening te bieden. De psychiater Oscar Kadoke staat dan voor zijn moeders huis en ervaart 'levenslust'. Waar zijn leven tot dan toe vooral bestond uit 'niet-sterven', en hij zich afgestorven en bevroren voelde, besluit hij nu dat het zo niet langer kan.<sup>2</sup> Eenduidig is dit inzicht niet natuurlijk. Wie ophoudt met 'niet-sterven' kan twee dingen doen: daadwerkelijk sterven, of gaan leven.

Vaststaat dat Kadoke zich in de loop van het verhaal bevrijd heeft van de zorg voor zijn hulpbehoevende moeder. Een vrijheid die wordt ondersteund door de symboliek van de grote moedervlekken die Kadoke het hele verhaal op zijn rug draagt, en die aan het einde pijnloos verwijderd zijn. Voordat het zover is, heeft Kadoke zich juist dieper in de nesten gewerkt, zoals we van Grunbergs helden gewend zijn.

De gescheiden en kinderloze Kadoke heeft aanvankelijk maar één zorg, en dat is het droge gras in zijn moeders voortuin. Hij staat letterlijk en figuurlijk buiten zijn moeders huis en wil er niet eens een sleutel van hebben. Een vaste plek verlangt hij hier niet, het is dan ook geen vruchtbare grond.<sup>3</sup> Aan zijn buitenstaanderschap komt een einde wanneer hij zijn handen niet kan thuishouden en vrijt met een van zijn moeders Nepalese verzorgsters, Rose.<sup>4</sup> Het gevolg is dat Kadoke op zoek moet naar nieuwe 24 uren-verzorgsters, en zolang zelf weer intrekt bij zijn moeder. Wat die zoektocht niet makkelijker maakt, is dat zijn moeder 'een piemel' heeft, zoals de lezer op pagina 72 ineens te horen krijgt.

Die bizarre plotwending wordt door Kadoke als de normaalste zaak van de wereld afgedaan: na de dood van Kadokes moeder is zijn vader in een zware depressie gestort, die pas genas toen hij zich in de kleren van moeder ging hullen. Ondanks deze

uitleg die Kadoke eraan geeft, blijft het voor de lezer moeilijk te geloven. Het vader-zijn van de moeder wordt nergens ‘werkelijk’ in het verhaal en we worden er ook zelden aan herinnerd. De vader is in zijn travestie zo ver samen gaan vallen met de moederfiguur, dat het verschil ook voor de lezer onzichtbaar is geworden, zolang zij haar kleren aanhoudt. Daarom zullen we hierna (ook voor het gemak) de tekst volgen en toch steeds spreken over de ‘moeder’ van Kadoke.

### *Grensoverschrijdend geneesheer*

Oscar Kadoke is vóór alles een goede zoon die zijn moeder koste wat het kost in leven wil houden, ‘de zoon die leeft opdat anderen niet hoeven te sterven’ (M, 5). Ook Kadokes werk als psychiater betekent dat hij moet zorgen dat mensen een psychische crisis overleven: soms vergeefs. Het wordt sowieso niet van hem verlangd dat hij zijn patiënten geneest, hij stabiliseert ze alleen maar. Bij de gevallen van automutilatie, zelfmoordpogingen, geweld tegen de omgeving en verwardheid die langskomen heeft hij slechts de mogelijkheid de patiënt – al dan niet gedwongen – te laten opnemen.

Maar hij doet het werk met ‘volharding’ en haalt daar zijn waardigheid uit. Zijn eigen leven neemt hij niet serieus en hij stelt het vooral in dienst van anderen: ‘Zijn bestaan was welbeschouwd niets anders dan de vertaling van een noodkreet, maar niet zijn eigen. Wat van hem zal blijven, is andermans noodkreet. Misschien is hij daarom geleidelijk aan ongevoelig geworden voor noodkreten [...]’ (M, 143).

Het probleem is natuurlijk dat Kadoke niet zo ongevoelig is als hij graag zou willen. Na jaren waarin hij een professionele afstand wist te bewaren tot zijn patiënten, en ook tot de andere mensen in zijn omgeving, begint hij te wankelen, zijn eigen onverbiddelijkheid te haten en zich af te vragen of de enige oplossing niet is om samen met de patiënt ten onder te gaan (M, 264).

Kadoke blijkt vol zelfhaat te zitten. Hij ziet zichzelf als een ‘worm’ nadat hij in elkaar geslagen is door de vriend van Rose (M, 39). ‘Ik ben opgevoed om het hardste oordeel over mezelf te vellen. Het ongenadige oordeel. Ik ben gemaakt om mijn eigen beul te zijn. Mededogen ga ik niet verspillen aan mezelf’ (M,

382). Met die zelfhaat lijkt hij op de patiënte die hij bij de crisisdienst heeft ontmoet, de uitbehandelde Michette, die op momenten van crisis bleekwater drinkt en zichzelf snijdt. Kadoke raakt gevangen in haar web van manipulaties wanneer hij tegen alle regels in bij haar op bezoek gaat. Zo bekommert hij zich in zijn privé-tijd om Michette en maakt van haar zijn 'missie' (M, 277). Ook *Moedervlekken* is zo een onderzoek naar het effect van maatschappelijke goede bedoelingen. Soms is een fout niet van de goede daad te onderscheiden (M, 204).

Met Michette is er een tweede onwillige patiënt in Kadokes leven gekomen die hij tegen de klippen op in leven moet houden: een spiegeling van de situatie thuis bij zijn moeder. In een poging twee vliegen in één klap te slaan, stelt hij de borderliner aan als verzorgster van zijn moeder. Zo wordt zij afhankelijk van Kadoke, en hij omgekeerd ook van haar en ze hebben elkaar nodig (M, 99).

De relatie tussen Michette en Kadoke lijkt sterk op de relatie tussen traumapatiënt en therapeut zoals Judith Herman die beschrijft in haar studie *Trauma en herstel*. Zowel het idealiseren van de therapeut als de twijfel en de argwaan maken daar deel van uit. Ook Michettes grote vermogen om haar therapeut te doorgronden en 'in te spelen op diens kwetsbaarheid' wordt beschreven in de vakliteratuur.<sup>5</sup> Om zich tegen zijn eigen machteloosheid te wapenen kan de arts de rol van redder aannemen, buiten het terrein van de therapie treden, 'uitzonderlijke maatregelen' treffen om 'God te spelen'.<sup>6</sup> Dat is precies wat Kadoke doet. Michette wijst Kadoke erop dat hij 'grensoverschrijdend gedrag' vertoont en dat 'zijn oorlog nog volop bezig is' – net als de hare overigen. (M, 314).

Het motief van *zorg*, dat in andere romans van Grunberg op gezinsniveau speelde, is hier een maatschappelijk thema. Waar Grunberg eerst reportages schreef over geweld, zegt hij in deze periode dat die kwestie hem secundair voorkomt vergeleken bij de vraag naar psychische gezondheid, '[...] de belangrijkste vraag in onze cultuur. Of liever gezegd, de vraag naar geweld of criminaliteit komt voort uit de vraag "wat is normaal gedrag"?' Dat schreef Grunberg in een tweeluik naar aanleiding van een week bij de acute dienst in Rotterdam in 2015. Ook van deze 'missie'

is veel in de fictie terechtgekomen, zoals in *Moedervlekken* de casus van een jong meisje dat een zelfmoordpoging deed. Hij beschrijft daarin ook een borderliner in een kliniek: ‘Nu zie ik het lijden van de vrouw maar ik laat het niet tot me doordringen. Dat hoort bij professionele distantie. Ik kan het ook anders zeggen: ik zou gek worden als ik het lijden van anderen tot me zou laten doordringen. Of moet ik het toch nog anders formuleren? Ik zou gek worden als ik mijn eigen lijden tot me zou laten doordringen.’<sup>7</sup> Dat is wat Kadoke lijkt te doen in *Moedervlekken*: zowel zijn eigen lijden als dat van Michette tot zich laten doordringen, wat betekent dat hij zijn professionele distantie opgeeft en zich ook persoonlijk verantwoordelijk voor haar gaat voelen.

Binnen de regels van het systeem van de geestelijke gezondheidszorg is dat niet mogelijk. De beschrijving van Kadokes werk bij de crisisdienst is confronterend; door de ernst van de gevallen, en door het gebrek aan mogelijkheden van artsen om werkelijk iets te doen. In het ironische taalgebruik van de roman schuilt kritiek: ‘Hoeveel bezwaar je er ook tegen mag hebben, de protocollen zijn er niet voor niets’ of ‘Een zelfmoordpoging is ook communicatie’. Door het herhalen en ironiseren van een dergelijk *discours* van de zorg, laat Grunberg zien waar het systeem faalt. Ook de dialogen tussen de artsen op de crisisdienst onthullen dat soms, maar ze zijn ook een stuk ernstiger en openhartiger dan Grunbergs vroegere dialogen. Toch krijgen we weinig inzicht in Kadokes gevoelens, ogenschijnlijk omdat hij die niet heeft. ‘Ik sta mijzelf vrijwel geen emoties toe,’ zegt hij bijvoorbeeld (M, 280). En als hij ze al heeft, herkent hij zijn gevoelens niet. Zo vraagt hij zich steeds af of hij nu eigenlijk verliefd is op Rose, de bejaardenverzorgster. Voor hem is het gevoel van liefde niet te onderscheiden van angst of ontredde-<sup>8</sup>ring. Liefde en nabijheid vindt hij dan ook op de lange termijn ondraaglijk (M, 116).

Zelfs de symbiotische relatie met zijn moeder lijkt meer op wederzijdse angst en gevangenschap dan op liefde. Kadoke tracht zijn moeder te verhinderen te sterven en zo te ontsnappen, en daarom heeft hij een ‘zorgvuldig web van zorg’ om haar heen gespannen. Als kleuter al, zo vertelt ze, durfde hij haar niet uit het oog te verliezen. ‘Want ik was bang dat je zou weglopen.

Ik heb op je gepast,' bevestigt de zoon (M, 165).<sup>9</sup> Later in het verhaal gaat dit nog een stap verder: 'Je bent ook mijn vader,' zegt zijn moeder, 'je past toch op mij, daarom ben je mijn vadertje' (M, 269).

Net als eerder het woord 'bewaken,' is 'oppassen' hier een dubbele betekenaar: het betekent zowel beschermen als gevangen houden. Ook Michette herkent in haar arts een ontvoerder: 'Je bent een soort Priklopil,' zegt ze, verwijzend naar de Oostenrijker die het kind Natascha Kampusch jarenlang in een kelder gevangen hield. Maar de zorgtaak die Michette krijgt in Kadokes privékliniek lijkt haar goed te doen. Zij heeft 'Moeder' net zo hard nodig als andersom. Kadoke brengt ze daarom uiteindelijk gezamenlijk naar Michettes ouderlijk huis: een troosteloos en leeg hotel aan de kust in Zeeland. De leegte van het hotel aan het verlaten strand is in zekere zin 'het niets'. Al eerder werd Kadokes moeder een engel genoemd.

Dan ziet het er naar uit dat Kadoke eindelijk zelf kan beginnen met leven. De laatste gedachten van de roman zijn gewijd aan Dekha – de arts in opleiding die met hem meeloopt op de crisisdienst. Zij lijkt het verschil te kunnen gaan maken: misschien is dat ook de betekenis van het feit dat zij zwart is. Tegelijkertijd bevestigt ook Kadoke zelf dat hij 'niet wit' is – zijn witheid is een 'vermomming' (M, 101). Zijn Joodse identiteit is zichtbaar in zijn ogen vergelijkbaar met haar zwart-zijn. Zo wordt hun relatie gekenmerkt door een dubbele beweging van zowel gelijkheid als verschil. Kadoke kiest geen kopie van zichzelf of zijn moeder. Dekha is arts, en geen patiënt – warm, en niet kil. Niet dood, zelfs niet halfdood.

#### *'Mijn Mädele': relatie moeder en zoon*

Het bleek hiervoor vrijwel onmogelijk om iets over Kadoke te vertellen zonder het over zijn moeder te hebben. Hun relatie berust op een sterke wederzijdse afhankelijkheid: 'Ik heb je nodig,' zegt Kadoke bijvoorbeeld (M, 235). Of: 'Je weet toch dat je mijn alles bent?' (M, 250). De arts is zo met haar verstrengeld dat hij daarbuiten haast niemand is. Kadokes eigen verlangens komen hem onbeduidend voor in het licht van die van zijn moeder, vertelt hij. Hij wordt 'nervuus' door de gezondheidstoestand

van zijn moeder, als een ‘verslaafde speler’ in het casino (M, 38). Die afhankelijkheid betekent dat Kadoke haar koste wat kost in leven moet houden. Haar dood zou een ‘nederlaag’ zijn (M, 87). De lezer weet dan dat die nederlaag allang heeft plaatsgevonden, maar dat Kadoke en zijn vader dat blijkbaar niet accepteren. Vader heeft moeders plaats ingenomen in een perfecte travestie, en Kadoke heeft de bewaking daarna alleen nog maar aangescherpt: ‘Deze moeder zal niet ontsnappen’ (M, 252).

Met pruik en geschoren benen speelt de vader zijn rol zo perfect dat de lezer steeds vergeet dat hij de moeder niet ‘is’ – zo compleet is de identificatie. Vader vertelt hem dat hij het voor zijn zoon deed (M, 147), die niet verder kon leven zonder zijn moeder. Hij hoorde zijn zoon eens hartverscheurend huilen op een nacht, en besloot toen dat hij het zonder moeder niet zou redden. Kadoke antwoordt echter: ‘Je mag mij niet in deze *fantasie* betrekken’ (M, 148, cursivering YvD). De wisseling van rollen lijkt een fictie in een fictie.<sup>10</sup>

We zien de moederfiguur alleen door Kadokes ogen. Zoals meestal bij Grunberg focaliseert de mannelijke hoofdpersoon: er gebeurt niets in het verhaal buiten zijn waarneming, wat overigens niet wil zeggen dat hij de verteller is.<sup>11</sup> Als hij naar zijn moeder kijkt, ziet hij een vrouw die wordt geplaagd door achterdocht en afgunst, scherp en kritisch. Haar liefde neemt ‘de meest absurde vormen aan’ en is niet als zodanig te herkennen, maar eerder als ‘brandende kilte’.<sup>12</sup> Zelfs wanneer hij door zijn moeder wordt gekleineerd, ervaart hij dat enigszins masochistisch als liefde (M, 304). Hij treedt zijn moeder liefdevol en vol attenties tegemoet – omgekeerd zien we vooral wantrouwen, verwijten en afhankelijkheid. Wanneer ze weer eens agressief uit de hoek komt, verklaart Kadoke dat als ‘overwonnen angst’ (M, 244). Ze verwijt haar zoon dat hij zich nooit heeft kunnen verweren en een moederskindje is: ‘Zolang jij niet durft op te treden tegen de mensen, kan ik niet doodgaan [...] ik kan jou zo niet achterlaten’ (M, 51).

Het portret dat Kadoke schetst van zijn moeder die het concentratiekamp overleefde, lijkt sterk op het portret dat Judith Herman geeft van overlevenden. Moeder vertoont ook ongereguleerde agressie en onvermogen tot intimiteit, een ‘diepgaand

wantrouwen jegens de gemeenschap', ze leeft in een 'schijnwereld', en het ontbreekt haar aan een 'basistoestand van fysieke rust of fysiek welbehagen'. Haar slapeloosheid past bij haar somatische klachten, die bijna universeel zijn bij Shoah-overlevenden.<sup>13</sup> Deze overlevenden hebben een dubbel bewustzijn: ze lijken in een heden te leven dat vaag blijft, terwijl de realiteit van het verleden hun haarscherp voor ogen staat. Een laatste kenmerk van trauma dat Moeder vertoont is 'het gevoel dat de dader nog altijd aanwezig is, ook na de bevrijding'.<sup>14</sup> Ze ziet in iedereen een 'nazi' – zelfs in haar eigen kinderen.

Tot het moment waarop hij eindelijk zichzelf begint te redden, verkeerde Kadoke in de veronderstelling dat hij zijn moeder moet redden. Voor een psychiater heeft hij bar weinig inzicht in wat dat voor hem heeft betekend. Moeders ziekte blijkt niet alleen ongeneeslijk, maar vooral besmettelijk. De moeder-vlekken die Kadoke op zijn rug draagt zijn een teken voor die bevlekking van zijn identiteit. Hun plek op zijn rug wijst op het gebrek aan inzicht dat hij hierin heeft. Zelf kan hij die vlekken niet zien, maar de vrouwen in zijn leven zien ze wel. Michette krijgt ze, na verwijdering, mee in een doosje.<sup>15</sup> Zo is zijn moeder, via deze vlekken, wat Hannah Arendt de *daimon* op je schouder noemt: zelf kun je hem niet zien, maar de mensen die je tegenkomen herkennen hem meteen.<sup>16</sup> Kadokes duivel op zijn schouder is zijn moeder, die hem onder de huid is gaan zitten.

De relatie tussen deze overlevende en haar zoon is weinig opbouwend, laat staan helend, maar wel licht incestueus. Moeder en zoon zijn verwickeld in een permanente flirt: 'Jammer dat jij net iets te oud voor me bent' (M, 133), zegt Kadoke en vraagt zich af: 'Kan hij haar in gedachten ook "mijn geliefde" noemen, wie anders zou die betiteling verdienen?' (M, 230). Hij spreekt zijn moeder aan met koosnaampjes: 'Mijn allerliefste. Mijn aller-mooiste. Mijn Mädele. Het liefst bracht hij zijn moeder terug tot het woord Mädele' (M, 84).<sup>17</sup> 'Was "teruggebracht" wel het juiste woord? Deed dat geen onrecht aan het reëel bestaande contact, de strelingen, de koosnaampjes, de bezweringen?' vraagt hij zich af.

Met het woord 'reëel' verwijst Kadoke naar de psychoanalyticus Jacques Lacan – geen wonderlijke referentie voor een



psychiater. Lacan beschreef de orde van het Reële die hoort bij de vroege symbiotische relatie tussen moeder en kind.<sup>18</sup> In het woord 'reëel' zit dus een essentiële spanning voor de roman *Moedervlekken*. Het duidt op het 'werkelijke', het echt gebeurde in de jeugd van zowel Kadoke als Grunberg zelf. Tegelijk is het een term uit de psychoanalytische theorie die beschrijft dat deze relatie juist verre van werkelijk is, maar een beschrijving van een symbiose met een niet (langer) bestaande moeder.

Deze onwerkelijke relatie houdt zich buiten de orde van het symbolische op. Taal speelt hier nauwelijks een rol, de fysieke aanraking des te meer. Maar Kadoke 'snakt' naar betekenis en vindt die niet in het lichamelijke. Hij zoekt in de eerste plaats naar de betekenis van de geschiedenis (M, 114). Dit betekenisvol maken van het verleden is het doel van psychotherapie. Kadoke heeft zichzelf in therapie genomen, zoals ook Marek van der Jagt dat deed in zijn werk. In de privékliniek die zijn moeders huis is, is hij dus zowel patiënt als psychiater.

#### *Een smadelijke nederlaag*

Erg ver komt Kadoke niet met zijn zoektocht naar de betekenis van het verleden, ook niet nadat hij is teruggekeerd naar de ruimte van zijn jeugd. Tot zijn eigen jongensportret dat in de huiskamer hangt, kan hij niet doordringen: 'Wie was dat kind?' (M, 282). En later: 'Ik kan mezelf niet verdiepen in wie ik was' (M, 375). Hij beseft dat het onmogelijk is om over de 'waarheid van ervaringen te spreken' (M, 113).

Kadoke bevindt zich in een impasse. Hij voelt het als verraad dat hij leeft. Zijn moeder is een overlevende die niet kon leven en die van Kadoke blijkbaar ook niet mag sterven: 'Hij geloof in het leven, het naakte leven dat gerekt moet worden.'<sup>19</sup> Kadoke identificeert zich met haar en kan zichzelf dus niet toestaan om te leven.<sup>20</sup> Daar staat tegenover dat het juist zijn opdracht en zijn plicht is om wel te leven: 'Kadoke is opgevoed en grootgebracht om niet te sterven, maar ze hadden hem er niet bij verteld dat de prijs voor dat niet-sterven zo hoog is' (M, 352). Op verschillende momenten blijkt de paradox waarin hij leeft, verbonden met de geschiedenis van de jodenvernietiging: 'Hij had vergast moeten worden, zijn eigen leven is een smadelijke nederlaag en geen

prestatie zal die nederlaag kunnen verbergen of vergoelijken' (M, 341). Kadoke bedenkt dat de synagoge vroeger al naar de dood rook, maar dat hij als kind niet zozeer de dood zelf vreesde als wel 'het gebrek aan leven, het halfdood-zijn' (M, 113). Veroordeeld tot een per definitie postuum bestaan, net als alle leden van deze gedecimeerde gemeenschap, verlangde hij naar echt helemaal leven.<sup>21</sup> Het kind waar hij aan terugdenkt, was bang en de liefde van zijn ouders 'en hun niet-aflatende zorg' ervoer hij als een straf. Het kind verlangde naar de sensaties waarover hij las en die hij in films zag: naar het leven zelf. In het heden komt dat verlangen hem 'onbeduidend' voor in vergelijking met dat van zijn moeder, dat 'zoveel intenser lijkt te zijn geweest' (M, 114). Hij weet niet wat zijn eigen geschiedenis *te betekenen* heeft: het is nooit iets anders geweest dan een impasse, zijn eigen verlangen heeft hem verraden.

Het enige wat Kadoke kan doen is zijn jeugdtrauma herhalen. Met Michette doet hij de relatie met zijn moeder immers nog eens dunnetjes over. Ook voor Michette kan hij niet veel anders doen dan 'getuige' zijn van haar zelfdestructie: kijken naar haar 'prachtige lijden', zoals hij dat in 2005 noemde.<sup>22</sup> Het is de herhaling die Kadoke zelf ook associeert met 'ziekte', al ziet hij niet dat het een symptoom is van zijn eigen ziekte.<sup>23</sup>

Michette lijkt op Kadokes moeder toen hij nog een kind was: een onhandelbare jonge vrouw, die een zorgtaak heeft maar daar niet aan kan voldoen omdat ze te veel lijdt: 'De angst verschroeit alles,' zegt ze tegen Kadoke in wie ze de onschuld zoekt: 'Elk verlangen, elke hoop. Alleen jij bent nog niet verschroeid' (M, 318).<sup>24</sup> Veelbetekenend is dat Kadoke haar antwoordt met de verwijzing naar een kind, terwijl zij niet over kinderen sprak, maar over hem: 'Misschien dat een kind dat kan, maar ik geloof niet dat je je om die reden moet voortplanten [...] Dat mag je niet vragen van de kinderen die nog geboren moeten worden en ook niet van hen die al leven' (M, 318). Dit antwoord wijst erop dat Kadoke haar benadert als een manifestatie van zijn eigen moeder in haar jonge jaren, en met haar in dialoog gaat over zijn eigen geboorte. We zitten midden in de therapie: in een re-enactment van Kadokes eigen jeugd waar hij spreekt met zijn hopeloos getraumatiseerde en zelfdestructieve moeder met wie hij Michette

identificeert. Vandaar dat hij Michette als een ‘vervalsing’ beschrijft: ‘Sommige mensen drukken zoveel identiteiten uit met hun gezicht dat een foto een bedrieglijke momentopname is, een vervalsing’ (M, 319).

Michette is dus evenmin *echt* als de moederfiguur in *Moedervlekken*. Dit huis is als de literatuur zelf: het wordt bevolkt door constructies: ficties – afspiegelingen en identificaties. Zozeer zelfs, dat de lezer zich gaat afvragen of het niet Kadoke zelf is die zich in zijn moeders gedaante heeft gehuld. Kadoke leidt naar eigen zeggen een dubbelleven, om tegemoet te kunnen komen aan tegenstrijdige wensen, maar voor hem is dat normaal: ‘Wie hij echt is zou hij niet durven zeggen [...]. Je hebt een dubbelleven omdat je je moet verhouden tot je eigen falen (M, 55). Hoewel het verhaal concreet genoeg is, vol met knakworstjes, vieze onderbroeken en andere onverkwikkelijke aspecten van de zorg, lijken we ons tegelijk als lezer alleen in het hoofd van Kadoke te bevinden. Wie zegt ons dat de kliniek van Kadoke niet maar een enkele patiënt heeft, namelijk hijzelf? In veel opzichten lijkt Kadoke te leven in een fictionele werkelijkheid – die van de literatuur.<sup>25</sup>

### *De psychiater als schrijver*

De transformatie van vader naar moeder is een fantasie (M, 148), en misschien is dat ‘een voorzichtige genezing’, denkt Kadoke, redding op een ‘creatieve manier’ (M, 76). Deze woorden, *fantasie* en *creatieve manier*, zijn sleutels dat het hier gaat over de vorm van therapie die het schrijven kan zijn – Kadoke heeft aan het begin dan ook ‘dringend een illusie nodig’ (M, 82).

En er zijn meer signalen dat Kadoke een schrijver ‘is’, en de fantasiekliniek zijn therapie. Ziekte is een onleefbare waarheid, stelt hij.<sup>26</sup> Daar is nauwelijks genezing van mogelijk – Kadoke kan zijn patiënten alleen bieden wat ook de schrijver biedt: *betekenis*. Een antwoord op de vraag ‘wat het betekent dat ze dit zijn en niet iets anders’ (M, 97). En *en passant* probeert hij daarmee ook zichzelf te redden.

Als iemand hem vraagt waarom hij psychiater werd, geeft hij een antwoord dat sterk lijkt op Grunbergs poëtica. Hij wil ‘de grijze zones’ van de normaliteit verkennen (M, 95).<sup>27</sup> Als Dekha

hetzelfde vraagt, geeft hij echter een ander antwoord. Hij is psychiater geworden, zegt hij, omdat zijn ouders dat verwachtten. Toen hij klein was zeiden zijn ouders: 'Jij bent onze kleine psychiater', 'Een kinderpsychiater als het ware'. Zijn leven en werk heeft altijd gedraaid om andermans lijden 'dat zich overal aan hem opdringt' en waar hij zelf boven moet staan.<sup>28</sup>

Grunberg lijkt in Kadoke gedeeltelijk een zelfportret te hebben geschetst, als een arts die zowel de oude moeder als haar jonge afspiegeling 'redt' en vervolgens afscheid van ze neemt. Heden en verleden vallen weer samen in die fantasie. Het is veelbetekenend dat *Moedervlekken* Grunbergs eerste roman is die grotendeels chronologisch is verteld: blijkbaar loopt het verleden het heden niet langer voor de voeten.

De betekenis van *Moedervlekken* reikt dus in vier richtingen. Ten eerste gaat de roman over de realiteit van de patiënten die Grunberg ontmoette op zijn bezoeken bij instellingen voor geestelijke gezondheidszorg. Daarnaast is het een verhaal over de kliniek met de moeder van Kadoke en Michette, dat op een ander, derde niveau gaat over de 'ziekte' en therapie van Kadoke en zijn identificaties. Ten slotte is het een allegorie voor het schrijven zelf en de kunst der genezing: op dat niveau verwijst het verhaal ook naar de werkelijke schrijver en diens trauma. Op dit laatste niveau ontmoeten we de functie die het schrijven en het vertellen bij Grunberg heeft: het laten *rijmen* van de fictie met de werkelijkheid: het weer op elkaar laten aansluiten van die twee zou tot genezing kunnen leiden. Als *Moedervlekken* dus één vraag stelt, is het deze: kan dat ook echt? Kun je jezelf redden met literatuur? En anderen? Het begrip dat trauma, literatuur en genezing hier met elkaar verbindt, is 'identificatie': zowel in relaties tussen personages onderling, als in die tussen de lezer en de personages.

### *Een dubbel trauma*

Kadoke tracht vergeefs afstand te nemen van het verleden van zijn ouders, bijvoorbeeld door de naam 'Otto' af te schudden en zich 'Oscar' te noemen – een naam die hem alsnog met het naziverleden verbindt via Oskar uit *Die Blechtrommel*.<sup>29</sup> Zoals die Oskar altijd een kind van drie blijft, zo blijft ook Oscar

eeuwig kind. Kadokes relatie met het oorlogsverleden van zijn ouders is die van ‘het kind als getuige’. Hoewel daarvoor de term ‘postmemory’ gemunt werd, is die wat misleidend. Het is immers precies de *herinnering* aan de oorlogservaringen die onbereikbaar is voor deze generatie.<sup>30</sup> Er is wel verlangen bij de kinderen naar een verband tussen de ervaringen van hun ouders en die van henzelf, blijkt uit interviews die Helen Epstein en Nadine Fresco hielden met nakomelingen van slachtoffers, maar dat verband ontbreekt nu juist.<sup>31</sup> Er is een gebrek aan herinnering, verbondenheid en continuïteit, omdat er bij de kinderen geen ervaring en vooral geen begrip kan zijn van dat gruwelijke verleden. Het trauma is niet doorgegeven van ouder op kind.<sup>32</sup> Vandaar dat we in het eerste hoofdstuk bespraken dat ‘fantoompijn’ een adequatere formulering is. Deze kinderen lijden niet zozeer aan het trauma van hun ouders, maar aan een eigen trauma: dat van te zijn opgevoed door getraumatiseerde ouders, stelt Ernst van Alphen.<sup>33</sup>

Het kind van overlevenden heeft geen referentiekader voor de woorden en het gedrag van zijn ouders.<sup>34</sup> Hun trauma ontstaat omdat die gebeurtenissen zich onttrekken aan de gewone raamwerken die we hebben om *betekenis* te geven.<sup>35</sup> Voor deze kinderen is het bovendien niet helder waar de verhalen stoppen en de werkelijkheid begint, dus is de symbolische orde waarin ze binnentreden inconsistent. Het is moeilijk voor hen om verschil te maken tussen fictie en waarheid.<sup>36</sup> Dat is waarom het ‘twee-degeneratietrauma’ zich laat uitdrukken in literatuur – de plaats waar fictie en waarheid met elkaar in contact kunnen komen. Dat zagen we in romans als *Blauwe maandagen* en *Fantoompijn*.

In *Moedervlekken* gebeurt nog iets anders. Kadoke is niet alleen in veel opzichten het getraumatiseerde kind-als-getuige, maar hij neemt ook het oorspronkelijke trauma van zijn moeder over. Door zijn moeder niet te laten sterven en haar trauma levend te houden, continueert en respecteert Kadoke in feite de onbegrijpelijkheid van haar geschiedenis, en daarmee die van hemzelf. We krijgen dan ook alleen te horen *dat* er kampervaringen zijn, niet *welke* dat dan zijn. Maar welke vormen neemt dat trauma aan in tekst, als trauma gedefinieerd is als het buitentalige, als iets wat niet *geïntegreerd* kan worden in het grote-

re verhaal?<sup>37</sup> In *Moedervlekken* neemt het de vorm aan van een spookverhaal.

### *Identificatie en het gothieke*

De wijze waarop Kadoke twee levens leidt, een in zijn moeders huis en een in de buitenwereld, doet denken aan de manier waarop getraumatiseerden functioneren. Veel mensen kunnen de twee werelden, die van het trauma en die van hun gewone leven in het heden, nooit samenbrengen. Hun twee levens gaan dan parallel lopen, zonder dat zij gesynchroniseerd kunnen worden. De traumatische ervaring blijft in deze zin buiten de tijd.<sup>38</sup> Genezing zou mogelijk kunnen zijn door het verleden naar het heden te halen, via projectie van eerdere emoties op anderen.<sup>39</sup> Iets dergelijks lijkt aan de hand in *Moedervlekken*.

De rollen van de personages in *Moedervlekken* blijken geworteld te zijn in het verleden. Het onderwerp van *Moedervlekken* – een terugkeer naar de ruimte van de jeugd – is al een metafoor voor herinnering. Maar veel woorden maakt Kadoke niet vuil aan de geschiedenis: ‘Moeder heeft een paar kampen overleefd,’ verklaart hij aan Michette. ‘We praten er niet over.’ Staccato gaat hij verder: ‘Het zijn feiten. Zegt moeder. [...] Soms vertelt ze iets. Soms droomt ze.’ Soms zingt ze om de angst te bestrijden, en soms mist ze het kamp: ‘Wij leven buiten het kamp en daar heeft moeder het soms moeilijk mee’ (M, 247).<sup>40</sup> Hoe kortaf hij er ook over is – Kadoke gebruikt wel het woord ‘trauma’ voor het verleden van zijn moeder. Het is voor het eerst dat het woord valt in relatie tot de moederfiguur in Grunbergs werk.

Al rond 1900 wees de Franse psychiater Pierre Janet op het verschil tussen trauma en *herinnering*, omdat het zo’n ongerijmde gebeurtenis is dat het slachtoffer er geen referentiekader voor heeft. Toevallig of niet vertoont de casus waar Janet over schreef, zijn patiënte Irene, hetzelfde symptoom als dokter Kadoke: ze kan niet geloven dat haar moeder is gestorven.<sup>41</sup> Als de verdrongen ervaring bij de patiënt terugkeert in de vorm van een flashback, stelde Janet, heeft die ook geen plaats – niet in het verleden waar het geen ervaring is geworden, en al helemaal niet in het heden. De waarheid die een flashback vertoont is dus tegelijk ook de waarheid van zijn eigen onbegrijpelijkheid.<sup>42</sup> Vandaar dat Clau-

de Lanzmann bij zijn interviews voor de documentaire *Shoah* ook kan zeggen dat de enige ethische en werkbare opstelling was om de getuigenissen consequent te weigeren te 'begrijpen'.<sup>43</sup>

Het geweld dat de moeder van Kadoke in haar jeugd is aangedaan, blijft in zijn onbegrijpelijkheid voortbestaan: daarom mag ze van haar zoon ook onder geen beding sterven. Haar trauma's moeten worden voortgezet, letterlijk gereïncarneerd.<sup>44</sup> We horen dat de moeder 'als een geest bezit van zijn vader heeft genomen' (M, 239). Maar er zijn allerlei aanwijzingen dat ook Kadoke zelf, en niet alleen zijn vader, in bezit is genomen door deze geest.<sup>45</sup> Het rollenspel in *Moedervlekken* herinnert de lezer er steeds aan dat de realistische roman tegelijkertijd gaat over een fantasie. Het geheel lijkt zich niet in de werkelijkheid af te spelen, maar vooral in het hoofd van Kadoke. Dan is het niet zijn vader, maar is hij het *zelf* die niet accepteert dat zijn moeder is gestorven.

Er zijn allerlei aanwijzingen in de tekst dat zij niet leeft, ook niet in de gedaante van de vader: 'Jij waakt over mij als een engel,' zegt Kadoke dan ook tegen haar (M, 235). Hij contrasteert zijn moeder nadrukkelijk met 'stervelingen' en suggereert zo dat zij onsterfelijk is of zelfs goddelijk.<sup>46</sup> De moeder van Kadoke is een spookgedaante geworden.

Na haar vertrek naar Zeeland lijkt Kadoke volledig met zijn moeder versmolten te zijn. Zo ziet hij zichzelf – ook als ze er niet is – door haar ogen en hij beoordeelt zichzelf met haar stem, die hij heeft geïncorporeerd (M, 326). De auteur kondigde een dergelijke transformatie ook voor zichzelf aan op zijn blog, op de dag van zijn moeders overlijden: 'Nu moet ik zelf mijn moeder worden.'<sup>47</sup> In 'Rouw en melancholie' beschrijft Freud deze identificatie als gevolg van onverwerkte rouw. Als het rouwproces niet goed verloopt is er sprake van 'melancholische regressie', wat wil zeggen dat het vrijgekomen libido 'geheel wordt gebruikt om een identificatie te voltrekken van het ik met het verloren object – het objectverlies is dan getransformeerd tot een ikverlies', zoals de filosofe Patricia de Martelaere het samenvat.<sup>48</sup>

Omdat Kadoke de geest van zijn moeder bezit van hem heeft laten nemen krijgt het verhaal een *gothic* element. 'Maar wij zijn

allemaal de voortzetting van andermans trauma's, u, ik,' zegt Kadoke: 'we zouden moeten ophouden te geloven dat het onze eigen trauma's zijn die ons op onverwachte momenten komen bezoeken, als geesten, als stemmen, als demonen' (M, 80). Het spook dat door dit verhaal waart, is de geest van 'andermans trauma'. Het is niet ongebruikelijk dat verhalen over de zwarte erfenis van de Shoah een gothic element hebben, als reactie op de onmogelijke opdracht om over de Shoah te schrijven en op de ethische problemen die daaraan vastzitten.<sup>49</sup> Magisch realisme biedt de mogelijkheid om trauma te representeren, terwijl het ook meteen de nadruk legt op de onmogelijkheid daarvan.

Juist met de spookachtige, aanwezig-afwezige geest van de moeder geeft het verhaal uitdrukking aan zowel haar trauma, als aan de ethische en historische afstand die we daarvan hebben. Het gothieke aspect van *Moedervlekken* – het spookachtige van de moederfiguur, kan dus ook vanuit haar kampverleden verklaard worden. Ze leefde altijd al meer met de doden dan met de levenden. 'Moeder komt uit een andere wereld,' zegt Kadoke dan ook, 'een spookwereld' (M, 243).<sup>50</sup>

Het beeld van het spook illustreert dat de moeder iets representeert dat buiten de normale orde valt: het compleet onbereikbare 'andere', dat na haar dood gedeeltelijk in Kadoke zelf huist.<sup>51</sup> Geesten wijzen op de 'leegten in ons achtergelaten door de geheimen van anderen' – niet geheim omdat ze taboe zijn maar omdat ze niet kunnen worden uitgedrukt.<sup>52</sup> Het gaat om een appèl dat geesten doen op de levenden van nu, of zelfs richting de toekomst.<sup>53</sup> Als we het zo bezien is dit gespook behalve eng, ook een plicht jegens de getuigen van het verleden. Het is een vorm van getuigen van een verleden dat niet werd *ervaren* toen het plaatsvond.<sup>54</sup>

Spoken wijzen ons op het 'unheimliche', zoals Freud het noemt in zijn artikel daarover uit 1919. De term is verbonden met 'heim', thuis – de ruimte die zo cruciaal is in *Moedervlekken*. Etymologisch is de term ook verbonden met 'heimelijk': 'Twee begripssferen,' legt Freud uit, 'die niet met elkaar contrasteren, maar toch ver van elkaar verwijderd liggen: de sfeer van het vertrouwde, behaaglijke en de sfeer van het geheime, verborgene.'<sup>55</sup> Het spel met identificaties in het ouderlijk huis van Kadoke en



de herhaling van de trauma's daar – de 'terugkeer van hetzelfde' – is het *unheimliche* van *Moedervlekken*.<sup>56</sup>

De film *Psycho*, waar de roman naar verwijst, sluit aan bij Freuds visie op het *unheimliche*. In de Hitchcock-film wordt de zoon, Norman Bates, onderdrukt door zijn moeder, die hij 'ziek' noemt. '*She just goes a little mad sometimes*,' zegt Bates, '*we all go a little mad sometimes*.' Hij identificeert zich zozeer met haar dat hij de meisjes die langskomen vermoordt, in de gedaante van zijn jalouse moeder. 'Leuk dat je zo'n goed contact hebt met je moeder,' zegt Dekha nietsvermoedend tegen Kadoke (M, 268), waarmee ze de rol van toeschouwer en de onschuldige deerne uit *Psycho* speelt. Net als in *De asielzoeker* wijst de *Psycho*-intertekst er hier op dat we met een driehoeksverhouding te maken hebben: de man, de vrouw en de (geest van de) moeder: het is een spel met identificaties en spiegelingen. In tegenstelling tot *Psycho* blijken de identificaties hier niet alleen maar horror op te leveren. Identificatie is ambivalent: het is destructief voor het ego, maar ook een vorm van empathie met het lijden van de ander.<sup>57</sup>

Wat levert deze lezing van *Moedervlekken* als beschrijving van identificatie met trauma ons op? Is het niet meer dan een intertekstuele en theoretische verwijzing van de schrijver, die naar eigen zeggen 'heel veel' boeken over trauma heeft gelezen?<sup>58</sup> Niet alleen: herhaaldelijk heeft de auteur zijn lezers uitgenodigd om *Moedervlekken* persoonlijk en biografisch te lezen, bijvoorbeeld door de openhartige interviews die hij rond het verschijnen van de roman gaf. De lezer verbindt wat hij leest met de jeugd van de auteur, die opgroeide bij oudere ouders wier lijden deel van het leven van het kind werd. Hoe kunnen we daar een plaats aan geven in de interpretatie, zonder alles wat hier staat te reduceren tot biografie? Dat kan door de biografische associaties vruchtbaar te maken voor het beantwoorden van de vraag die het boek stelt: hoe maakt men van pijn literatuur? Welke *transformaties* moet de werkelijkheid daarvoor ondergaan? En helpt het?

Ik wil mijn moeder niet reduceren tot  
het kamp, tegelijkertijd kan ik haar niet los  
zien van het kamp.

Arnon Grunberg, 'Zelf Moeder Worden', 2016

Er zullen maar weinig lezers zijn die *Moedervlekken* hebben gelezen zonder Grunbergs eigen oude moeder op hun netvlies te krijgen, sinds de tv-uitzending van de intieme documentaire *Moeder & Grunberg* in mei 2015. Wat daar natuurlijk nog aan bijdraagt, is de manier waarop de auteur ook elders in de publieke ruimte met informatie over zijn privéleven strooit. De *Volkskrant*-lezers en volgers van zijn blog hoorden voortdurend over Grunbergs moeder, haar geestige replieken, haar ziekenhuisopnames, tot aan haar overlijden op 9 februari 2015.

Het is van belang dat we ons realiseren dat het nog steeds gaat om Grunberg-de-auteur, die ervoor kiest zijn lezers allerlei informatie te geven. Over Arnon Grunberg-de-persoon, de man van vlees en bloed, komen we niets te weten: over zijn publieke identiteit en die van zijn moeder des te meer. De interpretatie van *Moedervlekken* wordt gestuurd door verbanden met deze auteursidentiteit, zoals gesuggereerd in verschillende bronnen: de documentaire van Pascalle Bonnier, Hannelore Grünberg-Kleins eigen teksten, Grunbergs vroege fictie, en zijn zelfrepresentatie in brieven, interviews en missies. Hier bespreken we die bronnen, omdat ze de interpretatie van *Moedervlekken* sturen. Belangrijker is dat we zo zien hoe fictie omgaat met het 'echte' van de geschiedenis.

#### *Bronnen 1: de documentaire*

Behoorlijk ongemakkelijk voelden ze zich, de bezoekers van de première van de documentaire *Moeder & Grunberg* in Eye in 2015. Hoe kijk je de schrijver na afloop in de ogen, wanneer je hem zojuist behoorlijk grensoverschrijdend gedrag hebt zien vertonen? De schrijver die tegen zijn moeder aan de telefoon zegt dat hij het 'verrukkelijk' vindt om haar stem te horen? Als zijn moeder in het ziekenhuis ligt, dwingt haar zoon haar via de

telefoon te blijven leven en geeft haar een Hebreeuws koosnaampje: 'Je moet onthouden dat ik jou zo nodig heb. Ik heb jou toch verschrikkelijk nodig, mijn motek.' De toeschouwer van de documentaire is een voyeur in deze intieme relatie. Grunberg zelf schaamde zich ook,<sup>59</sup> maar toch schrikt hij niet terug voor het openbaren van zulke intimiteiten. In de film haalt hij zijn moeder liefdevol aan en worden er voortdurend wederzijdse koosnaampjes uitgesproken: 'mijn Mädele', noemt hij haar, en zij tegen hem: 'mijn bonk bonk ezeltje'.

Pascalie Bonnier filmde het materiaal voor haar documentaire toen de auteur weer bij zijn moeder was ingetrokken. Hij neemt hier soms de rol van journalist aan die zijn moeder interviewt over haar ervaringen in de oorlog en bij wijze van voice-over leest hij ook passages voor uit *Blauwe maandagen* over zijn moeder. Het contrast tussen tekst en beeld is confronterend. We horen hoe de fictieve moeder roept: 'Ongedierte eet maar van de grond',<sup>60</sup> maar we zien hoe de auteur zijn moeder over haar hoofd aait en met haar keuvelt. Daarnaast vertelt de schrijver in de voice-over over de relatie met zijn moeder. Bijvoorbeeld over haar woede die maakte dat hij als kind bang voor haar was, omdat zij zo overheersend en onvoorspelbaar was: 'Iets kan zo omslaan zonder dat je begrijpt waarom.' Grunberg vertelt bovendien hoe weinig hij wist over zijn ouders – en hoeveel zijn vader geheimhield voor zijn vrouw – anders zou ze het hele gezin aan de nazi's verraden, zei hij dan.<sup>61</sup> Zelf heeft Grunberg zich, vertelt hij, ook aangeleerd om een partner niets te vertellen: 'Hoe minder je vertelt hoe beter,' zegt hij.

In de film vraagt hij haar wel naar details over de deportatie – wat hij naar eigen zeggen alleen durft omdat er een camera bij is. Trots vertelt Hannelore dat ze staande kon slapen, en daarom minder moe was dan de anderen. Haar zoon lijkt emotioneerd door het gesprek, de moeder schijnbaar minder. We zijn ook getuige van wat naar we aannemen een traditionele seideravondviering is. Arnon Grunberg leest met zijn moeder en vrienden uit de *Haggada* en vertaalt het Hebreeuws voor de aanwezige kinderen. Hij vertelt hun dat net als de Joden in Egypte, zijn moeder als 'slaaf' moest werken in een vliegtuigfabriek. Zo verbindt de schrijver hun Joodse religieuze identiteit met her-

inneringen aan de Joodse geschiedenis en de diaspora, aan de Shoah.

*Bronnen 2: memoires*

Kadoke in *Moedervlekken* vertelt wel dat zijn moeder een trauma heeft uit de Tweede Wereldoorlog – over wat er daadwerkelijk met haar gebeurd is, horen we niets. Maar door de verbanden tussen Kadokes moeder en die van de auteur, worden we uitgenodigd om de lege plekken op te vullen met Hannelore Grünberg-Kleins memoires uit 2015: *Zolang er nog tranen zijn*.<sup>62</sup> Dit verhaal, zo vertelt Grunberg in zijn nawoord, is voor hem van vitaal belang: ‘Mijn moeder en haar boek zijn het centrum, de rest zweeft daaromheen.’ Hij plaatst zijn eigen werk in dienst van die geschiedenis: ‘Het belangrijkste effect van mijn schrijverschap, en ik zeg dat zonder valse bescheidenheid – je zult je toch tot je eigen geschiedenis en die van je ouders moeten verhouden – is de uitgave van dit boek.’<sup>63</sup> Het is een houding die diametraal verschilt van die uit de tijd van *Blauwe maandagen*, toen hij zich verzette tegen een lezing die zijn tekst in verband zou brengen met de ervaringen van zijn ouders tijdens de Shoah. Opvallend afwezig in 2015 zijn de woede, de weerzin en de schaamte, die er in de eerste teksten zo sterk waren: de schaamte die de hoofdpersoon had voor zijn achtergrond en voor het ‘getto dat aan hem kleeft’ (F, 265). Vooral in de oudste, aanvankelijk ongepubliceerde teksten is die weerzin, en ook de waanzin, sterk verwoord. Toen die in 2017 verschenen, fungeerden ze eveneens als achtergrond bij *Moedervlekken*.

*Bronnen 3: De dagen van Leopold Mangelmann*

Ik ben een jongen. Angst is mijn houvast. Ik ben bang om niet meer bang te zijn. Ik ben in 1971 geboren. En ik ben geen slachtoffer.

Arnon Grunberg, 1991<sup>64</sup>

Het meest pijnlijke en ontluisterende portret van zijn jeugd schreef Grunberg toen hij twintig was. Het verscheen pas vijftientwintig jaar later in druk, zodat het in de context van *Moe-*

dervlekken gelezen kan worden. De ongepubliceerde roman *Woord dat God schuimbekkend afwees* beschrijft de aan waanzin grenzende gedachtewereld, eenzaamheid en verlorenheid van een jonge ik-verteller. De beschadiging die het kind door zijn moeder oploopt zijn hier niet ironisch, maar matter-of-fact opgeschreven. Bijvoorbeeld wanneer hij vertelt hoe zijn moeder zijn dag- en nachtritme manipuleerde: ‘Vaak werd mijn moeder ook midden in de nacht wakker. Dan ging ze dingen zoeken. Ze maakte me wakker en zei: “De loodgieter heeft mijn lepel gestolen, mijn kostbare lepel, uit het servies van mijn moeder.” We gingen zoeken. We zochten alsof ons leven van het lepeltje afhing. Om zes uur ’s ochtends vonden we het in de prullenmand. We waren doodmoe en afgemat’ (DLM, 38).

Net als in *Blauwe maandagen* beschrijft de ik-verteller de absurde situaties in het gezin zonder commentaar. Zo lezen we hoe zijn moeder de lichaamsfuncties van haar zoontje controleert door hem op een potje te laten poepen. En van de talloze dingen waar de ouders over bakkeleien is zijn voedingspatroon wel het belangrijkste: ‘Jouw voedsel is niet gezond, jouw kampvoedsel,’ zegt de vader (DLM, 42). Verder zijn er de voor een kind onbegrijpelijke verwijten: ‘Mijn moeder had een relatie met de dood. Heel vaak zei ze tegen mij: “Jij bent de spijker aan mijn grafkist. Jij bent mijn doodskist. Jij wil me in het graf brengen. Jij hebt mijn dood op je geweten. Je wilt het leven uit me zuigen”’ (DLM, 58). En uiteindelijk is er het verlies van gevoel voor realiteit bij het kind: ‘Ik had waarheid en leugen zo met elkaar vermengd dat ze een onafscheidelijke kluwen hadden gevormd. Er was een tussenwerkelijkheid ontstaan die voor mij steeds werkelijker aan het worden was’ (DLM, 70).

Expliciet dan in *Blauwe maandagen* wordt het gekkenhuis waarin de ik-verteller opgroeide, verbonden aan het kampverleden van de moeder. Vooral de double bind valt op: de ene keer zegt de moederfiguur: ‘Je bent toch mijn alles. Je bent toch mijn leven. Mijn leven ben je’, dan weer noemt ze haar zoon ‘rat’ en houdt ze hem op afstand.<sup>65</sup> In het verhaal ‘Na de honger’ beschrijft de ik-verteller de wederzijdse afhankelijkheid die leidt tot identificatie: ‘Korte haren, grote boze ogen, een wilde. Wildgemaakt. Toen ik mijn moeder leerde kennen was ze oud

en uitgehongerd. [...] Maar toen kwam ik en ze begon voor mij te leven. Ze leerde mij wat honger was naar leven. Ik werd volgestopt met haar honger, die ze niet meer kon gebruiken omdat zij al tientallen jaren nergens meer zin in had. Leven was een straf die met een nog grotere straf uiteindelijk afgeschaft werd. Zei ze. [...] Om met haar samen te blijven waren er twee mogelijkheden: of je werd gek als mijn vader, of je ging met haar mee in haar hel' (DLM, 138).

Deze vroege teksten beschrijven die 'hel', en de pogingen van de verteller om eraan te ontkomen door contact met de buitenwereld – een contact dat hij tegelijkertijd niet aankan. In *Brief aan M.* gaat het bijvoorbeeld over de eenzaamheid van de briefschrijver en zijn onvermogen om contact te maken: 'De mensen aan wie ik verbonden ben geweest, van wie ik heb gehouden, dat waren doden. Of ze morsdood waren weet ik nu eigenlijk niet helemaal zeker meer. Levend waren ze in ieder geval niet. Jij leeft, dat weet ik zeker. En ik zou me op de een of andere manier aan jou willen verbinden. Ik ken geen manieren om dat te doen, ik ken alleen verschrikkelijke manieren. [...] Daarom leef ik afgezonderd en zou ik willen aantonen dat je iemand kan ontmoeten zonder meteen te plunderen en te vernietigen' (DLM, 223). In deze *Brief aan M.* blijkt ook de ambivalentie van de jonge schrijver, wanneer hij vaststelt dat hij niet wil schrijven over de geschiedenis van zijn ouders, en dat toch steeds doet.<sup>66</sup> De schrijver van de brief, die een autobiografische maar ook een fictionele figuur is, beschrijft de duisternis en gewelddadigheid van zijn gedachtewereld: 'Hier is het donker. Dat is geen beeldspraak, dat bedoel ik heel concreet. Ik ken geen ander woord voor donker dan dit. En als er licht is, dan brandt er iets langs de weg. En als we dichterbij komen dan staat er een meneer in de brand of een mevrouw of hun dochter. En nog iets verderop houden we een lucifer bij ons haar. Misschien kun je iemand nog grijpen die vanboven nog niet zwart is, en die omhelzen, voor zolang het duurt' (DLM, 224). Minder dan in *Blauwe maandagen* wordt er in deze vroege teksten van groteske overdrijving gebruikgemaakt om het absurde te tonen. In hun directheid geven ze de lezer veel informatie over hoe de schrijver het spookhuis van zijn jeugd moet hebben ervaren.

I gotta hold on to my angst, I preserve it, because  
I need it, it keeps me sharp, on the edge, where I  
gotta be.

Vincent Hanna in de film *Heat*

Toen de documentaire werd vertoond en het proza uit Grunbergs archief verscheen, maakten lezers niet voor de eerste keer kennis met de moeder van de auteur via autobiografische teksten. In het feuilleton *Grunberg rond de wereld* (1997-2006) had zij ook al gefigureerd. De fysieke afstand die Grunberg nam door naar New York te verhuizen, betekende niet dat zijn moeder uit zijn teksten verdween. Het feuilleton is wat dat betreft een goudmijn, al moeten we ook hier de waarheid met een korrel zout nemen. De jonge auteur en zijn moeder hebben een ‘bijna tedere wapenstilstand’ gesloten, nu ze hebben gezien dat ze elkaar niet kunnen overheersen: ‘Twee mensen die net buiten de orde vallen, omdat ze de orde als bedreigend ervaren’ (GRW, 275). Ze blijken om het jaar een vakantiereis naar Hinterzarten in het Zwarte Woud te maken. Waar Grunberg zijn moeder vroeger plaagde in de bergen, met de suggestie dat hij haar in het ravijn zou storten,<sup>67</sup> is hij in deze teksten verzoenender gestemd. Laconiek beschrijft hij haar dramatische gedrag. Zijn vertrek en aankomst in het pension waar zij al wacht, ‘gaan gepaard met hevig gesnik, en tussendoor wordt ook nog menig traan vergoten. Niets om ongerust over te zijn.’ De lezer ondertussen, ziet een sterk symbiotische band, zeker wanneer de auteur bevestigt: ‘Mijn moeders ziel en de mijne zijn versmolten’ (GRW, 278). Ook over die haast incestueuze liefde is hij vrij nuchter in het feuilleton: ‘Vanaf mijn zesde tot mijn twaalfde sliep ik met mijn moeder in één bed. Dat was warm en knus, maar mijn vader schreef: “In mijn huis speelt zich een Griekse tragedie af.” Hij was niet bij machte die tragedie te stoppen. En misschien vond hij het ook heel prettig eindelijk weer eens alleen in een bed te mogen slapen’ (GRW, 295).<sup>68</sup>

Grunberg blijft schrijven over hun onafscheidelijkheid. Zo merkt hij op ‘dat het huwelijk tussen moeder en zoon gelegaliseerd zou moeten worden’ (GRW, 234), bespreekt hij zijn moe-

der als zijn 'life partner' – of andersom: zijn levenspartner betitelt hij als zijn moeder op zijn blog: 'Bernhard referred to his significant other as "my aunt". I decided to refer to my life partner as "my mother"'.<sup>69</sup> We horen veel over zijn moeder via de jaloezie van Arnons vriendinnen: 'Je kijkt eigenlijk alleen vrolijk als je je moeder aan de telefoon hebt', zegt een van hen: 'Die drie keer per dag dat je met haar belt, zie je er gelukkig uit' (GRW, 273). Een van zijn vriendinnen verwijt hem dat hij er een psychiatrisch ziekenhuis op na houdt en vreemdgaat: 'Mijn psychiatrisch ziekenhuis heeft zijn deuren voor iedereen geopend,' antwoordt de verteller van het feuilleton. 'Onduidelijk is alleen wie de doktoren zijn, misschien zijn er geen doktoren' (GRW, 96). Meer in het algemeen blijkt de wereld hier een 'veldhospitaal' (GRW, 325) en bestaan er geen normale mensen maar 'alleen patiënten' (GRW, 336). Het wordt duidelijk dat Grunberg als ik-verteller meent dat hij mensen moet beschermen, maar dat hij dat niet kan. De mensen verdwijnen uit zijn leven: 'Een paar waren er die ik moest beschermen, maar ik had nooit echt iemand kunnen beschermen, ik was altijd te laat gekomen' (GRW, 251).

Zonder de woede en de satire van *Blauwe maandagen*, en in een genre dat slechts gedeeltelijk non-fictie mag heten, maakt Grunberg hier een balans op over de relatie met zijn moeder, zoals de sterke identificatie die hij met haar heeft: 'Ik moest een moeder zijn, dat was alles. Ik leefde om een moeder te worden. Meer niet. Zo simpel is het eigenlijk. De rest is uitleg' (GRW, 323). In een brief aan zijn moeder schreef de auteur hoe hij (pas laat) ontdekte dat hij geen verlengstuk van haar was, 'een pijnlijke ontdekking'. Zijzelf heeft nog steeds moeite 'te aanvaarden dat wij niet een en dezelfde persoon zijn, een soort monster met twee koppen, vier armen, twee geslachten'. Hij besluit een kind te maken 'om de tragedie voort te zetten', en om bij haar op de stoep te leggen.<sup>70</sup> Hij vertelt hoe hij thuis de gesprekken afluisterde, als vierjarige al: 'Voor iedereen die in een onbegrijpelijke en bedreigende wereld staat, is afluisteren en bespioneren het devies'.<sup>71</sup> Zo krijgt de lezer, tussen ironie en slapstick door, een indruk van de jeugd van de auteur en zijn relatie met zijn moeder. Tegelijk weten we nooit zeker of dit 'de waarheid' is daarover.

Een minstens net zo onbetrouwbare bron als het feuilleton



en de brieven, want semi-fictioneel, zijn de interviews die Grunberg zichzelf afneemt in *De troost van de slapstick*. Het beeld dat de auteur hier van zijn leven schetst wekt de indruk van hyperactivering:<sup>72</sup> ‘Ik vind ziek zijn verschrikkelijk. Mijn moeder vond het verschrikkelijk als we ziek waren. Ziekte, hoe onbeduidend ook, ging gepaard met een enorme paniek. Ik ben opgegroeid in een continue stroom van paniek, zonder dat daar een duidelijke reden voor was. Dat is niet per se negatief. Het is een manier van leven. Een redelijk intensieve en geobsedeerde manier van leven, dat wel. En een manier van leven natuurlijk waarbij je nooit toekomt aan het genieten van een frambozentaartje in de zon’ (TS, 192).

Naarmate zijn moeder ouder wordt, keert Grunberg zowel in de realiteit als in zijn teksten regelmatig naar haar terug, zoals in *Huid en Haar*. Toen zij ziek werd in 2010, schreef hij pijnlijke artikelen over haar ziekbed in *NRC Handelsblad*. Opnieuw werd de moeder van de auteur publiek, tot en met intieme en abjecte details als het vuil in haar onderbroek.<sup>73</sup> In deze jaren vertelt de auteur ook in zijn *Voetnoot* en blog veel over zijn moeder en haar verleden. Soms ernstig, en soms ironisch, meestal beide tegelijk. Na terugkeer uit de psychiatrische instelling in Vlaanderen die Grunberg bezocht in 2013, vergelijkt hij een visite aan zijn moeder bijvoorbeeld met de ‘vakantie van de maatschappij’ die de instelling was: ‘*Where my mother appears there is no society anymore, just my mother. She is a living monument to the limitations of the civilization process.*’<sup>74</sup> Het is een geestige passage, maar zowel door de verwijzing naar ‘beschaving’ als door het woord ‘monument’, gaat het ook over het barbaarse verleden waar zij aan herinnert.

Begin 2016, bijna een jaar na haar overlijden, schrijft Grunberg een artikel over zijn moeder in *De Groene Amsterdammer*. Ook daarin keert hij terug naar zijn kindertijd. Hij vertelt over de keer dat hij als kleuter vergeefs op de schooltrap op zijn moeder wachtte: ‘En in zekere zin zou ik moeten zeggen dat ik nog steeds op haar wacht. Nu meer dan ooit.’<sup>75</sup> De auteur constateert dat als hij terugdenkt, zijn moeder een ‘droombeeld’ blijft – ‘Het valt me op dat in mijn meest levendige, vroegste herinneringen mijn moeder aanwezig was op een afwezige manier.’ Daarom kan de

moeder ook niet sterven, vertelt de auteur in dit essay, evenmin als de moeder in *Moedervlekken*: ‘Want hoe kun je rouwen om iemand op wie je wacht?’ In Grunbergs eigen visie is dat wachten op zijn moeder een bron van zijn leven en werk geworden, en is de trap van de kleuterschool zijn thuis: ‘Het is een vruchtbare plek gebleken, ik heb er diverse boeken geschreven, ik heb er gereisd, ik heb er geleefd.’ Hij beschrijft de onveiligheid van die opvoeding, bijvoorbeeld omdat zijn moeder steeds dreigde hem te verlaten, waardoor hij slaapproblemen zou hebben gekregen. De kinderpsychiater waar Arnon heen gaat vanwege zijn slaapproblemen, constateert: ‘Met het kind is niets aan de hand, laat de ouders maar komen’, een zin die een running gag werd in het gezin. Maar voor het kind, zo vertelt hij hier, had de verklaring iets bedreigends: ‘Ik was het kind met wie niets aan de hand was, maar wilde ik dat wel zijn? En wat betekende het dat er met mijn ouders wél iets aan de hand zou kunnen zijn? Dat kon er alleen op duiden dat ik fundamenteel anders was dan mijn ouders. Van het woord “niets” ging, maar dat is interpretatie achteraf, een dreiging uit, een onheilspellende leegte. Als er niets met je aan de hand is, moet je zelf ook wel niets zijn. Toch heb ik gaandeweg deze gevleugelde uitdrukking tot onderdeel van mijn identiteit gemaakt, in positieve zin: met mij is niets aan de hand. Als deze tekst van iets wil getuigen, voor zover ik iets kan en mag zeggen over de intenties daarvan, dan toch wel daarvan, dat er met mij niets aan de hand is.’<sup>76</sup>

Het is een tegenstrijdige uitspraak. Grunberg schrijft het stuk om ons te laten weten dat hem niets mankeert. Tegelijk horen we hoe hij noodgedwongen een ‘man zonder ziekte’ is geworden, als reactie op het onvoorspelbare karakter en gedrag van zijn moeder, en dat zijn leven en zijn werk bestaat uit op haar wachten. Zo betreft Grunberg, tijdens het schrijven van *Moedervlekken*, de lezer bij het zelfonderzoek dat die roman is. Dat geldt ook voor de interviews die de auteur gaf bij verschijnen van het boek, die opvallend openhartig waren. In die gesprekken liep zijn visie op zijn personage en op zichzelf behoorlijk door elkaar – wie probeert een streng onderscheid tussen auteur en personages aan te houden wordt opnieuw in verwarring gebracht. In een openbaar interview blijkt Grunbergs devotie voor zijn moeder

te grenzen aan die van Kadoke.<sup>77</sup> Zo zegt hij van zijn ouderlijk huis een plek te willen maken waar mensen samenkomen om zijn moeder ‘te eren’. In weer een ander interview ging het over haar gedrag, dat soms voelde als een ‘publieke castratie’, en dat hij heeft geprobeerd er ‘met taal’ iets van te maken.<sup>78</sup> Meer dan de andere romans is *Moedervlekken* een zelfonderzoek geworden, zegt Grunberg. Bovendien kondigde hij aan dat hij na nog een boek over Kadoke, wil stoppen met fictie schrijven: omdat hij niet wil blijven hangen ‘in een ziektebeeld of liever gezegd in een diagnose’. Dat vervolg op *Moedervlekken* zal er inderdaad komen, maar eerst schreef Grunberg een roman over rouw: *Goede mannen* uit 2018.

## Taaie pech (*Goede mannen*)

Een getraumatiseerd gezin waaruit de hoofdpersoon tracht te vluchten, maar waar zijn plichtsgevoel hem naartoe terug roept: de hoofdlijn van het verhaal van *Goede mannen* klinkt bekend voor wie Grunbergs andere romans heeft gelezen. De hoofdpersoon is ‘een goede man’, die meent dat je ‘het redden van mensen niet aan God of aan andere mensen kon overlaten, dat je het zelf moest doen’ (GM, 15). Alleen de mensen die hem het meest nabij zijn kan hij niet redden – en dat wordt ook zijn eigen ondergang. Geniek heeft een baan als brandweerman, twee zoons en een lieve mooie vrouw, maar hij wordt op de proef gesteld wanneer hij, als de Bijbelse Job, vrijwel alles verliest. Hoe vertrouwd die verhaalstructuur ook is, toch is deze roman uit 2018 anders dan de voorgaande. *Goede mannen* blijkt voor het eerst een boek over de dood, en over rouw.

### *Kinderen in losse onderdelen*

We ontmoeten Geniek in het decor van een xenofob Heerlen. Hoewel hij een geboren Limburger is, wordt hij stelselmatig ‘de Pool’ genoemd: zijn buitenstaanderschap is hem gaan aankleven en zelfs zijn jongste zoon spreekt hem zo aan. Wat hem ook aankleeft is de dood, al sinds zijn – Duitse – moeder stierf

toen hij een kind was. Ook Genieks oudste zoon leeft niet meer, blijkt uit terugblikken. Op zijn twaalfde is de jongen voor de trein gesprongen, en Geniek wilde per se het lichaam zelf bergen. Daarna kwam het kind hem voortaan alleen in de vorm van groteske losse lichaamsdelen voor ogen: 'Een linkervoet, een oor, een neus.' Dit strekt zich uit naar zijn 'overgebleven jongen', die toen nog een baby was: 'Hij had het gevoel dat hij vanaf nu ook van Jurek alleen nog maar rails en losse onderdelen zou zien, nooit meer een geheel' (GM, 103). Het gezin worstelt nog tien jaar voort, maar dan vertrekt zijn vrouw, Wen, alsnog. De Pool besluit dat er een eind aan moet komen: 'Aan de angst, de ontkenning, de vermijding. Aan het eren van de dode die niets aan die eer had' (GM, 477), en hij gaat met een groepsreis in Oekraïne op zoek naar nieuw leven, naar een jonge bruid.<sup>79</sup> De Pool vindt in de Oekraïne een kans op geluk in de vorm van de mooie Yulia, en hij haalt haar naar Heerlen. Ook zij lijkt beschadigd in het verleden, maar langzamerhand ontstaat er toenadering, tot ze wordt verkracht door de ploeggenoten van de Pool: een 'geintje', vinden zij. Maar zij wil alleen nog maar naar huis om daar te sterven. *Goede mannen*, geschreven in #MeToo-tijden, beschrijft specifiek geweld tegen vrouwen: uitbuiting en (groeps)verkrachting – de titel moet dan ook ironisch begrepen worden.<sup>80</sup>

### *Spoken*

Na de dood van zijn zoon lukte het de Pool niet om te rouwen. Verder leven komt voor hem per definitie neer op verraad. 'Jouw manier van rouwen is een vloek,' zegt zijn vrouw (GM, 230). Zonder dat het woord 'schuld' valt, blijkt dat de Pool zich verantwoordelijk voelt voor de zelfmoord van zijn zoon. Hij bekommerde zich te weinig om de eenzaamheid van zijn zoon, en schaamt zich voor het feit dat hij hem dwong naar school te gaan, ook al klampte het kind zich onderweg aan lantaarnpalen vast. De Pool vraagt zich af of zijn jongen is gesprongen vanwege een 'gebrek aan liefde' (GM, 188).

De Pool zoekt troost – eerst bij de oude pony van zijn zoon. Net als het eenzame kind placht te doen, staat hij uren in de donkere stal, 'omdat je er kan leven en toch niet leven' (GM, 146). Maar 'het oude, eenzame meisje' in de stal is in de ogen van de

zakelijke Wen een van de 'spoken' uit het verleden waar de Pool afscheid van moet nemen – een spook dat bovendien te hoge kosten met zich meebrengt en daarom naar de slacht moet. De dood komt opnieuw heel dichtbij als hij het beest tot in het abattoir vergezelt. Evenals Kadoke uit *Moedervlekken* bij zijn patiënten, lijkt hij in de verleiding de pony de dood in te volgen.

Vervolgens vlucht de Pool in de armen van de vrouw van zijn collega Beckers. Ook zij biedt hem troost, en ook zij doet dat in een abjecte vorm, waarbij ze hem anaal bewerkt met allerlei voorwerpen – vooral haar naaldhak doet de lezer gruwelen. Haar troost brengt De Pool in vervoering, maar zijn vrouw verlangt van hem dat hij ook deze liefde doodverklaart. Als zijn minnares hem daarop laat weten: 'Jij bent niets en je hebt niets te bieden,' trekt hij zich terug in een klooster als 'een verslagene'. Geniek gaat erheen om 'Hem ter verantwoording te roepen,' en zoekt er een ander soort liefde. In het klooster krijgt hij die de Pool werd genoemd weer een nieuwe naam: Malechias: de laatste der Hebreeuwse profeten.<sup>81</sup>

Het perspectief wisselt, en via een brief van zijn vrouw krijgen we te horen dat de Pool zich in het oude kippenhok heeft teruggetrokken. Genieks afwezigheid en zijn religieuze zwijgen strekken zich dus ook uit naar zijn focaliserende rol in de tekst. Na een half jaar keert de Pool als een verlosser weer terug naar zijn gezin: met zware littekens op zijn rug, mager en met een baard. Op een haast reviaanse wijze spreekt hij over God, die liefde is. Droog constateert zijn vrouw, die hem wast, dat deze liefde vooral lijkt op een vreselijk pak slaag. Tussen de slagen van de abt en de anale kastijdingen van zijn minnares schuilt weinig verschil: Geniek ervaart de lichamelijke pijn als troostend. De littekens waarmee hij uit het klooster komt zijn de enige tekens van wat zijn religieus gevoel is geweest. Het is een gevoel dat zich in het mooie lichaam van de Pool heeft ingeschreven, en niet in ratio of taal. Zijn vrouw weet dat wel te 'lezen' als ze met de rug van haar hand over zijn rug gaat.<sup>82</sup> De Pool is alleen naar huis teruggekeerd omdat zijn vrouw en zoon hem 'riepen' (GM, 337). Daardoor is hij zich gaan realiseren dat er geen verschil is 'tussen het hemelse en het aardse, de ziel en het lichaam' (GM, 317). Het is niet toevallig dat het juist de *stemmen* van zijn vrouw en kind

zijn waardoor hij dat beseft: in de stem komen lichaam en 'ziel' immers samen in 'de prosodie van affect'.<sup>83</sup> In *Goede mannen* is er veel nadruk op aarzelende, verstikte en overslaande stemmen.

Nadrukkelijker dan de andere verhalen van Grunberg vertelt *Goede mannen* over een zoektocht naar verlossing uit het lijden – ditmaal gedeeltelijk via een religieuze weg. Die verlossing wordt net zomin bereikt als in Grunbergs andere romans: er is alleen herhaling. Die herhaling vindt hier zelfs plaats op intertekstueel niveau. Als Genieks maat *Beckers* zijn vrouw verliest aan kanker, is dat een heropvoering van Grunbergs eigen verhaal in *De asielzoeker*, waarin *Beck* zijn vrouw verloor aan kanker. In *Goede mannen* wordt de vraag opnieuw gesteld hoe we kunnen leven met zulke 'pech'.

### *Een moderne Job*

'De pech was betekenisloos, denkt de Pool, en dat maakte de pech zo taai, zo ondraaglijk soms, op onvermoede momenten' (GM, 173). Pech is een beladen woord in Grunbergs wereld. Het heeft het karakter van een understatement, vooral waar de term wordt gebruikt in relatie tot een kampverleden.<sup>84</sup> Evenmin als Grunbergs andere personages lukt het de Pool om *betekenis* te ontwaren in de ellende die hem overkomt. De vraag naar de betekenis van pech is een vraag over het noodlot, die Grunberg in deze periode ook stelde in verband met vluchtelingen: 'Waarom treft mensen die dat niet verdiend hebben vreselijke rampspoed en hoe moeten zij daarmee omgaan?'<sup>85</sup> In datzelfde artikel haalt Grunberg het Bijbelboek Job aan – het verhaal over de welvarende man die door God op de proef wordt gesteld en alles verliest.

*Goede mannen* is een herneming van die oudtestamentische tekst. Net als Job wordt de Pool alles afgenomen: zijn kind, zijn vrouw en zelfs zijn 'vee', al zijn de duizenden kamelen en ossen van Job hier – ironisch – een oude pony geworden. Geniek kan zich dezelfde vraag stellen als Job: 'Waarom leeft een mens als er geen uitzicht is, als God hem de weg verspert?'<sup>86</sup> Zijn kameraden, de brandweermannen van Ploeg C, komen op rouwbezoek maar weten niets te zeggen wat helpt – evenmin als de vrienden van Job. En net als Jobs vrouw heeft ook die van de Pool weinig op met God. Job kreeg nadat hij alles had verloren ook nog 'boze

zweren' op zijn lijf – ook het mooie lichaam van de Pool zit onder de open wonden als hij uit het klooster komt.

Maar aan het einde neemt *Goede mannen* een andere wending. Krijgt Job als bij toverslag alles nieuw nadat hij zijn beproeving heeft doorstaan: tien mooie kinderen en nog meer vee dan hij ooit bezat, de Pool wordt alleen maar meer afgenomen. Hij heeft weliswaar ook nog een 'andere jongen' om de oudste te vervangen, maar het geluk waar hij zichzelf op 'betrap't met zijn nieuwe jonge vrouw komt ten einde door haar verkrachting en de doodswens die daarop volgt: 'I want to die,' zegt Yulia, 'I want to die in my own country' (GM, 505). In tegenstelling tot in het boek Job, blijkt er in *Goede mannen* geen leven te bestaan zonder destructie en verlies. Het is opnieuw een Grunberg-roman over lijden, en over een vergeefse poging om daaraan te ontkomen – of dat nu is via de mystieke handeling van het je laten 'doorboren' met een naaldhak of je laten flagelleren in een kippenhok, of op aardse wijze via de liefde voor een nieuwe vrouw. Aan het eind van het verhaal wil Geniek terugvluchten naar het klooster, maar na een diepe zielscrisis dwingt hij zich terug naar huis, waar de getraumatiseerde Yulia wacht: 'De levenden riepen hem nu, zo krachtig, zo jammerlijk, zo hartverscheurend' (GM, 507).

Het lijden krijgt in *Goede mannen* geen betekenis. Maar net als in het boek Job wordt het wel geësthetiseerd: er wordt immers literatuur van gemaakt. Dat maakt van de schrijver een soort God die met Geniek naar geloven experimenteert. En de lezer? Die kan zich 'identificeren met Job', schreef Grunberg in 2005 over dit Bijbelboek, en tegelijk kijkt hij als een gluurder naar het lijden: 'hij ziet iets moois, iets huiveringwekkends misschien ook'. Dit esthetiseren en gebruiken van het lijden maakt het tot 'brandstof' voor iets anders: 'De lezer moet wel onder de indruk raken van de schoonheid van Jobs pijn'.<sup>87</sup> Maar geldt dat ook voor *Goede mannen*? Geniek is niet zo welbespraakt als Job, en de betekenis moet hier niet gezocht worden in de esthetiek van de roman. In het lot van Geniek valt weinig schoonheid te ontdekken – de zin van *Goede mannen* is eerder gelegen in de waarheid die de tekst probeert te vertellen over pijn, rouw en trauma.

### *Affect en betekenis*

Een groot verschil met de andere personages van Grunberg is dat de Pool geen intellectueel is. In plaats van op zijn brein en zijn ratio, ligt de nadruk op zijn mooie, sterke lichaam. Dat lichaam creëert geen betekenis, maar affect. Bij Grunberg schaamt de geest zich vaak voor het lichaam en hoopt vergeefs dat het mogelijk is daaraan te ontkomen.<sup>88</sup> De geest registreert wat het lichaam doet en neemt er afstand van als een getuige, maar daarna ervaart het *affecten* die meer zijn dan alleen lichamelijke effecten. *Goede mannen* is een verkenning van zulke emoties, die zich ophouden tussen lichaam en geest, en niet tot het domein van een van beide behoren. Het sterke lichaam van de Pool functioneert niet hetzelfde onder invloed van het gevoel: na de dood van zijn zoon krijgt hij voor het eerst een paniekaanval tijdens een brandweeroefening. In de rest van het verhaal probeert de Pool vergeefs zijn gevoel te bereiken via zijn lichaam, door troost te zoeken in pijnlijke seks of masochisme. Zijn gevoel zoekt een uitweg in de seksuele en irrationele extase.<sup>89</sup>

De schaamte die deel is van affect ontstaat hier in de anale seks tussen Geniek en zijn minnares. Deze 'troost' is zo gewelddadig dat Geniek daarna zelfs tampons van zijn vrouw anaal moet gebruiken. Zo spiegelt de Pool de 'ziekte' van zijn zoon, die zijn eenzaamheid ook anaal en abject uitte: door zijn poep te laten lopen.<sup>90</sup> Uit schaamte trok de jongen zich terug in een dierlijke staat: hij hurkt uren in het vieze stro bij zijn pony. Het abjecte is opnieuw nauw verbonden aan schuld en schaamte. Ook de Pool zelf verstopt zich het liefste in de vieze stal van de pony, waar hij tenminste niet meer hoeft te leven: 'Alles moest dood in dit gezin en alles ging dood, want hier was de dood liefde' (GM, 271). Net zo verstopt hij zich in het kippenhok van het klooster. Op de grens van dierlijkheid en menselijkheid zoekt hij contact met zijn emoties, zoekt hij liefde, en vindt die door lichaam en geest tegelijk te geselen. *Moedervlekken* eindigde met de mogelijkheid van een nieuw begin, *Goede mannen* beschrijft zo'n nieuw begin na de rouw, een begin waarin de mogelijkheid van liefde wordt onderzocht en ook gevonden. Maar de conclusie is zoals steeds dat liefde en dood in elkaars verlengde liggen. Het 'Oekraïens geluk' in die roman staat opnieuw in het teken



van destructie, en opnieuw eindigt de hoofdpersoon met de zorg voor een vrouw die lijdt. Hieronder zal blijken hoe we deze steeds herhaalde structuur in Grunbergs romans kunnen begrijpen.

## Literatuur als remedie: trauma in Grunbergs oeuvre

Ik ben een schrijver. En eigenlijk zie ik mijn hele oeuvre als een organische overlevingstheorie.

Arnon Grunberg<sup>91</sup>

In de psychiatrische instelling waar Grunberg in 2013 op bezoek was, werd hij gediagnosticeerd met een angststoornis, waar hij naar eigen zeggen van schrok en overstuur van raakte. Toch concludeerde hij 'schrijven boven genezing' te verkiezen.<sup>92</sup> 'Ziekte' is blijikbaar een voorwaarde voor Grunbergs literaire schrijven. Maar heeft literatuur ook een helende kracht? En wat is de rol van de lezer nog als de schrijver niet alleen patiënt is, maar ook zijn eigen therapeut? In de komende pagina's gaan we na wat de relatie tussen schrijven en ziekte hier is. Door Grunbergs romans opnieuw te bezien in het licht van trauma, krijgen we wellicht antwoord op de vraag of en hoe literatuur genezing zou kunnen betekenen.<sup>93</sup>

### *Verlamde mannen*

'Steriel', noemen sommige critici de personages van Grunberg.<sup>94</sup> Versteend, was de conclusie in een eerder hoofdstuk. Getraumatiseerd, bleek uiteindelijk na grondige analyses van al Grunbergs romans. De verbeelding van de schrijver heeft voor het trauma van de personages steeds andere, soms groteske, vormen gevonden.<sup>95</sup>

De rebelse jonge held in *Blauwe maandagen*, die zich verdooft met alcohol, is een heel andere dan de lucide Kadoke uit *Moedervlekken*. Toch is hun 'ziekte' vergelijkbaar. Drie kenmer-

ken hebben al Grunbergs personages gemeen: het onvermogen te leven en contact te maken met de buitenwereld, hun afwezige of instabiele identiteit, en de behoefte om betekenis toe te kennen aan wat hen overkomt.

Om met het eerste te beginnen: geen van Grunbergs hoofdpersonen kan echt leven. Deze mannen hebben een grote emotionele afstandelijkheid en zijn permanent op hun hoede voor 'gevaar'. Dat geldt voor Mehlman uit *Fantoompijn*: 'Ik wilde leven, maar ik wist niet hoe' (FP, 33). Ook Beck uit *De asielzoeker* kan het niet: 'Iets in hem is gestorven, hij wacht tot de rest zal sterven, zodat alle delen weer gelijk zijn, of, dat kan natuurlijk ook, totdat het gestorven deel weer tot leven komt, als een verlamde arm die onverwacht beweegt' (AZ, 7). Ze overwegen vaak zelfmoord, maar kiezen voor passievere vormen van afwezigheid: 'Voel niets. Dat is overleven' is het adagium in *De joodse messias* (JM, 474). Die afstand zagen we ook al bij Grunbergs allereerste personage, 'Arnon' uit *Blauwe maandagen*. Hij kan geen relaties aangaan en houdt mensen op afstand uit angst. 'Eigenlijk gaat mijn werk daarover. Over nabijheid, of beter gezegd, over het verlangen daarnaar, en dat die nabijheid zich alleen af kan spelen in een constellatie die door anderen ziekelijk zou worden genoemd. Onmacht dus,' schreef Grunberg in 2001 in een brief aan zijn toenmalige vriendin.<sup>96</sup>

Er is bij Grunbergs personages sprake van zowel 'angst voor gevaar', als van een vervlakkende, verlamdende 'ziekte'. De bron van het gevaar en de 'ziekte' blijkt steeds in de geschiedenis te liggen. De vele verwijzingen naar de vernietiging van de Joden tijdens de Shoah zijn, zoals uiteengezet in hoofdstuk 1, autobiografisch. Grunberg groeide op in een gezin waarvan beide ouders Joods waren. Zijn moeder overleefde verschillende kampen, zijn vader was ondergedoken. Dat levert een psychologisch, en ook biografisch kader op waarbinnen de lezer de personages kan begrijpen.

Die vertonen soms de symptomen van het trauma waar overlevenden van de Shoah aan lijden. Anderen hebben een trauma dat meer lijkt op dat van de kinderen van overlevenden. Meestal zijn de verschillende kenmerken van de 'ziekte' over verschillende personages verdeeld. In Grunbergs verbeeldingswereld zijn

de symptomen van daders en slachtoffers, eerste en tweede generatie, door elkaar gaan lopen.

Allen lijden ze aan schuldgevoel.<sup>97</sup> Beck uit *De asielzoeker* bijvoorbeeld voelt zich verantwoordelijk voor het lijden van zijn vrouw: 'Echt onverdraaglijk is haar angst, want het is die angst die hem schuldig maakt' (AZ, 14). Zijn schuldgevoel is zo hevig dat hij opgelucht is als hij eindelijk een misdrijf heeft gevonden dat erbij past.<sup>98</sup> Niet alleen zorgt het lijden van de ander voor schuld, het is ook besmettelijk. Vooral ouders vergiftigen hun kinderen ermee. In *Tirza* blijkt Hofmeester bijvoorbeeld besmet door de ziekte zijn ouders: 'Zijzelf waren genezen van een ziekte, maar ze waren toch bevreesd dat er iets was achtergebleven, een litteken, een residu, een hardnekkig restant dat ieder moment weer zou kunnen gaan ontsteken' (T, 357). Het 'restant' blijkt Hofmeester zelf. Hij lijdt aan de vervlakking die de traumatheorie beschrijft: 'Een soort afstandelijke kalmte, waardoor angst, woede en pijn naar de achtergrond worden gedrongen.'<sup>99</sup> Hofmeester helpt de vervlakking nog een handje met witte wijn – ook dat zien we bij Grunbergs personages vanaf de eerste teksten, waarin de wodka rijkelijk vloeit. Dat alles neemt niet weg dat de agressie op den duur door het pantser heen breekt en 'het beest' zich in de hoofdpersonen manifesteert.

Ook de mensen voor wie Grunbergs hoofdpersonen verantwoordelijk zijn, waren veelal letterlijk verlamd. De gillende Max in zijn rolstoel bijvoorbeeld (*De geschiedenis van mijn kaalheid*), de verlamde Aida (*De man zonder ziekte*) of Gwenny in haar ziekbed (*Huid en Haar*).<sup>100</sup> Hun lijden maakt de hoofdpersonen eveneens ziek, zoals Oberstein uit *Huid en Haar*, die daarom zijn geliefden vergeefs op afstand tracht te houden.

Kadoke uit *Moedervlekken* daarentegen geeft zijn afstand op en tracht de borderliner Michette te redden. Zij lijkt, met haar zelfverwonding, op de hoofdpersoon uit *Het bestand*. Beiden vertonen een onverklaarde neiging tot onderwerping en zelfdestructie, en hun eigen lichaam is een slagveld geworden. Gevoel dient bestreden te worden met fysieke pijn – hetzelfde gebeurt in *Goede mannen*. 'Affect', het domein waarin het lichaam en het gevoel samenkomen, bleek een cruciale rol te spelen in Grunbergs romans, Affect laat zich echter niet vertellen. Dat ver-

klaart het theatrale en beeldende karakter van de verhalen. Het onaangepaste van zowel de personages als de ervaringen, zorgt voor slapstick, voor transgressie en ook voor humor. Dat opent een gebied waarin de dingen op een andere manier betekenis krijgen. De zwarte humor van *Blauwe maandagen* bijvoorbeeld is niet alleen maar destructief, maar ook een poging om uitdrukking en betekenis te geven aan pijn.

Dat probleem komt nog meer aan de oppervlakte in de romans van Grunbergs 'heteroniem', Marek van der Jagt. Vooral François uit *Gstaad 95-98* is niet in staat om met taal betekenis te geven aan zijn ervaringen. Hij kan ze niet symboliseren, maar alleen herhalen op lichamelijk niveau: door identificatie met zijn moeder. Hij doet er alles aan om 'ingewijd' te raken in de meer lichamelijke, 'onsmakelijke', betekenisloze cultus van zijn moeder.<sup>101</sup> Gevoel wordt hier uitgedrukt als een orgastische of moorddadige vlucht.<sup>102</sup> Net als de andere personages van Grunberg mist hij het kader om kennis, herinneringen, emoties en lichamelijke ervaringen *betekenis* te geven en ze te integreren in een stabiele identiteit.<sup>103</sup>

De personages zijn enerzijds herkenbaar en realistisch, anderzijds allegorische figuren die met afstand en ironie worden beschreven.<sup>104</sup> Critici merken op dat die houding de identificatie met Grunbergs personages belemmert.<sup>105</sup> Maar dat is geen toevallig neveneffect: dat is de bedoeling. De ambivalente verhouding met de lezer is een herhaling, een heropvoering, van de al even moeizame relatie die de personages hebben met de buitenwereld. De nabijheid van de lezer is noodzakelijk, maar ook onverdraaglijk. Schrijven en gelezen worden zou een schakel moeten zijn tussen het individu van de auteur met de gemeenschap van lezers. Wat de eerste autobiografische teksten beschrijven, is nu juist dat zulke schakels beschadigd zijn geraakt door trauma. Schrijven bleek een vorm van purgeren: het abjecte van deze jeugd wordt erdoor uitgestoten. Tegelijkertijd was schrijven een vorm van verraad aan die jeugd en zelfs prostitutie: de verkoop van het meest intieme.

De ondergang van Grunbergs personages is bij uitstek *publiek* en dus een bron van schaamte. Criticus Joost de Vries merkte op dat de verhalen van Grunberg altijd hetzelfde traject volgen rich-

ting 'de publieke en nietsontziende ondergang van zijn serviele, naïeve personages die het telkens weer met dezelfde abstracte en principiële passiviteit ondergaan. Wie opzoekt hoe het de laatste tien jaar met zijn mannelijke personages is verlopen, stuit op een massagraf of een volle afdeling van de psychiatrische kliniek.<sup>106</sup> De herhaling van het fatalistische wereldbeeld frustreert en irriteert ook andere lezers.<sup>107</sup> Het lot van Grunbergs hoofdpersonen is op den duur weinig verrassend, luidt een vaak geuit bezwaar tegen zijn romans.<sup>108</sup> Maar het is in die zinloze herhaling dat de zin van het oeuvre schuilgaat.

### *De horror herhaald*

Het bekendste symptoom van trauma is dwangmatige herbeleving in een vaste reeks beelden.<sup>109</sup> Een arts beschreef dat als het streven om de ervaring te 'assimileren' en te 'liquideren', wat een gevoel van triomf geeft als het lukt.<sup>110</sup> Het woord 'liquideren' is in zijn gewelddadigheid veelzeggend, en biedt een handvat om eindelijk te begrijpen waar het geweld in Grunbergs romans vandaan komt. De betekenis van het geweld ligt op drie niveaus. De verhalen zijn een steeds opnieuw opgevoerde allegorische fantasie over het 'echte' geweld in het verleden van de moeder, een onontkoombare heropvoering van de traumatische jeugd van het kind, en ten slotte een herhaalde poging de pijnlijke ervaringen te liquideren.

Hoe ziet die poging eruit? In het hart van de verhalen staat altijd een vrouw – een jonge vrouw. Daaromheen zijn twee verschillende verhaalstructuren die vaak worden herhaald, en die ook met elkaar vervlochten raken: het verhaal van de moeder en het verhaal van het kind. De vrouw wordt verkracht, ontvoerd of geëlektrocuteerd, is verlamd na een val van haar paard, een oog wordt haar uitgestoken, ze krijgt kanker en sterft, ze prostitueert zich of ze wordt doodgeslagen. In de afgelopen hoofdstukken hebben we gezien hoe die fantasieën door interteksten, symbolen en discoursen allegorisch verbonden zijn aan de Shoah. Soms zijn er ook directe verwijzingen naar de geschiedenis van de moeder van de auteur, de 'echte' overlevende, waarover we nooit het hele verhaal kunnen horen, maar slechts fragmenten. Die afwezigheid van het echte verhaal wordt gecompenseerd door de

fantasie over het lijden van deze vrouwen. De verbeelding zou de kloof moeten dichten die de tweede generatie scheidt van de eerste – van de daadwerkelijk beleefde, ‘echte’ horror.

Zo is het vertellen ook verbonden aan een tweede patroon: dat van het trauma van het kind dat getuige is. De auteur wijst op de overeenkomsten tussen zijn fictie en de situatie waarin hij opgroeide: ‘Zo was het: ik was ooggetuige geweest van mensen die niet in het leven voorkwamen, en dat werd me een beetje veel. Toen ben ik gaan schrijven, en wat leverde dat op? Dat ik weer ooggetuige was van mensen die niet in het leven voorkwamen. Verwoestingen op kleine schaal, maar toch verwoestingen.’<sup>111</sup>

Het kind als getuige heeft geen toegang tot het verleden, en zijn vragen worden niet beantwoord.<sup>112</sup> Op allerlei plaatsen in Grunbergs oeuvre zien we dit zwijgen van de overlevende ouders, zoals in *Onze oom*: ‘Het verleden joeg hun angst aan, daarom werd er niet over gepraat’ (OO, 526). De geschiedenis van de ouders in deze romans is het *unheimliche*: geheim en daardoor angstaanjagend als een spookwereld.<sup>113</sup> Er is geen continuïteit tussen het verleden van de ouders die slachtoffer waren, en hun kinderen, maar er is bij de kinderen wel het *verlangen* naar zo’n verband.<sup>114</sup>

Vooraf bij Van der Jagt zien we dit kinderlijk verlangen opgevoerd in een fantasie over een symbiose met de moeder. De identificatie leidt tot travestie: het kind wil samenvallen met zijn moeder, en uiteindelijk leidt dat tot vernietiging van de eigen identiteit.<sup>115</sup> Daardoor krijgen we ook meer oog voor de betekenis van andere travestieën. Denk bijvoorbeeld aan het moederlijke van Hofmeester, of het einde van *De asielzoeker*, waar Beck zich hult in het nachthemd van zijn vrouw, omdat hij haar niet kan laten sterven. Hij is letterlijk bezeten door zijn lijdende vrouw van wie hij geen afscheid kan nemen.

Zij mag niet sterven, evenmin als de moeder van Kadoke in *Moedervlekken*, die als een geest door het huis waart. Het is een verbeelding van het onvermogen de geschiedenis tot rust te brengen. Tegelijkertijd kent de agressie tegen de ander geen grenzen. Een verhaalpatroon tekende zich steeds duidelijker af in de loop van *Afgrond zonder vangnet*: de hoofdpersoon wil vluchten voor nabijheid, maar kan de ander niet laten sterven

of haar verlaten. De breuk lijdt niet tot bevrijding, maar tot vernietiging van zowel het subject als de ander.<sup>116</sup> Het zijn dus fantasieën die de feitelijke breuk in het echte leven verbieden, omdat de hoofdpersoon die ze onderneemt steeds *gestraft* wordt: denk maar aan de gevangnissen of andere instituties waar Mehlman, Beck, François of Sam Ambani in eindigen.<sup>117</sup>

Het is een structuur die al Grunbergs romans kenmerkt, zodat ze de kritiek krijgen 'schematisch' te zijn.<sup>118</sup> Inmiddels is duidelijk geworden dat in die herhaling de betekenis van het oeuvre schuilt. De hoofdpersoon is in relatie steeds onderworpen aan een dubbele eis. Er is het appèl van de ander, en tegelijk de vergeefse drang om in die symbiose toch autonomie te behouden. De destructie die het gevolg is van deze tweestrijd, is een terugkerend motief in de romans van Arnon Grunberg. Het is de vernietiging waar de romans steeds op uitdraaien, tot de moeder wordt weggestuurd in *Moedervlekken*: een breuk waar de auteur naar eigen zeggen in het echte leven niet toe bereid was, maar die op papier dan eindelijk – in ieder geval tijdelijk – mogelijk lijkt.<sup>119</sup>

Grunbergs verhalen beschrijven een poging het trauma te 'liquideren', een soeverein en intact subject te worden, door een wedergeboorte. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Pool uit *Goede mannen*, Grunbergs meest recente roman. Ook daar lezen we over een man die een 'redder' wil zijn en tegelijk wegvlucht voor de onmogelijke verantwoordelijkheid die hij draagt. Opnieuw is er een versteende hoofdpersoon die in een 'harnas' zit.<sup>120</sup> De dood is deel van zijn identiteit geworden. 'Het is misschien hard om te zeggen,' verklaart de vrouw van de Pool, 'maar alles om jou heen gaat dood' (GM, 345). Voor de mensen die hij aan zich bindt geldt hetzelfde: zij vertegenwoordigen het onleefbare, datgene wat richting de dood beweegt. Met hen in relatie gaan mondt uit in destructie, maar met hen breken eveneens. Het steeds weer in scène zetten van dat axioma en zo de lezer ervan doordringen dat het juiste doen onmogelijk is in de relatie met de ander, dat is de ethische lading van het oeuvre van Grunberg: 'Het goede begint met het besef dat het goede door niemand gegeven kan worden,' zoals de Vlaamse filosoof Marc De Kesel stelt in een televisie-interview met Grunberg.<sup>121</sup>

Wat dus begint bij het in scène zetten van een particulier trauma, krijgt in de romans een universele ethische betekenis. Voor iedereen geldt, zo bespraken we, dat relaties een bedreiging zijn van autonomie, en tegelijkertijd zijn ze onontbeerlijk om te leven en om iemand te worden.

Grunberg verkende dat gegeven ook op een politiek niveau voor de angstaanjagende relaties met culturele anderen, zoals 'de asielzoeker' Raf of Choukri in *Tirza*. Niet alleen de joodse overlevenden, maar de hele westerse beschaving zijn fundamenteel beschadigd door de vernietiging van zes miljoen mensen in het hart van Europa. Grunberg deconstrueert de relatie tussen beschaving en barbarij, en laat zien hoe recente conflicten de horror herhalen: denk maar aan de in een Palestijnse bom-aanslag verbrande Simon uit *De asielzoeker*, of de gemangelde Zuid-Amerikaanse soldaten in *Onze oom*. En in *De joodse messias* ging het ook over de gewelddadige identiteit van Israël. Het is die herhaling van steeds dezelfde traumatische structuur die toont dat genezing, zowel individueel als maatschappelijk, onbereikbaar is.

### *De vergiftigde bron*

De dwingende herhaling kunnen we begrijpen als een zich steeds verplaatsende representatie van trauma dat niet kan worden uitgewist, maar alleen *verschuift* naar steeds nieuwe relaties en nieuwe identificaties, in steeds weer nieuwe teksten.<sup>122</sup> Zowel het ontstaan als het effect van het trauma wordt zo verbeeld. Dat betekent niet dat zich daar de sleutel bevindt waarmee een 'diepere' betekenis van het oeuvre kan worden blootgelegd. Integendeel, juist de *oppervlakte*, de herhalende vorm van het verhaal is dus van belang. Zo wordt het trauma niet gesymboliseerd en niet verteld, maar wel voelbaar gemaakt in de reeks van veertien romans achter elkaar. In deze visie is het hele oeuvre het spoor van een dubbele traumatische oorsprong. Het trauma van de moeder waardoor ze onbereikbaar wordt, en het daaruit voortkomende trauma van het angstige kind. Daar vindt het schrijven zelf zijn bron. Net als de 'tien tot vijftien' sigaretten die Kadoke in *Moedervlekken* per dag rookte, zijn de tien, vijftien romans die Grunberg schreef het resultaat van een verslavende en vergifti-



gende herhaling.<sup>123</sup> Het verleden bevlekt de schrijver zonder dat hij het kan zien, zoals de mogelijk kwaadaardige moedervlekken die Kadoke op de rug draagt. De waarheid van de traumatische geschiedenis, is niets anders dan de *onbegrijpelijkheid* van die geschiedenis.<sup>124</sup> Precies dat wordt expliciet bij Kadoke, die maar steeds geen 'betekenis' kan ontwaren in zijn leven. Er is hier een nauw verband tussen vergiftiging, trauma en schrijven.

Al eerder is deze 'vergiftigde' bron verbonden aan het schrijverschap zelf (AZ, 18). Diezelfde bron is ook wat Xavier uit *De joodse messias* een kunstenaar maakt. Als Xavier steeds weer zijn moeder schildert met het potje met zijn teelbal op schoot: 'Hij werkt aan een serie, *Moeder met teelbal*. Alles zit erin, het hele spectrum van menselijke gevoelens en angsten' (JM, 334). Dat repetitieve portret van een moeder met op schoot de onvruchtbaarheid van haar zoon (en de schuld van haar verwaarlozing), is ook een ironische representatie van Grunbergs eigen oeuvre, dat ook steeds weer een portret van zijn moeder in andere gedaante is. Ziekte, gif en dwangmatige herhaling worden verbonden door en met het creatieve proces. Het schrijven is ambivalent omdat het zowel de redding is als de ziekte zelf. 'Ook uitstekende literatuur kan en mag wat mij betreft genezen. Maar wie dat accepteert moet ook de keerzijde onder ogen zien: dat diezelfde literatuur ziek kan maken.' (VT, 19) Het ziet ernaar uit dat literatuur voor de auteur zelf die dubbele betekenis heeft. De tekst is zowel de ziekte als de genezing. Wat dat voor de lezer betekent, bespreken we in het slotwoord.



## Slotwoord

Dit boek is op een achtervolging gaan lijken. De lezer zat daarbij de schrijver steeds dicht op de hielen, tot het moment waarop ik teksten besprak die nog niet eens verschenen waren. Voor dat ik teksten ga analyseren die zelfs nog niet geschreven zijn, is het tijd om de achtervolging te staken. Terwijl Arnon Grunberg werkt aan een vervolg op zijn roman *Moedervlekken*, kunnen wij slechts gissen of en hoe zijn personage daarin zal genezen, en of er na genezing nog literatuur mogelijk is. Grunberg zelf kondigde aan na de volgende roman te willen stoppen met het schrijven van fictie. Of dat ook zal gebeuren, is maar de vraag. Mijn voorstelling is dat de ‘verslaving’ die de roman voor hem betekent, nog niet ten einde is. Niet zolang er lezers zijn.

De onderneming om alle romans van Arnon Grunberg te analyseren, werd gedreven door de wens het ‘vreemde’ dat zich ophield in zijn teksten te begrijpen. Hoewel de persoon Arnon Grunberg nabij genoeg was – we zaten als kinderen al bij elkaar in de klas – bleek het lezen van zijn teksten een ontmoeting met het mij volslagen onbekende. Alle schijnbaar realistische, actuele en toegankelijke romans van Grunberg hadden iets raadselachtigs en afgrondelijks. De formele, intertekstuele, politieke of psychoanalytische benaderingen die ik erop losliet, brachten mij niet dicht in de buurt bij ‘het geheim’ in die teksten. In de loop der jaren begon ik te begrijpen dat het hier, net als in de witregel in een gedicht, geen zaak was te onderzoeken wat er staat, maar wat er niet gezegd kon worden.

Toen werd duidelijk dat de lectuur van het werk zich dicht bij de auteur moest afspelen – een intimiteit waar Grunbergs

romans ook toe aansporen. De afgrond van die teksten is steeds verbonden met zijn privégeschiedenis en die van zijn ouders. Hoewel ze universele tragedies beschrijven of juist actuele drama's als de vluchtelingencrisis: deze teksten rusten op de basis van de gruwelijke geschiedenis van de 20ste eeuw.

Schrijven bleek voor Grunberg een verraad van de geschiedenis van zijn ouders in de Shoah, en tegelijk het enige mogelijke antwoord daarop. 'Mijn oeuvre is een voetnoot bij dit boek' schreef Arnon Grunberg in 2015 over de memoires van zijn moeder, 'en bij mijn moeders leven. Daarmee zeg ik niet dat mijn oeuvre exclusief over de oorlog zou gaan – tegen die lezing zal ik me altijd blijven verzetten – hooguit dat er gaten zijn in de herinneringen, in het geheugen, in het verhaal van mijn moeder en mijn vader, die opgevuld moeten worden. Juist ook met fictie'.<sup>1</sup>

Hoe ziet zulk schrijven eruit? Hoe vul je ontbrekende *echte* verhalen, de feiten die zo gruwelijk zijn dat ze niet 'geweten' kunnen worden, aan met dat wat verzonnen is?<sup>2</sup> Meer nog dan over het trauma van de overlevenden en hun kinderen, bleken Grunbergs romans te gaan over deze vraag, en dus over het schrijven zelf. Hoe kom je voorbij de versleten taal die er wordt gebezigd over de Shoah, voorbij de uitgeholde begrippen en kitscherige iconen? En vooral: hoe te schrijven over het lijden van de ander? In literatuur is de betekenis van de pijnlijke afwezigheid van betekenis te vinden. Omdat ieder schrijven een verraad van die werkelijkheid inhoudt, gaan deze romans over hun eigen onmogelijkheid.

Als de roman niets te zeggen heeft dan zijn eigen onvermogen iets te betekenen in het licht van de geschiedenis, waar laat dat de lezer? De lezer als achtervolger probeert in de buurt te komen van het onbegrijpelijke en te vatten wat er niet staat, in het besef dat die exercitie welhaast moet falen. Tenzij de lezer, op haar beurt, er een eigen verhaal van maakt.

# Verantwoording

Hoe schrijf je een boek over een auteur die sneller schrijft dan je zelf kunt lezen? Het oeuvre van de literair auteur Grunberg is al groot, maar dat van de 'publicist' is gigantisch. De Vlaamse recensent Mark Schaevers volgde Grunberg een maand lang en rekende uit dat de schrijver in die maand 60.553 woorden produceerde in de vorm van mails, columns, voetnoten, essays en romantekst.<sup>1</sup> Als dat het gemiddelde is (en daar lijkt het op bij deze auteur die amper vakantie neemt), dan komt dat neer op 726. 636 woorden *per jaar* over een periode van ongeveer twintig jaar. Zelfs als we zeggen dat de productie lager lag aan het begin van Grunbergs schrijverschap, spreken we toch nog over tenminste zeven miljoen woorden, verspreid over tientallen media. Dat is ongeveer vijf keer Prousts *À la recherche du temps perdu*. Ik heb een groot deel van die woorden gelezen, maar niet alles, en maakte daarom voor de non-fictieanalyses gebruik van door studenten verzameld materiaal. Tussen 2008 en 2018 heb ik eerst aan de Universiteit van Amsterdam en daarna aan de Universiteit Leiden scripties begeleid, tutorials en colleges gegeven over de Shoah en over het werk van Arnon Grunberg.<sup>2</sup> Ik dank de studenten voor die inspirerende uren. Ook dank aan de universiteiten voor de onderzoekstijd die deel was van mijn aanstelling.

Ook dank aan Stephan Besser, met wie ik over *De man zonder ziekte* schreef in het tijdschrift *Comparative Literature* (Besser en Van Dijk, 2017), en Matthijs Ponte voor het artikel over het offer in het werk van Grunberg dat we samen maakten (Van Dijk en Ponte, 2009). Uit beide stukken zijn gedeeltes in dit boek terecht gekomen. *Afgrond zonder vangnet* grijpt terug op

nog een paar eerdere publicaties van mijn hand. Zo baseer ik me hier onder andere op mijn overzichtsartikelen 'De uitverkoren auteur' (2010), en 'De vogel is ziek' (2014), op een bijdrage aan *Filter* over ethiek en zorg in de romans van Grunberg (2014) en op een bijdrage aan de bundel *Schokkende boeken* (2014). Verder verkende ik het onderwerp van dit boek al in 'Uitblinken in overleven', een artikel over de Shoah in het werk van Grunberg in Johan Gouds bundel *De wereld als poppenkast* (2010).

Ik ben mijn eerste lezers dankbaar voor hun waardevolle suggesties: Caroline Mulder van uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, Annelies van Hees, Arjen Fortuin, Mark Schaevers, Nienke van Leverink, Astrid van Dam, Anna van Dam en LUCAS-collega's Ernst van Alphen, Esther Op de Beek, Frans-Willem Korsten, en Gerrit van Uitert. Valentijn van Dijk en Pieter van den Blink bedank ik voor hun grondige redactiewerk. Dank ook aan Paulien Geerlings, omdat ze me al meenam naar *Koningen Frambozenrood*, de uitvoering van Grunbergs eerste toneelstuk in 1988, en verder *compagnon de route* was bij het lezen van de romans. Sandy Zitman stelt altijd de goede vragen en houdt me in beweging. Aan haar draag ik *Afgrond zonder vangnet* op. Ten slotte mijn grote dank aan Pieter van den Blink en Stella en Milou, voor de geduldige en lieve belangstelling voor dit project. Gelukkig hebben we ook veel frambozentaartjes gegeten in de zon.

# Bibliografie

## *Primaire werken*

'Drie mensen op zoek naar een gaskamer.' Schrijfopdracht Toneelgroep Amsterdam. Synopsis. Amsterdam 1992, Archief Bijzondere Collecties UB.

*Blauwe maandagen*. Amsterdam 1994, Nijgh & Van Ditmar.

'Het interview', in: Jessica Durlacher (red.), *De olifant en het joodse probleem*. Amsterdam, 1994, Arena.

*Figuranten*. Amsterdam 1997, Nijgh & Van Ditmar.

*De troost van de slapstick*. Essays. Amsterdam 1998, Nijgh & Van Ditmar.

*Het 14e kippetje*. Scenario. Amsterdam 1998, Nijgh & Van Ditmar.

*De heilige Antonio*. Amsterdam 1998, Nijgh & Van Ditmar.

*Liefde is business*. Gedichten. Amsterdam 1999, Nijgh & Van Ditmar.

*Fantoompijn*. Amsterdam 2000, Nijgh & Van Ditmar.

*Amuse-Gueule*. Vroege verhalen. Amsterdam 2001, Nijgh & Van Ditmar.

*De Mensheid zij geprezen*. Amsterdam 2001, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

*De asielzoeker*. Amsterdam 2003, Nijgh & Van Ditmar.

*De joodse messias*. Amsterdam 2004, Vassallucci.

'De Blonde Aap', in: *Aapverhalen*. Verzameld door Stine Jensen. Amsterdam 2004a, Wereldbibliotheek.

*Grunberg rond de wereld*. Verhalen. Amsterdam 2004, Nijgh & Van Ditmar.

*Het aapje dat geluk pakt*. Novelle. Amsterdam 2004, Nijgh & Van Ditmar.

*De techniek van het lijden*. Amsterdam 2005, Nijgh & Van Ditmar.

*Grunbergbijbel*. Amsterdam 2005, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

'Inleiding', in: *Angst overwint alles. De beste verhalen uit het nieuwe Europa*. Samengesteld en ingeleid door Arnon Grunberg. Amsterdam 2005, Meulenhoff.

*Tirza*. Amsterdam 2006, Nijgh & Van Ditmar.

- 'De barbaren zijn wij', in: *NRC Handelsblad*, 30 maart 2007.
- Omdat ik u begeer. Brieven 2001-2007*. Bezorgd en uitgeleid door Mark Schaevers. Amsterdam 2007, Nijgh & Van Ditmar.
- 'Ik mag niet voor de wanhoop kiezen', interview met Elie Wiesel, in: *NRC Handelsblad*, 4 mei 2007.
- Over joodse en andere paranoia*. Kellendonk-lezing. Nijmegen 2007, Radboud Universiteit.
- Onze oom*. Amsterdam 2008, Lebowski.
- De dood en de verkoop. Over de oorlog die handel in boeken heet*. Bert van Selmlezing. Leiden 2008, Stichting Neerlandistiek Leiden.
- Kamermeisjes & soldaten. Arnon Grunberg onder de mensen*. Amsterdam 2009, Nijgh & Van Ditmar.
- Onderduiken voor beginners*. Leidsche Rijn 2009, Beyond.
- Het verraad van de tekst*. Amsterdam 2009, Nijgh & Van Ditmar.
- Huid en Haar*. Amsterdam 2010, Nijgh & Van Ditmar.
- Arnon Grunberg en Hanco Kolk, *Van Istanbul naar Bagdad*. Amsterdam 2010, Podium.
- 'Geloof, hoop en liefde', in: *de Volkskrant*, 26 april 2010.
- Grunberg liftend van Istanbul naar Bagdad*. Serie in *NRC Handelsblad*, van 5 maart 2010 t/m 27 maart 2010.
- 'Stemmen', in: *J.M. Coetzee. Persoon en personage*. Samengesteld door Hans Achterhuis. Amsterdam 2010, Uitgeverij Cossee.
- 'Bloed is bloed, dood is dood', in: *NRC Handelsblad*, 3 september 2011.
- 'Te laat', in: *Verzet verzilverd. 25 jaar Verzetsmuseum Zuid-Holland*. Gouda 2011, Verzetsmuseum Zuid-Holland.
- Arnon Grunberg en Wim Noordhoek, *Waar ook ter wereld. De avondgesprekken*. Anelst 2012, Uitgeverij Ekstreem.
- De man zonder ziekte*. Amsterdam 2012, Nijgh & Van Ditmar.
- Voetnoot. Eerste verzameling*. Amsterdam 2012, Nijgh & Van Ditmar.
- Apocalyps*. Verhalen. Amsterdam 2013, Nijgh & Van Ditmar.
- Buster Keaton lacht nooit*. Essays. Amsterdam 2013, Nijgh & Van Ditmar.
- Het bestand*. Amsterdam 2015, Nijgh & Van Ditmar.
- Nawoord in: *Zolang er nog tranen zijn*. Hannelore Grünberg-Klein. Amsterdam 2015, Nijgh & Van Ditmar.
- 'Het nee van Marek Hlasko', nawoord in: *De Israëliëse trilogie*. Marek Hlasko. Amsterdam 2015, Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- 'Het antiheroïsch project', in: *De terugkeer van Europa. Haar tranen, daden en dromen*. Samengesteld door R. Riemen. Tilburg 2015, Nexus Instituut.



*Moedervlekken*. Amsterdam 2016, Lebowksi.

*Aan nederlagen geen gebrek. Brieven en documenten 1988-1994*. Samengesteld door Vic van de Reijt. Amsterdam 2016, Van Oorschot.

'Zelf moeder worden', in: *De Groene Amsterdammer*, 13 januari 2016.

'Arnon Grunberg over het huwelijk van zijn ouders', in: *Vrij Nederland*, 8 mei 2016.

'Letter to Europeans'. SLAA Europe Endless Express, 2016.

*De dagen van Leopold Mangelmann. Een keuze uit de archieven van Arnon Grunberg*. Samengesteld en van een nawoord voorzien door Vic van de Reijt. Amsterdam 2017, Nijgh & Van Ditmar.

*Het tweede bestand*. Amsterdam 2017, Nijgh & Van Ditmar.

'Waarom ik afstand bewaar tot jury's', in: *Gouden Ganzenveer 2017*. Dankwoord bij de uitreiking van de Gouden Ganzenveer. Amsterdam 2017, Stichting De Gouden Ganzenveer.

*Goede mannen*. Amsterdam 2018, Nijgh en Van Ditmar.

### *Primaire werken Marek van der Jagt*

*De geschiedenis van mijn kaalheid*. Breda 2000, De Geus.

*Gstaad 95-98*. Breda 2002, De Geus. (Vanaf 2013 uitgegeven door Nijgh & Van Ditmar als *Gstaad*).

*Otto Weininger of Bestaat de jood?* Amsterdam 2005, Stichting Maand van de Filosofie.

*Ik ging van hand tot hand. Verzameld werk*. Breda 2008, De Geus.

### *Beeld en geluid*

*De Plantage*. Hanneke Groenteman op bezoek bij Arnon Grunberg in New York. VPRO 1997.

*Paul Rosenmöller en... Arnon Grunberg*. IKON 2005.

In debat met Evelien Tonkens in De Balie, Amsterdam, op 27 mei 2011. Te vinden op: [http://www.debalie.nl/player/embedmovie\\_v2.jsp?movieid=377534#](http://www.debalie.nl/player/embedmovie_v2.jsp?movieid=377534#).

*Voorbij goed en kwaad*. Arnon Grunberg in gesprek met Peter Sloterdijk e.a. ISVW uitgevers 2011. Vier dvd's.

*Moeder & Grunberg*. Documentaire. Pascal Bonnier en Bromet Producties, 2015.

*Het bestand*. Telefilm 2017. Te vinden op: <http://hollandsefilm.nl/het-bestand-telefilm-2017/>

## Secundaire werken

- Adams, Jenni, *Magic Realism in Holocaust Literature. Troping the Traumatic Real* (New York 2011, Palgrave Macmillan).
- Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. Vertaald door Daniel Heller-Roazen (New York 1999, Zone Books).
- Ahmed, Sara, *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality* (Abingdon 2000, Routledge).
- Alphen, Ernst van, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford 1997, Stanford University Press).
- Alphen, Ernst van, 'Second Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory', in: *Poetics Today*, jrg. 27, nr. 2, 2006.
- Alphen, Ernst van, 'The Performativity of Provocation: The Case of Artur Żmijewski', in: *Journal of Visual Culture*, 2019.
- Améry, Jean, *Schuld en boete voorbij. Verwerking van een onverwerkt verleden*. Vertaald door Leonard Nolens (Amsterdam 2000, Atlas).
- Anbeek, Ton, 'Fictieve grenzen. Kroniek van het proza', in: *Neerlandica extra Muros*, jrg. 39, nr. 2, 2001.
- Anbeek, Ton, 'Moordenaar of fantast? Interpretaties van *Tirza*', in: Eddy Esman e.a. (red.), *Blauwe maandagen. Over leven en werk van Arnon Grunberg. Vol. 1* (Andelst 2010, Uitgeverij Ekstroom).
- Angenot, Marc, 'Social Discourse Analysis: Outlines of a Research Project', in: *The Yale Journal of Criticism*, jrg. 17, nr. 2, 2004.
- Annesley, James, *Fictions of Globalization. Consumption, the Market and the Contemporary American Novel* (London 2006, A&C Black).
- Anrooij, Wim van, 'Grunberg en de nieuwe media', in: *Parmentier*, jrg. 17, nr. 1, 2008.
- Antelme, Robert, *De menselijke soort*. Vertaald door Paul Huigsloot (Nijmegen 2001, SUN/Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945).
- Appadurai, Arjun, 'Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy', in: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis 1996, University of Minnesota Press).
- Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem* (New York 1963, Viking Press).
- Arendt, Hannah, *The Human Condition*. Eerste editie 1958 (Chicago 1998, University of Chicago Press).
- Armstrong, Isobel, *The Radical Aesthetic*. (Oxford 2000, Blackwell Publishers).
- Arya, Rina en Nicholas Chare, *Abject visions. Powers of Horror in Art and Visual Culture* (Manchester 2016, Manchester University Press).

- Assmann, Aleida, 'History, Memory, and the Genre of Testimony', in: *Poetics Today*, jrg. 27, nr. 2, 2006.
- Assmann, Aleida, 'From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Violent Past', in: Helena Gonçalves da Silva e.a. (red.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe* (Newcastle upon Tyne 2010, Cambridge Scholars Publishing).
- Attridge, Derek, *The Singularity of Literature* (London 2004, Routledge).
- Attridge, Derek, 'Ethical Modernism. Servants as Others in J.M. Coetzee's Early Fiction', in: *Poetics Today*, jrg. 25, nr. 4, 2004.
- Babel, Isaak, *Verhalen*. Vertaald door Froukje Slofstra (Amsterdam 2013, Van Oorschot).
- Badiou, Alain, *The Century*. Vertaald door Alberto Toscano (Cambridge 2007, Polity Press).
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*. Vertaald door Helene Iswolsky. Eerste editie 1965 (Bloomington 1984, Indiana University Press).
- Bataille, Georges, 'The Use Value of D.A.F. de Sade' (1930), in: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Vertaald door Allan Stoekl, met Carl R. Lovitt en Donald M. Leslie, Jr. (Minneapolis 1985, University of Minnesota Press).
- Bataille, Georges, 'Aantrekking en Afstoting II', in: *De sfinx van de sociologie. Een politieke filosofie van het geweld*. Vertaald door Marc de Kesel en Denoix Kerger (Leuven 1994, Acco).
- Baudrillard, Jean, *Simulations* (New York 1983, Semiotext(e)).
- Beck, Ulrich, 'The Cosmopolitan Society and Its Enemies', in: *Theory, Culture & Society*, jrg. 19, nr. 1, 2002.
- Beeks, Sarah, 'Maximale onafhankelijkheid. De polemische arbeid van Willem Frederik Hermans en Arnon Grunberg', in: Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.): *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans* (Amsterdam 2009, De Bezige Bij).
- Benjamin, Walter, *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*. Vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut (Nijmegen 1996, SUN).
- Benjamin, Walter, *The origin of German Tragic Drama*. Vertaald door John Osborne (London 1998, Verso)
- Berger, Alan, 'Bearing Witness. Second Generation Literature of the "Shoah"', in: *Modern Judaism*, jrg. 10, nr. 1, 1990.
- Bergson, Henri, 'Le rire. Essai sur la signification du comique', 1900. <http://>

classiques.uqac.ca/classiques/bergson\_henri/le\_rire/Bergson\_le\_rire.pdf.

- Besser, Stephan en Yra van Dijk, 'Kafka on the Gulf: Male Identity, Space, and Globalization in Dave Eggers's *A Hologram for the King* and Arnon Grunberg's *The Man without Illness*', in: *Comparative Literature*, jrg. 69, nr. 1, 2017.
- Billier, Maxim, *Als ik toch eens rijk en dood was*. Vertaald door Paul van Westing (Amsterdam 1995, Meulenhoff).
- Blanchot, Maurice, *La part du feu* (Paris 1949, Gallimard).
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre* (Paris 1980, Gallimard).
- Blanchot, Maurice, *Literatuur en het recht op de dood*. Vertaald door Joost Beerten en Paul Bosse. Eerste editie 1948 (Kampen 2000, Agora).
- Blanchot, Maurice, 'Being Jewish', in: *The Infinite Conversation*. Vertaald door Susan Hanson (Minneapolis 1992, University of Minnesota Press).
- Boehmer, Elleke, *Colonial & Postcolonial Literature. Migrant Metaphors* (Oxford 2005, Oxford University Press).
- Boletsi, Maria e.a. (red.), *De lichtheid van de literatuur. Engagement in de multiculturele samenleving* (Leuven 2015, Acco).
- Boletsi, Maria, 'Europe and Its Discontents. Intra-European Violence in Dutch Literature after 9/11', in: Svenja Frank (red.), *9/11 in European Literature. Negotiating Identities Against the Attacks and What Followed* (London 2017, Palgrave Macmillan).
- Boletsi, Maria, 'Faith, Irony, Salt, and Possible Impossibilities: J.M. Coetzee's *The Childhood of Jesus* in Conversation with Zbigniew Herbert's "From Mythology"', in: Tim Mehigan en Christian Moser (red.), *The Intellectual Landscape in the Works of J.M. Coetzee* (Rochester 2018, Camden House).
- Borgman, Erik, 'De onontkoombaarheid van de hoop. Grunberg lezen als geestelijke oefening', in: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast* (Utrecht/Kalmthout 2010, Klement/Pelckmans).
- Borowski, Tadeusz, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. Vertaald door Michael Kandel (New York 1976, Penguin Books).
- Bot, Michiel, "'Translating" *Mein Kampf*: Arnon Grunberg's Profanations', in: *Law & Literature*, 2017.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (New York 1993, Columbia University Press).
- Brouwer, Anne-Marie (e.a.), 'Physiological signals distinguish bet-

- ween reading emotional and non-emotional sections in a novel', in: *Brain-Computer Interfaces*, jrg. 2, Nr. 3-2, 2015.
- Brouwers, Ton, 'Arnon Grunberg', in: Ad Zuiderent, Hugo Brems en Tom van Deel (red.), *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur* (Alphen aan den Rijn 2002, Samson).
- Buch, Robert, *The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century* (Baltimore 2010, Johns Hopkins University Press).
- Buelens, Geert, 'In de wereld'. Oratie Universiteit Utrecht, 23 januari 2009.
- Buelens, Geert, 'Aforismen na Auschwitz. Over de ironie, ernst en overtuigingskracht van Arnon Grunberg en Marek van der Jagt', in: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast* (Utrecht/ Kalmthout 2010, Klement/Pelckmans).
- Buikema, Rosemarie, *Revoltes in de cultuurkritiek* (Amsterdam 2017, Amsterdam University Press).
- Caruth, Cathy (red.), *Trauma. Explorations in Memory* (Baltimore 1995, Johns Hopkins University Press).
- Celan, Paul, *Der Meridian und andere Prosa* (Frankfurt am Main 1983, Suhrkamp Verlag).
- Celan, Paul, *Gedichte* (twee delen) (Frankfurt 1975, Suhrkamp).
- Cesarani, David, *Eichmann: His Life and Crimes* (London 2004, Vintage).
- Critchley, Simon, *Ethics, Politics, Subjectivity. Essays on Derrida, Levinas and Contemporary French Thought* (New York/London 1999, Verso).
- Critchley, Simon, *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance* (New York/London 2007, Verso).
- Dahlgren, Peter, 'Public Intellectuals, Online Media, and Public Spheres: Current Realignment', in: *International Journal of Politics, Culture, and Society*, jrg. 25, nr. 4, 2012.
- Davis, Collin, 'Hauntology, spectres and phantoms', in: *French Studies*, jrg. 59, nr. 3, 2005.
- DeFalco, Amelia, 'Moral Obligation, Disordered Care: The Ethics of Caregiving in Margaret Atwood's *Moral Disorder*', in: *Contemporary Literature*, jrg. 52, nr. 2, 2011.
- Delbo, Charlotte, *Auschwitz and After* (New Haven 1997, Yale University Press).
- Deleuze, Gilles, 'The shame and the glory: T.E. Lawrence', in: *Essays Critical and Clinical* (New York 1998, Verso).
- De Martelaere, Patricia, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood* (Amsterdam 1993, Meulenhoff/ Kritik)

- Desser, David en Lester D. Friedman, *American Jewish Filmmakers* (Chicago 1993, University of Illinois Press).
- Des Pres, Terrence, 'Holocaust *Laughter?*', in: Berel Lang (red.), *Writing and the Holocaust* (London/New York 1988, Holmes & Meier).
- Dijk, Yra van, 'Kitsch geen bezwaar. Over de poëzie van Michel Houellebecq en Arnon Grunberg', in: Yves T'Sjoen en Koen Vergeer (red.), *De Volksverheffing. Jaarboek voor poëzie 2006* (Amsterdam 2006, Atlas).
- Dijk, Yra van, 'Arnon Grunberg: *Tirza*', in: Ton Anbeek, Jaap Goedegebuure en Marcel Janssens (red.), *Lexicon van literaire werken* (Groningen 2008, Wolters-Noordhoff).
- Dijk, Yra van, 'Vaarwel vrijblijvendheid', in: *NRC Handelsblad*, 29 augustus 2008.
- Dijk, Yra van, 'Spelen tegen het spel in. Blanchot en Grunberg', in: *Parmen-tier*, jrg. 18, nr. 1, 2009.
- Dijk, Yra van en Matthijs Ponte, 'De schrijver is een pelikaan. Offerplaatsen in het werk van Arnon Grunberg', in: *DWB*, jrg. 154, nr. 1, 2009.
- Dijk, Yra van, 'Afscheid van de dirigent. Arnon Grunberg en de ethische literatuurbeschouwing', in: *Vooy's*, jrg. 27, nr.1, 2009.
- Dijk, Yra van, 'Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur: Constantijn Huygens-prijs 2009, Arnon Grunberg', in: Yra van Dijk en Koen Hilberdink, *Jan Campert-stichting Jaarboek 2009* (Nijmegen 2004, Vantilt).
- Dijk, Yra van, 'Uitblinken in overleven. De erfenis van de Shoah bij Arnon Grunberg', in: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast* (Utrecht/ Kalmthout 2010, Klement/Pelckmans).
- Dijk, Yra van, "'Op inspiratie wacht je niet." Plagiaat, imitatie en "re-enactment" in de romans van Arnon Grunberg', in: *TNTL*, jrg. 126, nr. 3, 2010.
- Dijk, Yra van, Maarten De Pourcq en Carl De Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (Nijmegen 2013, Vantilt).
- Dijk, Yra van, 'Oneindig verantwoordelijk. Zorg en alteriteit in de romans van Arnon Grunberg', in: *Filter*, 18 december 2013. <http://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/arnon-grunberg-en-zijn-vertalers/2013-01/oneindig-verantwoordelijk.aspx>.
- Dijk, Yra van, "'De barbaren zijn wij." Over *Gstaad 95-98* van Arnon Grunberg', in: Rick Honings, Lotte Jensen en Olga van Marion (red.), *Schokkende boeken!* (Hilversum 2014, Uitgeverij Verloren).
- Dijk, Yra van, 'De vogel is ziek', in: Caroline Mulder en Vic van de Reijt (red.), *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (Amsterdam 2014, Nijgh & Van Ditmar).

- Dijk, Yra van en Merlijn Olzon, 'Radicaal relationisme. Het andere engagement in de jongste Nederlandse literatuur', in: *De Gids*, jrg. 181, nr. 3, 2015.
- Dijk, Yra van, 'De waarde van waarden: schrijvers en lezers in een veranderende wereld', in: *de Nederlandse Boekengids*, jrg. 2, nr. 2, 2017.
- Dresden, Sem, *De literaire getuige*. Essays (Den Haag 1959, Bert Bakker/Daamen).
- Dresden, Sem, *Vervolging, vernietiging, literatuur* (Amsterdam 1991, Meulenhoff).
- Dostojewski, Fjodor, *Aantekeningen uit het ondergrondse*. Vertaald uit het Russisch door Hans Leerink (Amsterdam 1957, Van Oorschot).
- Dulk, Allard den, *Love Me till My Heart Stops. Existentialist Engagement in Contemporary American Literature*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam, 4 oktober 2012.
- Durlacher, Gerhard, *Strepen aan de hemel. Oorlogsherinneringen* (Amsterdam 1985, Meulenhoff).
- Eaglestone, Robert, *The Holocaust and the Postmodern* (Oxford 2008, Oxford University Press).
- Eggers, Dave, *A Hologram for the King* (New York 2012, Vintage).
- Ezrahi, Sidra DeKoven, 'After Such Knowledge, What Laughter?', in: *The Yale Journal of Criticism*, jrg. 14, nr. 1, 2001.
- Fagel, Suzanne, *De stijl van gewoon proza*. Dissertatie Universiteit Leiden, 27 januari 2015.
- Faverey, Hans, *Verzamelde gedichten* (Amsterdam 1993, De Bezige Bij).
- Feldman, Yael, 'Whose Story Is It, Anyway? Ideology and Psychology in the Representation of the Shoah in Israeli literature', in: Saul Friedländer (red.), *Probing the limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'* (Cambridge 1992, Harvard University Press).
- Felman, Shoshana en Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York/London 1992, Routledge).
- Foucault, Michel, 'Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias'. Vertaald door Jay Miskowicz, in: *Architecture, Mouvement, Continuité*, jrg. 5, nr. 1, 1984.
- Franklin, Ruth, *A Thousand Darkneses. Lies and Truth in Holocaust Fiction* (Oxford 2010, Oxford University Press).
- Fresco, Nadine, 'Remembering the Unknown', in: *International Review for Psycho-analysis*, jrg. 11, nr. 4, 1984.
- Freud, Sigmund, *Werken*. 30 delen. Bezorgd door Wilfred Oranje. (Amsterdam 2006, Boom).

- Friedländer, Saul (red.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'* (Cambridge 1992, Harvard University Press).
- Garwood, Alfred, 'The Holocaust and the Power of Powerlessness: Survivor Guilt an Unhealed Wound', in: *British Journal of Psychotherapy*, jrg. 13, nr. 2, 1996.
- Genette, Gerard, *Paratexts. Thresholds of interpretation*. (Cambridge 1997, Cambridge University Press).
- Gerwey, Christophe Van, 'Verloren illuſies: Arnon Grunberg', in: *50 essays over alles en voor iedereen* (Amsterdam 2015, De Bezige Bij).
- Gibson, Andrew, *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas* (Londen/New York 1999, Routledge).
- Goedegebuure, Jaap, 'Voorbij goed en kwaad. Het mensbeeld achter "zinneloos geweld" in de literatuur en filosofie', in: *Justitiële verkenningen*, jrg. 11, nr. 5, 2015.
- Goedegebuure, Jaap, 'Het is een vrije markt, de liefde', in: Eddy Esman e.a. (red.), *Blauwe maandagen. Over leven en werk van Arnon Grunberg*, nr. 3 (Andelst 2011, Uitgeverij Ekstroom).
- Goedkoop, Hans, *Een verhaal dat het leven moet veranderen* (Amsterdam 2004, Augustus).
- Gogos, Manuel, *Philip Roth & Söhne: zum jüdischen Familienroman* (Hamburg 2005, Philo).
- Goud, Johan, "'Ons verhaal is uit". Over religie en literatuur, Dostojevski en Grunberg', in: Goud, Johan (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast* (Kampen/Kapellen 2010, Klement/Pelckmans).
- Goud, Johan, "'De toekomst is niets dan leegte: Wat zal ik eens gaan doen?" Een gesprek met Arnon Grunberg', in: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast* (Kampen/Kapellen 2010, Klement/Pelckmans).
- Grimwood, Marita, *Holocaust Literature of the Second Generation* (New York 2007, Palgrave Macmillan).
- Groenewegen, Hans, 'Overleven als schuld en boete. Over Arnon Grunberg: F. Bordewijk-prijs 2004, Arnon Grunberg', in: Koen Hilberdink en Jos Joosten (red.), *Jaarboek Jan Campert-stichting 2004* (Nijmegen 2004, Vantilt).
- Grossman, David, *See under: Love*. Vertaald door Betsy Rosenberg. (New York 1990, Washington Square Press).
- Grünberg-Klein, Hannelore, *Zolang er nog tranen zijn* (Amsterdam 2015, Nijgh & Van Ditmar).



- Hall, Stuart, 'The Question of Cultural Identity', in: Stuart Hall, David Held, Don Hubert en Kenneth Thompson (red.), *Modernity: An Introduction to Modern Societies* (Hoboken 1996, Blackwell Press).
- Ham, Laurens, 'Met huid en haar aan de realiteit overgeleverd. Arnon Grunberg in het licht van het kapitalistisch realisme en het post-postmodernisme', in: *TNTL*, jrg. 130, nr. 4, 2014.
- Ham, Laurens, 'Een schijnbaar perfecte overlevingsstrategie. De persona in het literaire oeuvre van Arnon Grunberg', in: *Kunstlicht*, jrg. 36, nr. 3, 2015.
- Ham, Laurens, *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur* (Hilversum 2015, Verloren).
- Harbers, Frank, 'Defying Journalistic Performativity. The tension between Journalism and Literature in Arnon Grunberg's Reportage', in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, jrg. 4, nr. 7, 2011.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich en Allen W. Wood, *Hegel. Elements of the Philosophy of Right*. Eerste editie 1820 (Cambridge 1991, Cambridge University Press).
- Herman, Judith, *Trauma en herstel. De gevolgen van geweld – van mishandeling thuis tot politiek geweld*. Vertaald door Marion Op den Camp en Maxim de Winter. Eerste editie 1992 (Amsterdam 2001, Wereldbibliotheek).
- Hertmans, Stefan, *De mobilisatie van Arcadia* (Amsterdam 2011, De Bezige Bij).
- Herzberg, Abel, *Amor Fati. Zeven opstellen over Bergen-Belsen* (Amsterdam 1947, Uitgeverij Moussault).
- Heumakers, Arnold, *Schoten in de concertzaal. Over literatuur, politiek en het kwaad* (Amsterdam 1993, De Arbeiderspers).
- Heumakers, Arnold, *De esthetische revolutie. Hoe verlichting en romantiek de kunst uitvonden* (Amsterdam 2015, Boom).
- Heynders, Odile, 'Politieke romans van vrouwelijke auteurs', in: *Nederlandse taal- en letterkunde*, jrg. 124, nr. 2, 2008.
- Heynders, Odile, 'Strijd in voetnoten. Grunberg op de voorkant van de *Volkskrant*', in: Suzanne Fagel, Eep Francken en Rick Honings, *Strijd! Polemieken en conflict in de Nederlandse letteren* (Leiden 2012, Leiden University Press).
- Heynders, Odile, *Writers as Public Intellectuals. Literature, Celebrity, Democracy* (Londen 2016, Palgrave Macmillan).
- Hilsenrath, Edgar, *De nazi en de kapper*. Vertaald door Annemarie Vlam-

- ming (Amsterdam 2013, Ambo/ Anthos).
- Hirsch, Marianne, 'Mourning and Postmemory'. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge 1997, Harvard University Press).
- Hirsch, Marianne, 'Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory', in: *The Yale Journal of Criticism*, jrg. 14, nr. 1, 2001.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York 2012, Columbia University Press).
- Hoffman, Eva, *After Such Knowledge. Memory, History and the Legacy of the Holocaust* (New York 2004, Public Affairs).
- Hutcheon, Linda, 'Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History' in: Patrick O'Donnell en Robert Con Davis (red.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (Baltimore 1989, Johns Hopkins University Press).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (New York/London 1985, Methuen).
- Hutcheon, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London 1994, Routledge).
- Ibsch, Elrud, *Overleven in verhalen: van ooggetuigen naar 'jonge wilden'. Joodse schrijvers over de Shoah* (Antwerpen/Apeldoorn 2013, Garant).
- Johnson, Barbara E., 'Allegory and Psychoanalysis', in: *The Journal of African American History* Jrg. 88, Nr. 1, 2003.
- Kafka, Franz, *Verzameld werk*. Vertaald door Alice van Nahuys (Amsterdam 1983, Querido).
- Karpf, Anne, *The War After. Living with the Holocaust*. Eerste editie 1996 (Londen 2008, Faber and Faber).
- Kellendonk, Frans, *Het complete werk* (Amsterdam 1992, Meulenhoff).
- Kesel, Marc De, *Auschwitz mon amour* (Amsterdam 2012, Boom).
- Kieft, Ewoud, *Oorlogsmythen. Willem Frederik Hermans en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2012, De Bezige Bij).
- Kierkegaard, Søren, *Of/of. Een levensfragment*. Vertaald door Jan Marquart Scholtz. Eerste editie 1843 (Amsterdam 2000, Boom).
- Kierkegaard, Søren, *Vrees en beven*. Vertaald door Andries Visser. Eerste editie 1843 (Budel 2006, Damon).
- Kolk, Bessel A. van der en Onno van der Hart, 'The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma' in: Cathy Caruth (red.), *Trauma. Explorations in Memory* (Baltimore 1995, Johns Hopkins University Press).

- Konst, Jan, 'De heiligst denkbare levenswijze. De vrijheid, dan wel gebondenheid van menselijk handelen in A.F.Th van der Heijdens *Mim of de doorstoken globe*', in: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 14, nr. 2, 2009.
- Konst, Jan, *Alles waan. Louis Ferron en het derde rijk* (Amsterdam 2015, De Bezige Bij).
- Korthals Altes, Liesbeth, 'Literatuurbenaderingen en de kwestie van de ethiek'. In: *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, jrg. 2, nr. 3, 1997.
- Korthals Altes, Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction* (Lincoln 2014, University of Nebraska Press).
- Kregting, Marc, *De ware marsrichting. Opinismen* (Gent 2017, het balanseer).
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (Paris 1980, Éditions du Seuil).
- Kristeva, Julia, *Powers of horror. Essay on abjection*. Vertaald door Leon Roudiez (New York 1982, Columbia University Press).
- Laar, Nora van, 'Marek van der Jagt: *Gstaad 95-98*', in: *Lexicon van literaire werken* (Groningen 2005, Martinus Nijhoff).
- Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Vertaald door Dennis Porter (New York 1992, W.W. Norton & Company).
- Lacan, Jacques, *Écrits*. Vertaald door Bruce Fink. Eerste editie 1966 (New York 2002, W.W. Norton & Company).
- Lang, Berel (red.), *Writing and the Holocaust* (London/New York 1988, Holmes & Meier).
- Latzko, David, 'Comments on Boulding'. <http://www.personal.psu.edu/faculty/d/x/dxl31/research/otherstuff/boulding.html>.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique* (Paris 1975, Éditions du Seuil).
- Levi, Primo, *Is dit een mens*. Vertaald door Frida Vogels. Eerste editie 1947 (Amsterdam 1999, Uitgeverij Rainbow).
- Levi, Primo, *De verdronkenen en de geredden*. Vertaald door Frida Vogels. Eerste editie 1986 (Amsterdam 1991, Meulenhoff).
- Levinas, Emmanuel, *Proper Names*. Vertaald door Michael B. Smith. Eerste editie 1975 (Londen 1996, The Athlone Press).
- Lützeler, Paul M., *Schriftsteller und die Europäische Union* (Stuttgart 2007, Steiner).
- Marx, William, *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*. Vertaald door Kathelijne de Vuyst (Amsterdam 2008, Querido).
- Magilow, Daniel H., 'Jewish Revenge Fantasies in Contemporary Film', in:

- Bruce Zuckerman, Ruth Weisberg en Lisa Ansell (red.), *Jewish Cultural Aspirations* (West Lafayette 2012, Purdue University Press).
- McGlothlin, Erin, *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration* (Rochester 2006, Camden House).
- McGlothlin, Erin, 'Empathetic Identification and the Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction: A Proposed Taxonomy of Response', in: *Narrative*, jrg. 24, nr. 3, 2016.
- McHale, Brian, *Postmodernist fiction* (New York 1987, Methuen).
- Mehlman, Jeffrey, 'The "Floating signifier". From Lévi-Strauss to Lacan', in: *Yale French Studies*, nr. 48, 1972.
- Meizoz, Jérôme, 'Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau', in: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier en Liesbeth Korthals Altes (red.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000* (Leuven 2010, Peeters).
- Moklytsia, Mariia, 'Mythical Allegories of Fear (a Psychoanalytic Aspect). *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, Jrg. 1, nr. 1, 2017, 50-58.
- Miller, Paul Allen, 'Ethics and Irony', in: *Substance*, jrg. 38, nr. 3, 2009.
- Missine, Lut, *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985* (Nijmegen 2013, Vantilt).
- Mitchell, W.J.T., *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present* (Chicago 2011, University of Chicago Press).
- Moor, Wam de, "'Becoming the part you are playing." Marek van der Jagt aka Arnon Grunberg'. Vertaald door Paul Vincent, in: *The Low Countries*, jrg. 13, 2005.
- Moraru, Christian, *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary* (Ann Harbor 2011, University of Michigan Press).
- Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History* (New York 2005, Verso).
- Mulder, Caroline en Vic van de Reijt (red.), *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (Amsterdam 2014, Nijgh & Van Ditmar).
- Mulisch, Harry, *De zaak 40-61* (Amsterdam 1962, De Bezige Bij).
- Musil, Robert, *De man zonder eigenschappen*. Eerste editie 1943 (Amsterdam 1988, Meulenhoff).
- Neumann, Birgit, 'The Literary Representation of Memory', in: Astrid Erll en Ansgar Nünning (red.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (Berlin/New York 2008, de Gruyter).
- Nijhoff, Martinus, *Verzameld werk*. 3 delen. (Amsterdam 1961, Bert Bakker/G.A. van Oorschot).

- Nooteboom, Cees, *Rituelen* (Amsterdam 1980, De Bezige Bij).
- Nussbaum, Martha C., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge 1986, Cambridge University Press).
- Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* (New York 1990, Oxford University Press).
- Oegema, Jan, *Een vreemd geluk. De publieke religie rond Auschwitz* (Amsterdam 2003, Uitgeverij Balans).
- Owens, Craig, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', in *October*, Jrg. 12, 1980.
- Parkinson, Anna, *An Emotional State: the Politics of Emotion in Postwar West German Culture* (Michigan 2015, University of Michigan Press).
- Perec, Georges, *W of de Jeugdherinnering*. Vertaald door Edu Borger (Amsterdam 1991, De Arbeiderspers).
- Pos, Arie, 'Herhalen en vertalen', in: Dolores Ross, Arie Pos en Marleen Mertens (red.), *Lage Landen Studies 3. Ieder zijn eigen Grunberg. Vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonië, Portugal en Roemenië* (Gent 2012, Academia Press).
- Praat, Edwin, *Verrek, het is geen kunstenaar. Gerard Reve en het schrijverschap* (Amsterdam 2014, Amsterdam University Press).
- Reijt, Vic van de, '1988-1993. De vlegeljaren van Arnon Grunberg', in: Caroline Mulder en Vic van de Reijt (red.), *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (Amsterdam 2014, Nijgh & Van Ditmar).
- Rooden, Aukje van, *Literatuur, autonomie en engagement. Pleidooi voor een nieuw paradigma* (Amsterdam 2015, Amsterdam University Press).
- Roth, Philip, *Operation Shylock. A Confession*. Eerste editie 1993 (London 2000, Vintage).
- Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford 2009, Stanford University Press).
- Rothe, Anne, *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media* (New Brunswick 2011, Rutgers University Press).
- Rutten, Daan, *De ernst van het spel. Willem Frederik Hendrik en de ethiek van de persoonlijke mythologie* (Hilversum 2016, Verloren).
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*. (London 1994, Vintage).
- Schaevers, Mark, 'Bitte schmeis die Fetzenkinder nicht weg', in: Eddy Esman e.a. (red.), *Blauwe maandagen. Over leven en werk van Arnon Grunberg. Vol. 3* (Andelst 2011, Uitgeverij Ekstroom).
- Schokker, Johan en Tim Schokker, *Extimiteit. Jacques Lacans terugkeer naar Freud* (Amsterdam 2000, Boom).

- Schulte Nordholt, Annelies, *L'expérience de l'écriture dans l'oeuvre de Maurice Blanchot*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam, 1993.
- Sebald, W.G., *Austerlitz*. Vertaald door Ria van Hengel (Amsterdam 2003, De Bezige Bij).
- Seligmann, Rafael, *Rubinsteins Versteigerung* (Frankfurt am Main 1989, Eichborn).
- Seper, Henry, *Bedachte stad* (Amsterdam 1997, De Arbeiderspers).
- Sergier, Matthieu, *Ethiek van de lectuur. Frans Kellendonk en de (h)erkenning van de andersheid* (Gent 2012, Gingko Academia Press).
- Smulders, Wilbert, *Beveiligde onveiligheid: over de literaire verbeelding van oorlogstrauma's*, ongepubliceerde lezing voor NIOD-congres NIAS, 13 februari 2014.
- Sofokles, *Oidipous. Antigone*. Vertaald door Gerard Koolschijn. Met een nawoord van Piet Gerbrandy (Amsterdam 2008, Athenaeum-Polak & Van Genneep).
- Sontag, Susan, *At the Same Time: Essays and Speeches* (Londen 2007, Hamish Hamilton).
- Steinberg, Paul, *Speak You Also. A Survivor's Reckoning*. Vertaald door Linda Coverdale and Bill Ford (Londen 2000, Picador).
- Stier, Oren Baruch, *Committed to Memory. Cultural Mediations of the Holocaust* (Boston 2003, University of Massachusetts Press).
- Stillman, Peter, 'Hegel's Civil Society: A Locus of Freedom', in: *Polity*, jrg. 12, nr. 4, 1980.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge 1989, Harvard University Press).
- Tillema, Annelieke, *Beroemde buitenbeentjes. De self-fashioning van de heidendaagse auteur*. RMA-scriptie Rijksuniversiteit Groningen, 2011.
- Travis, Roger, *Allegory and the Tragic Chorus in Sophocles' Oedipus at Colonus* (Lanham/Maryland 1999, Rowman and Littlefield Publishers).
- Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril* (Paris 2007, Flammarion).
- Vaessens, Thomas, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement* (Nijmegen 2009, Vantilt).
- Vaessens, Thomas, 'Realiteitshonger. Arnon Grunberg en de (non-)fictie', in: *TNTL*, jrg. 126, nr. 3, 2010.
- Vaessens, Thomas, 'De romanschrijver als journalist. Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie', in: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast* (Kampen/Kapellen 2010, Klement/Pelckmans).

- Vaessens, Thomas en Yra van Dijk, *Reconsidering the Postmodern. European Literature Beyond Relativism* (Amsterdam 2011, Amsterdam University Press).
- Valiulina, Sana, 'De asielzoeker: "De onttoverde wereld" van Grunberg', in: *De Gids*, jrg. 169, afl. 3, 2006.
- Veire, Frank Vande, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie* (Nijmegen 2002, SUN).
- Verbeek, Albert, 'Geen held maar een pechvogel. De meervoudige travestie in Arnon Grunbergs *Onze oom*', in: Vaessens, Thomas en Yra van Dijk (red.), *Een prototypisch auteur: Arnon Grunberg*. Speciaal nummer van *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, jrg 126, nr. 3, 2010.
- Vervaeck, Bart, 'Gaat en vermenigvuldigt u! Kroniek. De clichés van Arnon Grunberg', in: *DWB* 146, 2001, 97-104.
- Vervaeck, Bart, 'En garde. Poëtica's voor een nieuwe roman', in: *TNTL*, jrg. 130, nr. 1, 2014.
- Vitse, Sven, 'Over werkelijkheid, fictie en postmodernisme: enkele opmerkingen bij recente publicaties over het werk van Arnon Grunberg', in: *Spiegel der letteren* 54 (2012) 1, 93-105.
- Vliet, Benjamin van, 'Lulu Wang II. De receptie van *De geschiedenis van mijn kaalheid*', in: *Vooy's*, jrg. 22, nr. 1, 2004.
- Vree, Frank van, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995, Historische Uitgeverij).
- Vries, Joost de, 'De Zwitser. Over de romans van Arnon Grunberg', in: *Ons Erfdeel*, jrg. 57, nr. 1, 2014.
- Weissenböck, Marie, 'Warum gerade Wien? Wien als Schauplatz in Marek van der Jagts Roman "Amour fou"', in: *Rezeption, Interaktion und Integration: niederländischsprachige und deutschsprachige Literatur im Kontext* (Wenen 2004, Praesens).
- Wesemael, Sabine van, 'Tegen de wereld, tegen het leven. Over de verwantschap tussen Michel Houellebecq en Arnon Grunberg', in: *TNTL*, jrg. 126 nr. 3, 2010.
- Wiese, Doro, *The Powers of the False. Reading, Writing, Thinking Beyond Truth and Fiction* (Evanston 2014, Northwestern University Press).
- Zandberg, Eyal, 'Critical laughter: humor, popular culture and Israeli Holocaust commemoration', in: *Media, Culture and Society* jrg. 28, nr. 4, 2006.
- Žižek, Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Lacan through Popular Culture* (Cambridge 1992, The MIT Press).

- Žižek, Slavoj, 'Description without a place. On Holocaust and Art', in: *Inaesthetik. Politics of Art*, jrg. 2, nr. 1, 2009.
- Zuurmond, Anouk, *Shared stories and creative dissonances. Transnational Literary Projects and European Identity*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam, 16 januari 2019.

### *Recensies en interviews*

- Bockma, Harmen, 'Oorlog grijpt werkelijk in levens in', in: *de Volkskrant*, 5 februari 2008.
- Bomer, Maarten, 'Tirza, de film. Arnon Grunberg: Ik vond het shockerend', in: Eddy Esman e.a. (red.), *Blauwe maandagen. Over leven en werk van Arnon Grunberg. Vol. 2* (Andelst 2010, Uitgeverij Ekstreem).
- Bosman, Andrea, 'In de lach schieten om *Mein Kampf*', in: *Trouw*, 18 september 2004.
- Bruin, Ellen de en Daniëlle Pinedo, 'Ik begrijp je wel, maar ik gelóóf je niet'. Dubbel interview met Arnon Grunberg en Claudia de Breij, in: *NRC Handelsblad*, 17 augustus 2017.
- Dera, Jeroen en Roel Smeets, 'Jonge wolven xvii: Grunbergs punt. Overwegingen bij *Moedervlekken*', in: *DWB*, juni 2017. <http://www.dwb.be/jeroen-dera/jonge-wolven-xvii-grunbergs-punt-overwegingen-bij-moedervlekken>.
- Etty, Elsbeth, 'Identiteit is een waanidee', in: *NRC Handelsblad*, 17 september 2004.
- Etty, Elsbeth, 'Geen levensdoel, dat is een vieze ziekte', in: *NRC Handelsblad*, 17 november 2006.
- Fortuin, Arjen, 'Wie is die man die de tonijn snijdt?' in: *NRC Handelsblad*, 22 september 2006.
- Fortuin, Arjen, 'Luiheid vind ik vreselijk', in: *NRC Handelsblad*, 7 juni 2017.
- Fraioli, Paul, 'The Invention and Reinvention of the City: An Interview with Rem Koolhaas', in: *Journal of International Affairs*, jrg. 65, nr. 2, 2012.
- Friedman, Carl, 'Deze messias is tweedehands', in: *Trouw*, 18 september 2004.
- Groot, Ger, 'Waar heb ik dit eerder gelezen?' in: *NRC Handelsblad*, 24 november 2006.
- Hart, Kees 't, 'Vertraagde film', in: *De Groene Amsterdammer*, 22 september 2006.
- Hart, Kees 't, 'O, o, o, wat is ie slecht', in: *De Groene Amsterdammer*, 3 oktober 2008.



- Hart, Kees 't, *Het gelukkige schrijven* (Amsterdam 2015, Querido).
- Hens, Tine, 'We lijden aan een gebrek aan leven.' Interview, in: *De Standaard*, 29 september 2006.
- Heumakers, Arnold, 'Nihilisme op een koopje', in: *NRC Handelsblad*, 27 april 2001.
- Heumakers, Arnold, 'Niet elk boek van een maniak is noodzakelijk', in: *NRC Handelsblad*, 10 november 2006.
- Jaeger, Toef, 'Wat ik van de Tweede Wereldoorlog weet is begonnen als van horen zwijgen', in: *NRC Handelsblad*, 19 mei 2015.
- De Jonge, Stefanie, "'De man zonder ziekte", de nieuwe roman van Arnon Grunberg'. Interview. *Humo*, 29 mei 2012.
- Kagie, Rudie, 'Arnon Grunberg, een briljant rotjoch', in: *Vrij Nederland*, 14 juni 2003.
- Meijer, Daphne, 'Arnon Grunberg: "Uiteindelijk voel ik best tederheid"', in: *De Groene Amsterdammer*, 18 mei 1994.
- Noordhoek, Wim, 'De hoofdpersoon en de hoer. Een tweegesprek over het lot van de schrijver', in: *Hollands Maandblad*, jrg. 45, nr. 8-9, 2003.
- Pam, Max, 'Sprinkelende slapstick', in: *HP/De Tijd*, 29 september 2006.
- Paris, Lidewijde, 'De zoektocht naar waarheid, werkelijkheid en geluk. Dubbelinterview met Arnon Grunberg en Jonathan Safran Foer', in: *Vrij Nederland*, 30 september 2006.
- Peeters, Carel, 'Arnon Grunberg', hongerkunstenaar', in: *Vrij Nederland*, 14 maart 1998.
- Peters, Arjan, 'Een schrijver strooit met pech', in: *de Volkskrant*, 27 oktober 2000.
- Peters, Arjan, 'De uitvinder van de "turbo tristesse"', in: *de Volkskrant*, 8 mei 2007.
- Peters, Arjan, 'Wie bang is moet zingen', in: *de Volkskrant*, 26 september 2008.
- Peters, Arjen, 'Irak is nog niet klaar voor de opera', in: *de Volkskrant*, 26 mei 2012.
- Pols, Gijsbert, 'Je bent anderhalve eeuw te laat, Arnon', in: *deReactor.org*. 22 september 2016.
- Pruis, Marja, 'Marja Pruis leest', in: *De Groene Amsterdammer*, 15 juni 2012.
- Ridder, Matthijs de, 'Mohammed Atta! Grunberg in topvorm', in: *De Standaard*, 22 september 2006.
- Schouten, Rob, 'Zonder geld beteken ik niets', in: *Trouw*, 23 september 2006.
- Storm, Arie, 'Trammelant in Zuid-Amerika', in: *Het Parool*, 27 september 2008.

- Straeten, Bart Van der, 'De man die met de hapjes rondgaat', in: *Ons erfdeel*, jrg. 50, nr. 1, 2007.
- Takken, Wilfred, 'Het moet pijnlijk blijven', in *NRC Handelsblad*, 27 oktober 2000.
- Verbeke, Annelies, 'Dit is een roman die elke schrijver had willen schrijven', in: *NRC Handelsblad*, 10 november 2006.
- Vitse, Sven, 'Nog maar eens een Grunberg. Een poging om "waarom niet" en *Huid en Haar* in één zin te gebruiken', in: *DWB*, jrg. 157, nr. 1, 2012.
- Vullings, Jeroen, 'De man die in zijn werk verdween', in: *Vrij Nederland*, 24 november 2007.
- Vullings, Jeroen, 'Door gekken omringd', in: *Vrij Nederland*, 16 januari 2008.
- Waanders, Liliane, 'Arnon Grunberg over meten tijdens het schrijven van *Het bestand* en (nog niet alles) weten', in: *Hanta*, 19 oktober 2014. <http://www.hanta.nl/hanta/2014/10/19/arnon-grunberg-meten-tijdens-het-schrijven-van-het-bestand-en-nog-niet-alles-weten/>.

# Noten

## Noten Leeswijzer

- 1 Grunberg in de lezing ‘De soepsteen’ in *De techniek van het lijden* (2005, 20).
- 2 Ik kies hier voor de term ‘Shoah’, en niet ‘Holocaust’ in navolging van Grunberg zelf (al spreekt die ook van ‘Sjoa’, ‘Het Lager’ of ‘de massamoord’). Zie ook Jan Oegema en diens overtuigende argumenten voor de term ‘Shoah’ (*Een vreemd geluk : de publieke religie rond Auschwitz*. Amsterdam, Balans, 2003: 17). Shoah is de Hebreeuwse term voor de Jodenvernietiging in het Derde Rijk. De Amerikaanse term Holocaust gebruik ik waar ik mensen aanhaal die het zo noemen, of waar het gaat over de Amerikaanse context. Beide namen zijn overigens problematisch op hun eigen manier: (te) politiek en te religieus geladen.
- 3 In een brief aan Vic van de Reijt uit 1993 over de receptie van *Blauwe maandagen*: ‘En ik zelf heb het bange vermoeden dat ze zullen schrijven over “post-shoahliteratuur”. Van al deze mogelijkheden vind ik de laatste nog wel het ergste. [...] (Aan de andere kant: Shoah & seks in één roman vind ik wel een aanprijzing.) Of nog beter: Shoah, seks & pizzeriameisjes.’ (Van de Reijt 2014, 96).
- 4 Interview met Daphne Meijer, *De Groene Amsterdammer* (18 mei 1994).
- 5 ‘Hoe meer ik erover nadenk hoe meer ik tot de conclusie kom dat bijna alles beschamend is. Alleen schrijven niet. Schrijven is de overwinning op de schaamte.’ (*Yasha*, 1 mei 2010).
- 6 Takken, 2000.
- 7 Zie bijvoorbeeld *De geschiedenis van mijn kaalheid*, 160.
- 8 *De troost van de slapstick*, 212.

- 9 Grunberg in Durlacher, 1994, 66.
- 10 De overgang die Grunberg zelf ziet, van *Fantoompijn* uit 2000 naar *De asielzoeker* uit 2003, is volgens de auteur 'niet te begrijpen' zonder Marek van der Jagt (Marek van der Jagt 2008, 7).
- 11 Omdat *Afgrond zonder vangnet* grotendeels is geschreven aan de Universiteit Leiden, is de inhoud vanaf 1 november 2019 open access.

### Noten hoofdstuk 1

- 1 In: 'Het geluk van Auschwitz'. Over Imre Kertész. *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003.
- 2 12 november 2011 in *de Volkskrant*.
- 3 Het ongepubliceerde jeugdwerk van Grunberg vertoont enkele minder afwijzende verkenningen van de Joodse identiteit. Een van Grunbergs vroege personages vraagt zijn vader wat Jood-zijn is. 'Dat is iemand die weet dat hij niet blijven kan en niet blijven mag waar hij is,' antwoordde die. Jood moeten zijn, zo vervolgt hij, betekent 'een vreemde' zijn (DLM, 56).
- 4 'Thus confronting the viewer with the Holocaust as something that is not past but still very present', zoals *cultural memory*-specialist Aleida Assmann opmerkte over de film (Assmann, 2006).
- 5 Weerzinwekkende substanties roepen de herinnering op aan de vroege kindertijd, en het daarbij behorende bedreigende gevoel geen grenzen te hebben: vandaar dat het abjecte psychisch bedreigend kan zijn (zie Arya en Chare, 2016, 2-3).
- 6 Literatuurwetenschapper Julia Kristeva benadrukt dat het abjecte niet per se het vieze is, maar datgene wat grenzen overschrijdt: 'It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite' (Kristeva, 1982, 4).
- 7 Kristeva, 1982, 10.
- 8 Bedreigingen kunnen van binnen of van buiten komen en brengen het subject of het culturele systeem in een staat van abjectie. Binnen abjectie zijn er twee operaties te onderscheiden: *to abject* (het werkwoord) en *to be abject*. Lichamelijke afvalstoffen zijn ook ambivalent, omdat ze zowel de grenzen bedreigen, als die grenzen helpen bevestigen en beschermen: ze zijn zowel van mij als niet van mij. Ri-

- tuele hygiënepraktijken beschermen het ik tegen het animale (Arya in: Arya en Chare, 2016, 105-108).
- 9 Kristeva noemt bijvoorbeeld het antisemitisme van Céline (Kristeva, 1982, 136).
  - 10 BM, 118. De figuur van Nicola lijkt later nog eens terug te keren in de gedaante van de ‘melaatse’ Simon in *De asielzoeker*.
  - 11 Juist op het *publieke* van intieme lichaamsfuncties en aanhoudende diarree ligt in veel getuigenissen uit het kamp de nadruk.
  - 12 Uit zijn – nooit-geaccepteerde – proefschrift over Rabelais, geschreven in de jaren veertig van de twintigste eeuw (Bachtin, 1984).
  - 13 ‘A body in the act of becoming. It is never finished, never completed, it is continually built, created, and builds and creates another body’ (Bachtin, 1984, 317).
  - 14 Bachtin, 1984, 187. Bachtin wijst erop dat het groteske het lijden compenseert, en een opening biedt naar vernieuwing. Juist fecaliën zijn dan een symbool voor deze verandering (Bachtin, 1984, 175).
  - 15 Bachtin, 1984, 147-149. Walter Benjamin (1998, 171) wijst op de oorsprong van het groteske: het is geassocieerd met de dood, begravenissen, ruïnes en catacomben: met datgene wat *begraven* is. De nabijheid van de dood is in deze episode van *Blauwe maandagen* de aanjager van de groteske scènes.
  - 16 De lach die carnaval met zich meebrengt is ambivalent want zelfkritisch. Hij is bevrijdend, creatief en ontheiligend (Bachtin, 1984, 312-314).
  - 17 BM, 144. De betaalde liefde is een onderwerp dat zal blijven terugkeren in latere romans: zo doet de prostituee Sosha in *De asielzoeker* denken aan Natasja uit *Blauwe maandagen*, met haar agressieve verwijten en getreiter (BM, 181-182).
  - 18 Arya in: Arya en Chare (2016, 115).
  - 19 Manuel Gogos, 2005, 82. Gogos maakte een studie van het genre van de Joodse Bildungsroman en stelt dat de jongemannen daarin niet aan hun kindertijd kunnen ontkomen. De dominante Jiddische ‘mamme’ staat op een voetstuk dat tevens een beklagdenbank is (Gogos, 2005, 102).
  - 20 Zie ook de *Yasha*-column ‘Tanden poetsen’, *VPRO-gids*, 26 september 2015. Grunberg vertelt dat zijn moeder zijn veters strikte en zijn tanden poetste, zodat hij met ‘het hogere’ bezig kon zijn.

- 21 Zie ook Franklin (2011, 219-221) over de interviews die Epstein met kinderen uit deze generatie had.
- 22 'De schrijver die ik ben is vooral een kijker' (Interview *Humo*, 23 september 2008).
- 23 Gogos, 2005, 90-92.
- 24 Idem.
- 25 Citaten uit DLM, 337-347.
- 26 Geciteerd door Bob Polak in zijn artikel 'Leedgenoten' (Mulder en Van de Reijt, 2014, 31-39, 37). Overigens toont Polak aan dat die veertig adressen niet erg waarschijnlijk zijn.
- 27 Zoals Bob Polak vertelt (Mulder en Van de Reijt, 2014).
- 28 IKON, 5 juni 2005.
- 29 Polak, 2014, 35.
- 30 Grünberg-Klein, 2015, 110. Zie hetzelfde verhaal in Grunbergs ongepubliceerde jeugdwerk *Woord dat God schuimbekkend afwees* (DLM, 63).
- 31 Literatuurwetenschapper Ernst van Alphen noemt die rolverwisseling de 'ambigue subjectiviteit' van de slachtoffers. Als je familieleden of vrienden worden vermoord, en je kunt niets doen, wordt je subjectiviteit aangetast (Van Alphen, 1997, 48). Abel Herzberg beschrijft ook de desubjectivering die er plaatsvond in het kamp: 'Menigeen had zijn ziel en zijn zinnen thuis vergeten, bij al wat hem van oudsher lief was geweest, en hij herkende zichzelf wel in het kamp, maar ongeveer zoo, als hij zichzelf herkent op een fotografie' (1946, 61).
- 32 Zie daarover vooral hoofdstuk 2 en 3.
- 33 In: Grünberg-Klein (2015, 163).
- 34 *Omdat ik u begeer* (Grunberg, 2001, 34-36).
- 35 In de verhalenbundel *Amuse-Gueule* voegt de auteur zelfs inleidingen toe aan zijn verhalen die het verband met zijn eigen leven expliciteren – wellicht dat de bundel daarom zijn eigen initialen als titel heeft: AG.
- 36 Bovendien zijn niet alle interviews geautoriseerd, wat ze als bron uiteraard ook minder betrouwbaar maakt. Grunberg vraagt geen inzage in interviews met hem voor publicatie (mondelijke communicatie met de auteur, 4 mei 2018).
- 37 'Het mediageile varkentje spreekt. Arnon Grunberg interviewt Arnon Grunberg', in: *De troost van de slapstick*, 186-193, 187.

- 38 Vooral omdat Grunberg (net als Philip Roth) vaak ook weer verwijst naar een 'Grote Poppenspeler' die de mensen weer in de hand heeft.
- 39 Anders dan Elrud Ibsch suggereert (in: Nolden en Liska, 2008, 49).
- 40 Een begrip van Philippe Lejeune uit *Le pacte autobiographique* uit 1975. Geciteerd uit Missinne (2013, 35-37).
- 41 Ook Hannelore Grünberg-Klein gebruikt het woord 'brullen' in het babydagboek dat ze van haar zoon bijhield, op plaatsen waar je eerder 'schreeuwen' zou verwachten. Misschien ook omdat het woord in het Duits ('brüllen') anders gebruikt wordt dan in het Nederlands.
- 42 Die herhaling van steeds dezelfde elementen is ook wat historica en ervaringsdeskundige Eva Hoffman opmerkt over de verhalen van haar ouders, die in Oekraïne de oorlog overleefden, maar hun families verloren. Hun herinneringen vertaalden zich in beelden, abrupte zinnen, in 'repetitious, broken refrains'. Ze noemt ze 'compressed, packed, sharp' (Hoffman, 2004, 9-11).
- 43 Historica Nadine Fresco stelde na interviews hetzelfde vast over wat er verteld werd in gezinnen van overlevenden: 'The silence was all the more implacable in that it was often concealed behind a screen of words, again, always the same words, an unchanging story, a tale repeated over and over again, made up of selections from the war' (1984, z.p.).
- 44 Een term van Marianne Hirsch: '[...] traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present' (Hirsch, 2012, 5). 'These details are exposed as fragments of the real,' zegt Žižek, 'which resist meaning' (Žižek, 2009, 153-154).
- 45 'While the images of traumatic reenactment remain absolutely accurate and precise, they are largely inaccessible to conscious recall and control' (Caruth, 1995, 151).
- 46 Van Alphen, 1997, 22-23.
- 47 G.L. Durlacher, 1985, 9.
- 48 Zie ook hoofdstuk 3, p. 127.
- 49 Zie de autobiografische opmerking in *Vrij Nederland* ('Arnon Grunberg over het huwelijk van zijn ouders', 2016): 'Mijn vader vertelde wel verhalen, maar alleen verzonden verhalen.'
- 50 Eva Hoffman vertelt ook over het irreële effect dat verhalen over de

- oorlog op haar als kind hadden – ze klonken voor haar als raadselachtige, maar echt gebeurde sprookjes uit het centrum van het universum (Hoffman, 2004, 6). Anne Karpf beschrijft hetzelfde: ‘The Holocaust was our fairy-tale’ (Karpf, 2008, 94).
- 51 Van Alphen beschrijft dit effect in verband met Carl Friedmans *Tra-lievader* (Van Alphen, 2006, 479).
- 52 Het citaat over ‘het koninginnetje’ keert terug in verschillende andere teksten, ook in *Rattewit* bijvoorbeeld, het toneelstuk uit 1992, dat zich afspeelt in een café naast een Joodse begraafplaats. Nog veel meer uit die toneeltekst kwam daarna ook in de debuutroman terecht – het drinken van ‘neunundneunziger’, de verloren jeugdliefde Rosie, en dus het discours van de stevig meedrinkende moeder, die hier Hanna heet en haar zoon blijft aansporen om kaddisj te zeggen voor zijn overleden vader.
- 53 De moederfiguur vertelde deze verhalen ook in werkelijkheid: ‘Mijn moeder bleef tot vlak voor haar dood benadrukken hoe verleidelijk ze was als meisje, en dat deze verleidelijkheid in niet-geringe mate heeft bijgedragen aan haar overleven. “De moordenaars glimlachten naar me,” zei ze. De laatste jaren herhaalde ze deze zin soms wekelijks, soms ook dagelijks’ (Grunberg, ‘Zelf moeder worden’, 2016).
- 54 Eva Hoffman heeft het dan over: ‘That what most troubles the imagination are scenarios of parental indignity, the possibility that the parents were forced into situations that undermined their integrity or into acts that involved collusion with the agressor’ (Hoffman, 2004, 74).
- 55 Hoffman, 2004, 66.
- 56 ‘Wat moet je doen met herinneringen die niet waar zijn?’ vraagt Grunberg zich af. Het antwoord dat hij geeft is dat je zulke herinneringen kunt delen, in kunst (TS, 97).
- 57 Van Alphen, 2006, 488. Hilary Chute wijst erop dat kinderen dan zelfs de rol gaan spelen van ‘secondary witness’.
- 58 Van Alphen, 2006, 482.
- 59 Zie ook in een interview over *Blauwe maandagen*: ‘Soms moet je zeggen: dit is ondraaglijk. Met deze pijn ga ik niet sjacheren’ (Meijer, 1994).
- 60 Zoals Wim Noordhoek het noemde (NGG, 320). Grunberg zegt in deze periode zichzelf niet te herkennen in de toon van andere Nederlandse tweedegeneratie-auteurs: ‘Mijn werkelijkheid heb ik toch



- als smeriger ervaren. Ik voelde meer woede [...] (Meijer, 1994).
- 61 Grunberg gaf de roman ook in vertaling uit bij zijn eigen uitgeverij, Kasimir. Zie p. 76.
- 62 Seligmann, 1989, 115.
- 63 Seligmann, 1989, 232.
- 64 Gogos, 2005, 102.
- 65 Zie ook de autobiografische beschrijving: 'Hun huwelijk was de voortzetting van de Tweede Wereldoorlog op intieme schaal [...] Jaren na de dood van mijn vader kon mijn moeder met meer afstand over haar huwelijk praten en ze gaf de oorlog de schuld van de onvolmaaktheid van de liefde; dat er van de liefde niet meer was overgebleven dan oorlog op de vierkante centimeter lag aan de oorlog zelf' (Grunberg in *Vrij Nederland* ('Arnon Grunberg over het huwelijk van zijn ouders', 2016)). En vergelijk Gogos (2005, 65-66) over het naoorlogse Joodse gezin in de literatuur: als 'Leidensgemeenschap' en broeikas.
- 66 Ervan uitgaande dat ook deze figuur autobiografisch geënt is, en de historische tijd waarin het stuk zich afspeelt 1977 moet zijn (er wordt naar de ontvoering van Hanns-Martin Schleyer verwezen).
- 67 Het verhaal wordt nog eens verteld door de auteur in 'Zelf moeder worden' (*De Groene Amsterdammer*, 13 januari 2016). Hier is hij het echter zelf die bang is voor de wc.
- 68 DLM, 338. De anekdote over de jam komt ook voor in Grünberg-Klein (2015, 127 en 132) en in DLM, 19.
- 69 Een parafrase van dit citaat van Eva Hoffman: 'Nor was it exactly memories that were expressed at first by the survivors themselves. Rather, it was something both more potent and less lucid; something closer to enactment of experience, to emanations or sometimes nearly embodiments of psychic matter – of material too awful to be processed and assimilated into the stream of consciousness, or memory, or intelligible feeling' (Hoffman, 2004, 7). Maria Boletsi stelt het concept 'literaire onverteerbaarheid' voor. Het verwijst naar de manier waarop literatuur 'onverteerbare', onvertaaltbare personages tot subject maakt, en ook naar onverteerbaarheid als een functie van literatuur zelf.
- 70 Geciteerd door Van de Reijt 2014, 81-82.
- 71 Opgenomen in *Amuse-Gueule*, 63-81, 75.
- 72 De monoloog ging in première in 1993, het jaar waarin ook *Rattewit*

- werd voorgelezen in Felix Meritis. Arnon Grunberg zelf ziet de teksten, samen met *De dagen van Leopold Mangelmann*, als een trilogie.
- 73 Uitgevoerd door Barbara Duijjes in een door haar bewerkte versie onder de titel *In het voorbijgaan*, première 8 september 1994 in de Toneelschuur in Haarlem (zie Vic van de Reijt in Grunberg, 2017, 458).
- 74 Een deel van *Woord dat God schuimbekkend afwees* is het toneelstuk *De dagen van Leopold Mangelmann* geworden (verschenen in 1993, Amsterdam: Rothschild en Bach), een ander deel is in *Blauwe maandagen* terechtgekomen. Omdat *Woord dat God schuimbekkend afwees* pas in 2017 verscheen, zal het gedeeltelijk besproken worden in de context van *Moedervlekken*, in hoofdstuk 6.
- 75 In: *Woord dat God schuimbekkend afwees*. Hierop volgt de wrange beschrijving van hoe de jonge hoofdpersoon maandenlang over tuinhekken klimt en valt, zodat niemand hem de voordeur uit ziet komen (DLM, 59-60).
- 76 Zoals Arnon Grunberg herhaaldelijk vertelde, onder andere in het televisie-interview met Rosenmöller (2005).
- 77 *Over Joodse en andere paranoia*, Kellendonk-lezing, 2007, 7-8.
- 78 Een 'archetype' noemt Grunberg het (in: Van der Jagt, 2008, 607). Arnon Grunberg liet zich in New York daadwerkelijk als makelaar opleiden, naar eigen zeggen alleen om stof voor zijn literaire werk te vinden (Vaessens, 2010, 311).
- 79 Dat staat tenminste in de familiestamboom die Polak optekende (in: Mulder en Van de Reijt, 2014, 32).
- 80 Vergelijk Ton Anbeek over Grunberg: 'Vaak vormt in de roman één lange sequentie van scènes het middelpunt' (Anbeek, 2001, 61).
- 81 Ook deze titel slaat terug op een tekst die Grunberg zelf schreef (zie NGG, 42).
- 82 Opnieuw verwerkte Grunberg allerlei gegevens uit zijn eigen jonge jaren in het verhaal. Stond het leven van de jonge schrijver in het teken van de verliefdheid op de serveerster van restaurant Panini voor wie hij *Brief aan M.* schreef, Krieg lijdt aan een hopeloze verliefdheid op zowel de Zuid-Amerikaanse Elvira Lopez als op de actrice Frederika Steinman, voor wie actrice Johanna ter Steege model stond. Het door Grunberg aan haar opgedragen werkje *Het boek Johanna* (Mulder en Van de Reijt, 2014, 67) heet hier *Het boek Frede-*

- rika*. Verder gebruikte Grunberg een deel van Ter Steeges biografie om zijn personage Elvira van een geschiedenis te voorzien.
- 83 ‘Wanhoop’ is ook het woord dat Grunberg gebruikt om zijn eigen positie in deze jaren te beschrijven als hij op de radio vertelt over de brieven in NGG: ‘De kracht die ik had kwam voort uit pure wanhoop’ (*De taalstaat*, 5 november 2016).
- 84 Grunberg zelf trachtte zijn monoloog *De dupe van Felix* op de planken te brengen, onder andere in zelfgehuurde zaaltjes. Dat wordt verteld door Rudie Kagie in zijn negatieve portret, VN: <http://www.vn.nl/arnon-grunberg-een-briljant-rotjoch/>.
- 85 Zie Van de Reijt, 2014, 49-50.
- 86 In de lezing *De dood en de verkoop* (2008, 6-9), een terugblik van de auteur zelf op deze periode van zijn leven. *Aan Nederlanden geen gebrek* is tevens de titel van de verzamelde correspondentie uit deze periode. Brieven aan vrienden en ook aan kennissen in de theaterwereld, zoals Roos Ouwehand, Kees Hulst, Jan Ritsema, aan Pierre Bokma. Hoewel zijn brieven vaak vilein en sterk ironisch zijn, is zijn ambitie en ook zijn verkooptactiek bloedserieus.
- 87 Zie ‘Platgedrukt in een badhokje. Buster Keaton en de troost van de slapstick’ (TS, 13-18).
- 88 ‘[...] Le rire a une signification et une portée sociale, [...] que le comique exprime avant tout une certaine inadapation particulière de la personne à la société [...]’ (Bergson, 1900, 60).
- 89 In het essay: ‘Wij zijn Gods mopje. Laurel & Hardy en het ontrechte dédain voor verstrooiing’ (TS, 19-24).
- 90 Van de Reijt, 2014, 63. Ook de in *Figuranten* genoemde film voor de FNV en de reclamefilms zijn biografische feiten (idem, 56).
- 91 En zoals de in werkelijkheid niet-onsuccesvolle voorstellingen van Huis aan de Amstel waar hij in meespeelde, en een jongerenversie van *Ifigeneia in Aulis* voor Toneelgroep Amsterdam (zie Van de Reijt, 2014, 43).
- 92 Bachtin, 1984, 312-314.
- 93 Bachtin, 1984, 388.
- 94 Desser en Friedman: ‘A man eternally bewildered by a hostile universe’ (1993, 40-43).
- 95 Desser en Friedman, 1993, 39.
- 96 Van Alphen, 1997, 9-10.
- 97 Vergelijk Ezrahi (2001) over humor en de Shoah, die afstand cre-

- eert en ook verzet tegen de zwaarheid van het onderwerp. Zie ook Haskins' verdediging van humor in de film *La vita è bella* (Haskins, 2001, 380).
- 98 Vervaeck, 2014, 90.
- 99 'Overlevenden' is ook zo'n woord uit het Shoah-discours. In zijn poëzie noemt Grunberg mensen 'overlevenden': 'Leven zelf/ een troostprijs/ voor de/ overlevenden' zegt de ik bijvoorbeeld tegen 'hoer C.' (*Liefde is business*, 2002).
- 100 [auschwitz.dk/mengele/id24.html](http://auschwitz.dk/mengele/id24.html) and <http://holocaust.hklaw.com/essays/1999/998.htm>.
- 101 Overigens is de historische verwijzing ook weer vermengd met een autobiografische. Grunberg (in *Vrij Nederland* ('Arnon Grunberg over het huwelijk van zijn ouders') 2016), vertelde over de Joden in de entourage van zijn ouders, onder wie 'Lotte en Ludwig Heymann, broer en zus, Joden uit Wuppertal. Ook zij woonden op de Rooseveltlaan. Ze leefden samen alsof ze geen broer en zus waren maar man en vrouw, waarmee ik niet wil zeggen dat ze met elkaar naar bed gingen.'
- 102 'Meerschamwam' is bijvoorbeeld de achternaam van een Amsterdamse Joodse familie, en is ook Duits voor 'spons' – een toepasselijke naam voor een schoonmaakster. Maar 'Meerschamwam' was ook de naam van de operatie waarmee Franse Joden gedeporteerd werden.
- 103 Konst, 2015, 186.
- 104 Andreas Kilcher wijst op twee elementen in de Joodse literatuur van na WO II: de herinnering en de grap, waarbij de grap, precies zoals Freud het bedoelde, zelf ook deel van de herinnering werd. (geciteerd door Gogos, 2005, 42).
- 105 'Hij noemt hun wanhoop wel, maar maakt die niet meer voelbaar, en zo valt de bodem weg onder zijn humor,' stelde Goedkoop in *NRC Handelsblad* over Grunbergs personages (25 april 1997). Grunberg reageerde in zijn *Yasha*-column met het dreigement bij *NRC Handelsblad* weg te gaan.
- 106 Inleiding bij 'Angst overwint alles' (2005, 8).
- 107 Ook deze mystificatie over het beroep van de vader en geheimzinnigheid binnen het gezin zijn autobiografische gegevens. Zie bijvoorbeeld Grunberg in *Vrij Nederland* ('Arnon Grunberg over het huwelijk van zijn ouders', 2016): 'De liefde tussen mijn ouders bestond uit een reeks geheimen, wellicht omdat hun huwelijk zoals

- gezegd de voortzetting van de oorlog was. Liefde is wat werd verzwegen. De waarschuwing van mijn vader dat ik mijn moeder niets moest vertellen omdat ze ons allemaal zou verraden, klinkt nog helder in mijn oren.’
- 108 FP, 19, en bijvoorbeeld ook in de *Yasha*-column: ‘Ik ben in een gekkenhuis geboren’ (*VPRO-gids*, 5-11 april 1997). Overigens noemt Robert Antelme in zijn getuigenis ook het concentratiekamp een ‘gekkenhuis’ (2010, 112).
- 109 Van de zomer van 1997 tot de zomer van 2006. Daarna schreef hij tot de zomer van 2007 nog de rubriek ‘Grunberg onder de mensen’.
- 110 In de jaren negentig noemt een personage een reden voor het buitenshuis eten, in de eenakter *Mariette*: ‘Ik eet altijd onderweg. Als ik eten in huis haal, ben ik bang dat het onder mijn ogen beschimmelt of dat er een heel rattenleger op afkomt’ (DLM, 317).
- 111 Zie de gepubliceerde brief van Grunberg aan ene ‘T’ uit februari 2001: ‘Laat het vervalsen van je verleden aan mij over. Als je iemand te eten uitnodigt, moet je na afloop niet klagen dat de gast je eten heeft gestolen,’ is Grunbergs antwoord op de beschuldiging van plagiaat. ‘Als je me een brief stuurt of een e-mail, dan is het ook een beetje mijn brief geworden, en mijn e-mail’ (2001, 16-17). De auteur heeft blijkbaar de neiging om wat hij meemaakt vrijwel ongewijzigd op te nemen in zijn romans, wat hem zo nu en dan wordt verweten. Ook een jeugdvriend van Grunberg, Eric Schliesser, klaagde dat hij stukken uit zijn eigen e-mails teruglas in het werk, een verwijt dat de schrijver naast zich neerlegde: ‘Aan welke afspraken acht ik mij gebonden?’ (Grunberg, 2007, 210).
- 112 Ook de Franse filosoof George Bataille vergelijkt gokken met abjecte zaken als poep, stervende of dode lichamen, het heilige en vooral (perverse) seksuele handelingen: het *ganz Andere* (Bataille, 1985 (1930), 5).
- 113 Freud, 1982, deel 9, 446.
- 114 Idem. Zie ook p. 91 over Freuds essay over Dostojevski.
- 115 Zie Bourdieu, 1993, 39: hoe autonomer het veld, hoe meer de waarden een omkering zijn van gewone economische principes: ‘that of business, power and institutionalized authority’. Grunbergs ironie suggereert dat deze oppositie tussen symbolisch en economisch kapitaal van de literatuur niet meer opgaat.
- 116 Linda Hutcheon, *Irony’s Edge*: ‘To use that system, with all the play

- the system allows. [...] Irony' zo voegt ze toe, 'explicitly sets up (and exists within) a relation between ironist and audiences [...] that is political in nature' (2014, 16).
- 117 Zie onder anderen Van Vree (1995) en Oegema (2003).
- 118 'There's no business like Shoah business', werd voor het eerst gezegd door een Israëliëse minister van Buitenlandse Zaken, Abba Egan (zie bijvoorbeeld *The Guardian*, 4 juli 2000).
- 119 Zie ook het laatste deel van hoofdstuk 3: daarin komen Grunbergs besprekingen aan de orde van andere 'post-Shoah-romans' die dezelfde thematiek behandelen.
- 120 Korthals Altes, 2014, 10. Zie ook weer het einde van hoofdstuk 3 voor Grunbergs fascinatie voor Holocaust-auteurs als Kosinski die hun verleden geheel of gedeeltelijk verzonnen.
- 121 Gilles Deleuze noemt dit 'the power of the false'. De fictie bevestigt zichzelf als kracht, als de 'power to affect and be affected' (in: *Cinema 2: The Time-Image*, 2005. Geciteerd uit Wiese, 2014, 34).
- 122 In: 'Oorlog tegen de roman. De weerzinwekkende worst die Witkiewicz heet', *NRC Handelsblad*, 6 december 1996.
- 123 Jan Oegema, 2003, 40.
- 124 Grunberg, 'Te laat', 2011, 114.
- 125 Van Vree, 1995, 102.
- 126 Van Vree, 1995, 97.
- 127 Van Vree, 1995, 103.
- 128 In Nederland verscheen in 1965 Pressers *Ondergang*, met aandacht voor het Nederlandse aandeel in de isolatie en deportatie van de Nederlandse Joden, waardoor men doordrongen raakte van in ieder geval passieve schuld aan de Jodenvervolging (Van Vree, 1995, 104).
- 129 Zie Anne Roth (2011) voor een beschrijving van deze populaire traumacultuur en van de erosie van de betekenis van de term 'overlevende' en 'slachtoffer'.
- 130 Een mythologie 'of absolute forces and absolute unreason' (Hoffman, 2004, 12).
- 131 'Er is geen historische periode waarvan het beeld nog zo sterk wordt gekleurd door ethische en religieuze motieven, er is geen historische periode die zo zichtbaar, en voor zovelen als een individuele bron van *moraal* fungeert' (Van Vree, 1995, 110).
- 132 Fresco, 1984, z.p. Vertaling van Yra van Dijk.
- 133 *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003.

- 134 Deze veelgebruikte term komt van Marianne Hirsch. Ze definieert die als volgt: ‘Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation’ (Hirsch, 1997, 22). Zie hoofdstuk 6 voor kritiek op het concept postmemory.
- 135 TS, 97, in ‘Elk ongeluk is het grootste ongeluk’, een essay uit 1997 over de Amerikaanse schrijver Bernard Malamud: het antwoord dat Grunberg geeft is dat je zulke herinneringen kunt delen, in kunst.
- 136 In Polen werden Joden herdacht als *nationale* martelaren: ‘[...] in de officiële herdenkingsiconografie waren Polen en Joden uitwisselbaar’ (Van Vree, 1995, 20).
- 137 Zie voor de constructie van die auteursfiguur vooral hoofdstuk 2 en 5.
- 138 *VPRO-gids*, 19 mei 1996.
- 139 ‘De omarming van het gezonde verstand en een “doe maar gewoon”-mentaliteit’, noemde de Vlaamse hoogleraar Bart Vervaeck deze positie (Vervaeck, 2014, 89).
- 140 Vergelijk Tillema (2011, 84-85).
- 141 TS, 78. Dat je voorzichtig moet zijn met het destilleren van een poetica uit de essays van Grunberg, blijkt wel als hij een maand later vrijwel exact het tegenovergestelde beweert – de schrijver hoeft zich nu niet meer met de interpretatie van de werkelijkheid bezig te houden: ‘Een schrijver hoeft niet te beleren noch te verontrusten, hij hoeft niet kuis te zijn, maar hij hoeft ook niet vulgair te zijn, noch hoeft hij de werkelijkheid te duiden [...]’ (TS, 127).
- 142 ‘Oorlog en waarheid’, 2009, 34-35.
- 143 Zie Kaja Silverman voor deze twee termen. Idiopathisch is dan de identificatie waarbij de ander wordt overgenomen door het zelf en iedere eigenheid wordt ontnomen (Silverman, 1996, 35). ‘De ander wordt hier in zijn anders-zijn niet erkend, maar hij wordt gelijkgeschakeld’, zoals Antoine Mooij het beschrijft in zijn uitleg van Lacan. Identificaties zijn deel van de imaginaire houding en vinden hun beslag in de noodzakelijke vorming van een *ik*. Dat geldt ook voor de heteropathische houding, die is dan ‘juist andersom, waarbij het individu zich gelijkschakelt, door een imaginaire identificatie met een idool’ (Mooij, 1975, 82).
- 144 ‘Wie een leugen niet afmaakt, wordt gestraft’. *NRC Handelsblad*, 5 april 1996.

- 145 TS, 60-66.
- 146 'De vrijheid van de nar' en 'agressief en onbeschaamd' zijn de woorden van Gogos (2005, 46). Het citaat van Grunberg komt uit een artikel over Grass (*NRC Handelsblad*, 15 november 1996).
- 147 Een verhalenbundel 'die ik maar half goed vond, en die ik toch wel zelf geschreven had willen hebben' (TS, 109).
- 148 Biller, 1995, 43.
- 149 Biller, 1995, 63.
- 150 De citaten uit 'Harlem Holocaust' komen uit Biller (1995, 104-105).
- 151 'Tabubrechende, blasphemische und zugleich kathartische Wirkung', zoals Manuel Gogos dat noemt (2005, 43).
- 152 In hetzelfde boek waarschuwt hij ons dan ook tegen het al te serieus nemen van de uitspraken in interviews: 'Nu moet je wat schrijvers in interviews beweren nog meer wantrouwen dan wat animeermeisjes je in je oor fluisteren' (TS, 47).
- 153 *De dood en de verkoop*, 2008, 14-17. Zie voor een beschrijving van Grunbergs tijd als uitgever: Vic van de Reijt 2014.
- 154 Voor zijn toneelteksten wees hij in een interview uit 1989 op de invloed van 'Daniil Charms, Hugo Claus, Botho Strauss, Thomas Bernhard, Tadeusz Rózewicz' (Van de Reijt, 2014, 57).
- 155 Van de Reijt, 2014, 83.
- 156 Zie p. 46.
- 157 Meijer, 1994.
- 158 Durlacher, 1994, 66.
- 159 Grunberg 'Te laat', 2011, 127.

### Noten hoofdstuk 2

- 1 Van der Jagt, 2008, 620.
- 2 Brief van de auteur, 1 september 2000. (A4-inlegvel bij de eerste druk van *De geschiedenis van mijn kaalheid*, 2000).
- 3 Zie Van Vliet (2004). Ook bijvoorbeeld De Moor (2005), Brouwers (2002) en Anbeek (2001) schreven over de stijlovereenkomsten.
- 4 *NRC Handelsblad* trok die conclusie uit een 'computeranalyse' van de stijl van beide schrijvers ('Grunberg is Van der Jagt'. *NRC Handelsblad*, 11 mei 2002).
- 5 'In ieder mens schuilt een maniak', *NRC Handelsblad*, 26 april 1996.
- 6 'Dankzij Marek van der Jagt durfde ik verder te gaan dan ik als Arnon Grunberg had aangedurfd. Marek zorgde toch voor een soort



- bevrijding. Ik kon de directe link met het autobiografische, met het Joodse verleden loslaten.' (In: *Trouw*, 25 maart 2003). *Maskerfreiheit* kunnen we dat noemen met een term van Heinrich Heine.
- 7 Zie voor deze brief Van der Jagt, 2008, 658-659. Overigens verscheen deze roman in 2013 als *Gstaad* onder Grunbergs eigen naam.
  - 8 Zie Laurens Ham (2015, 41): 'Auteurs proberen de autonome, vrije status van hun scheppingen vaak te benadrukken [...], maar tegelijk proberen ze ervoor te zorgen dat zijzelf zeggenschap houden over hun personages en teksten.'
  - 9 Zoals in een interview met Arjan Peters uit 2000: 'Niet mijn boeken leiden een eigen leven, maar de festiviteiten, relletjes, een beeld van een schrijver dat berust op halve waarheden en halve onwaarheden.'
  - 10 Frits Abrahams beschreef de uitzending van *De Plantage* in *NRC Handelsblad* (14 april 1997) en merkte op dat hij denkt dat Grunbergs voorkeur voor het meer morsige, gewone leven boven literaire party's 'geen pose' is. Dat ben ik niet helemaal met hem eens. Ik zal in dit boek betogen dat het contact met het publiek steeds centraal staat.
  - 11 De term is van Jérôme Meizoz. Zie vooral Laurens Ham (2015) voor een Nederlands onderzoek naar 'posture' – dat wil zeggen naar 'de zelfrepresentaties waarmee een auteur zich in het literaire domein en in de wereld positioneert' (2015, 14). Om het spel met verschillende maskers beter te kunnen begrijpen, maakt de posture-theorie een onderscheid tussen de biografische persoon, de auteur en de verteller. De eerste is voor de onderzoeker onkenbaar: zodra een auteur zich in de publieke ruimte begeeft, zet hij immers een masker op. Laurens Ham voegt daar terecht een vierde aan toe: het personage: ook dat geeft inzicht in het posture van Grunberg en Van der Jagt – vooral omdat ze allebei ook optreden als vertellers en personages (Ham, 2015, 100). Ik volg Ham wat betreft zijn beschrijving en toepassing van posture-analyse als methode, met name in zijn overweging om ook fictionele teksten daarbij te betrekken. Ik ga niet in op hoe anderen (lezers en critici) aan de posture van Grunberg bijdragen. Sowieso is een meer uitvoerige analyse van Grunbergs zelfrepresentatie nodig. Wel kom ik in hoofdstuk 5 nog terug op de schrijversfiguur van Grunberg en de invloed daarvan op de interpretatie van zijn werk.
  - 12 Zie Praat, 2014, 238-250.

- 13 Kagie, 2003.
- 14 Vergelijk Beeks over Grunbergs polemieken (2009, 195).
- 15 Vullings citeert als reden voor het bestaan van Marek van der Jagt: 'Het schrijven als substituuat voor religie, als substituuat voor liefde, als substituuat voor seks, als substituuat voor de familie, als substituuat voor alles eigenlijk.' Waarom hij dat doet, stelt Vullings, is aan een biograaf ter beantwoording: 'Wel noemt hij ergens de "intense behoefte aan onzichtbaarheid": hét antwoord op schaamte' (VN, 16 januari 2008).
- 16 Van der Jagt, 2008, 661.
- 17 Het oeuvre van Van der Jagt behoort tot het soort boeken waarover Liesbeth Korthals Altes zegt: 'Their ethos becomes itself a central riddle' (Korthals Altes, 2015, 8). Meer over ethos en de studie van Korthals Altes in hoofdstuk 5.
- 18 De ideeën van Lejeune over dit autobiografisch contract worden zo compleet ondermijnd: 'The reader might quibble over resemblance [tussen protagonist en auteur] but never over identity' (geciteerd door Missine, 2013, 14). Zie ook Genette (1997, 54): 'Use of pseudonym unites a taste for masks and mirrors, for indirect exhibitionism, and for controlled histrionics with delight in invention, in borrowing, in verbal transformation, in onomastic fetishism.'
- 19 'Ik opereer al meer dan twaalf jaar onder de naam Marek van der Jagt. Ik heb mijn andere naam afgezworen' ('Sterker dan de waarheid', 2008, 19).
- 20 Van der Jagt, 2008, 642.
- 21 Tillema, 2011, 150.
- 22 Van der Jagt, 2008, 581.
- 23 Van der Jagt, 2008, 641-646, 646.
- 24 Goedegebuure merkt op: 'Wij kunnen daar Gide, Camus en last but not least Dostojevski aan toevoegen' (Goedegebuure, 2015, 121).
- 25 Zoals Grunberg schreef in zijn essay over *De tweede houndedood*. Zie ook p. 72.
- 26 Van der Jagt, 2008, 776.
- 27 Grunberg, 2015, 300.
- 28 Grunberg, 2015, 299.
- 29 Harold Bloom beschrijft de opeenvolgende fasen in *The Anxiety of Influence*: van identificatie met een auteur, tot een fase waarin de auteur zich daarna van het bewonderde werk afwendt, bijvoorbeeld

- door het in het extreme door te voeren. Zie De Strycker in Van Dijk e.a. (2012, 101-116) voor een overzicht. Het overkwam Arnon Grunberg zelf ook toen Ernest van der Kwast in 2007 een roman schreef in de geest van Grunberg, *Stand-in*, en acteur Sieger Sloot vroeg zijn pseudoniem te spelen. Niet alleen het onderwerp, maar ook de identiteitswisseling zelf was in de geest van het voorbeeld. Zie ook Vullings (2007), ook over andere invloeden van Grunberg op de jongere generatie.
- 30 Vergelijk Ham (2015): Personavorming is dus niet alleen een strategische techniek bij Grunberg, maar ook een literair motief.
  - 31 *Gstaad* 95-98, 26.
  - 32 In ieder geval spreekt hij (GK, 107) over zijn taak om eerstejaars iets te leren. Overigens was ook Jean Améry, naar wiens werk Grunberg wel verwijst, filosofiestudent in Wenen tot zijn vlucht in 1938.
  - 33 Ook deze vakantie in de bergen maakt deel uit van de autobiografische ruimte van Arnon Grunberg. Zo beschrijft hij in zijn feuilleton *Grunberg rond de wereld* (2004, 168-171) de vakanties met zijn moeder in een pension in het Duitse Hinterzarten. Hij vertelt daar bovendien hoe hij als kind vaak dreigde haar in de afgrond te zullen duwen.
  - 34 Hier wordt expliciet het niet-spreken aan eten verbonden: 'Andere families geloofden in het woord en de communicatie, wij geloofden in de stilte. Zwijgen was ons dieet' (GK, 137).
  - 35 Vergelijk Buch (2010, 73-75).
  - 36 Jelineks *De pianiste* gaat over Frau Kohut, een lerares met een dwingende en machtsbeluste moeder. Vooral de fascinatie met macht en machteloosheid binnen gezinsstructuren doet denken aan Grunbergs romans, net als het verband tussen geweld en seks en de voorkeur voor het abjecte. Daarmee verbonden is de schaamte die Marek kenmerkt. Ook elders verwees Grunberg in deze periode naar Jelinek. (Meer hierover in hoofdstuk 3, p. 151.)
  - 37 Juist pseudoniemen en heteroniemen worden vaak ingezet in relatie tot een spel met autonomie versus meer commerciële auteursposities (Ham, 2015, 299).
  - 38 Zo zouden we de psychoanalytische betekenis van het verhaal kunnen knopen aan een poëtische betekenis: want in die veranderende wereld is de plaats van literatuur en fictie veranderd, beschrijft Roland Barthes in *Het plezier van de tekst*: 'De dood van de Vader zal

de literatuur veel van haar genoegens ontnemen. Als er geen Vader meer is, waartoe dan nog geschiedenissen vertellen? Betekent vertellen niet altijd een oorsprong zoeken, zijn geschillen met de Wet zeggen, in de dialectiek van vertedering en haat treden?' (Barthes, 1986, 59).

- 39 Deze mechanismen beschreef Laurens Ham in zijn studie over autonomie en autoriteit (Ham, 2015, 294-295). Het doel van de politieke ontmaskering van de macht is lezers 'ethisch onafhankelijk' maken. Zie voor autoriteit, Machiavelli en Hannah Arendt ook Ham (2015, 26).
- 40 Grunberg, 2009, 29-30.
- 41 Later opgenomen in Arnon Grunberg, *Apocalyps*, 2013, 155-184.
- 42 Deze Weense psychiater van Marek in de roman heet Hirschfeld. In werkelijkheid bestond er een Magnus Hirschfeld, een Duits-Joodse seksuoloog in Berlijn, die het opnam voor seksuele minderheids-groepen als transseksuelen en ook homoseksuelen als hijzelf, en wiens bijnaam 'The Einstein of Sex' luidde in Amerikaanse kranten, toen hij daar op tournee was aan het begin van de jaren dertig (volgens het *Magnus Hirschfeld Gesellschaft, Forschungsstelle zur Geschichte der Sexualwissenschaft*, <http://magnus-hirschfeld.de>, geraadpleegd 20 februari 2016). De nazi's verwoestten zijn archieven, hijzelf bleef gespaard door in Nice te gaan wonen en werken. Met name het 'archief' waar Mareks arts de nadruk op legt (GK, 194) lijkt een allusie te zijn op het door de nazi's vernietigde archief van de historische Hirschfeld.
- 43 Zie het *Vocabulaire de la psychanalyse* voor de verschillen tussen fantasie en fantasme: [http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche\\_et\\_pontalis/voc108.html](http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc108.html).
- 44 'Sterker dan de waarheid', Van der Jagt (2008, 761-780). Ook in deze vorm zit een verwijzing naar Philip Roth, wiens *Portnoy's Complaint* bestaat uit een therapeutische sessie.
- 45 Van der Jagt, 2008, 778.
- 46 Grunberg schreef uitvoerig over de verzamelde werken van Freud en refereerde herhaaldelijk aan het werk van Lacan (bijv. in 'De barbaren zijn wij', *NRC Handelsblad*, 30 maart 2007). De referentie aan Lacan is vaak via het werk van Marc De Kesel (op televisie in de serie *Voorbij goed en kwaad*, 2011), of in een blogpost van 29 mei 2010: 'The Belgian philosopher Marc De Kesel gave a terrific introduction

to Lacan. Usually the world of Lacan is presented as impenetrable, but De Kesel makes Lacan sound logic and inevitable.'). <http://www.arnongrunberg.com/blog/1437-symposium>.

- 47 Van der Jagt, 2008, 618.
- 48 Freud, 2006, 430-449. Dit essay bespreken we hier niet alleen omdat Freud er het castratiecomplex goed uitlegt, maar ook omdat hij er twee van Grunbergs invloeden bespreekt, Zweig en Dostojevski. Zoals vaker is literatuur voor Freud een bron van psychoanalytisch inzicht. Freuds essay uit 1927 valt uiteen in een deel over Dostojevski en diens gokverslaving en een tweede deel over een novelle van Zweig. De novelle wordt aangehaald om antwoord te geven op de vraag waar het gokprobleem van Dostojevski vandaan komt. Freud bespreekt de vier facetten van Dostojevski's persoonlijkheid die samen een verknoopt geheel vormen: 'de schrijver, de neuroticus, de moralist, de zondaar'.
- 49 Freud, 2006, 439.
- 50 Freud, 2006, 446.
- 51 Žižek in: *Looking Awry*, zijn studie over Lacan en populaire cultuur. Hij gebruikt hier het woord 'fantasie' zoals ik in dit hoofdstuk 'fantasme' gebruik: 'What the fantasy stages is not a scene in which our desire is fulfilled, fully satisfied, but on the contrary, a scene that realizes, stages the desire as such. The fundamental point of psychoanalysis is that desire is not given in advance, but something that has to be constructed – and it is precisely the role of fantasy to give the coordinates of the subject's desire, to specify its object, to locate the position the subject assumes in it' (Žižek, 1991, 6).
- 52 Kristeva 1982, 122.
- 53 Met deze personages doet het oeuvre van Van der Jagt, meer dan dat van Grunberg, ook denken aan W.F. Hermans. In zijn lacaniaanse dissertatie uit 2016 laat Daan Rutten zien dat literatuur ook voor Hermans in de eerste plaats een fantasiewereld van een persoonlijke orde moest laten zien. Daarom zijn diens personages ook meer 'mythologische gestalten' dan mensen van vlees en bloed (Rutten, 2016, 77). De personages moeten zich aan de lezer voordoen als 'goden of halfgoden, demonen, heroën, uitverkorenen, gezalfden, betoverden en profeten', schreef Hermans in het essay 'antipathieke romanpersonages' (geciteerd uit Rutten, 2016, 77).
- 54 Wellicht ook een knipoog naar de door Grunberg bewonderde ro-

- man *Rituelen* van Cees Nooteboom (1980): ‘Al die dingen leken iets te willen betekenen, maar konden het niet.’
- 55 Grunberg koketteerde in zijn zelfpresentatie ook wel wat met zulke grensoverschrijdend getinte relaties, zoals zijn verloving met een bejaarde vrouw, waarover hij regelmatig schreef.
- 56 Zie ook hoofdstuk 3, over de betekenis van ‘bewaker’ in *De asielzoeker* (p. 136), en hoofdstuk 6 voor het bewaken in *Moedervlekken* (p. 336).
- 57 Een moederfiguur met een neiging tot stelen is ook een gegeven dat in autobiografische teksten wordt opgevoerd. Neem het verhaal ‘Na de honger’ uit 1992: ‘Als ik met mijn moeder ergens over praat is het over eten. Ze wil me van ’s ochtends vroeg tot ’s avonds laat eten aansmeren. Toch wordt voor haar eten pas echt leuk als ze het kan stelen. Voor de rest is ze niet kleptomaan. Vroeger ging ik wel eens met haar boodschappen doen. Ik had een houtje-touwtjejas, die heb ik nog, met een capuchon. Als we weer buiten stonden lag er altijd wel een pakje boter in mijn capuchon, of diepvriesvis, soms zelfs een pot zure haringen. “Het is ons weer gelukt,” zei mijn moeder triomfantelijk en haalde verscheidene etenswaren vanachter mijn hoofd tevoorschijn. Zij deed dit niet uit geldgebrek’ (DLM, 135-136). Zie ook GRW (2004, 170) over dit stelen.
- 58 Silverman wijst erop dat ook lichamelijke verschillen verdwijnen in het proces van identificatie. Het ego bevestigt zichzelf door het anders-zijn van de ander op te slokken: ‘by assimilating the corporeal coordinates of the other to its own – by devouring bodily otherness’ (Silverman, 1994, 24). Daarna verstoot het alles wat het niet kan verteren. Zij noemt het resultaat daarvan het ‘self-same body’.
- 59 Ook dit ritueel is een vorm van abjectie, met een ‘material, active, translinguistic, magical impact’ (Kristeva, 1982, 74).
- 60 Lepeltier is ook de achternaam van een van de bekendste sommeliers van New York, Pascaline Lepeltier.
- 61 Van der Jagt zou met de naam ‘Ritter’ niet alleen naar Lacan kunnen verwijzen, maar ook naar Kierkegaard. In het oeuvre van Kierkegaard is ‘ridder’ de naam die bewaard wordt voor degene die een ‘absurd’ offer brengt, zoals Abraham wanneer hij zijn zoon Isaak zal offeren. Zie hoofdstuk 4, p. 193 en ook Van Dijk en Ponte, 2009).
- 62 Dit is een half citaat. De originele Bijbeltekst vervolgt met: ‘Iemand die in klanktaal spreekt is daar alleen zelf bij gebaat; iemand die pro-

- feteert doet dat ten bate van de gemeente. Ik zou willen dat u allen in klanktaal kon spreken, maar ik wil nog liever dat u profeteert' (I Korintiërs 14: 3-5). Profeteren lijkt dus het meeste op het communicatieve en sociale van het schrijverschap. Aan Paulus' voorrang voor de profetie heeft Bruno echter geen boodschap. Niemand heeft recht op de waarheid, verzucht hij.
- 63 De structuur van *Gstaad 95-98* (gericht aan 'Heren') verwijst ook naar Dostojevski's *Aantekeningen uit het ondergrondse*.
- 64 Van der Jagt, 2008, 769.
- 65 Freud, *De droomduiding*, 347 (*Werken*, deel 2, Amsterdam: Boom, 2006).
- 66 Dit is een verwarring van rollen die ook in andere romans van Grunberg wordt beschreven, met name in *De asielzoeker* (zie p. 135).
- 67 Zie bijvoorbeeld Kroon (1994) voor een uitleg daarvan. 'Het imaginaire subject raakt vervreemd van zichzelf om een heelheid te ervaren.' In het gelaat van de 'ander' wordt mijn zelfbeeld weerspiegeld. 'Ik' word(t) de 'ander'. Deze imaginaire identificatie blijft deel uitmaken van de subjectieve ervaring en staat tevens model voor de symbolische identificatie.
- 68 Schokker en Schokker, 2000, 110. Dat wil overigens niet zeggen dat het subject daarna wel met 'zichzelf' samenvalt: het subject blijft onbepaalbaar.
- 69 De complexe theorie van Lacan wordt hier noodzakelijkerwijs vereenvoudigd weergegeven – in werkelijkheid veranderden zijn opvattingen over deze fasen bijvoorbeeld in de loop van zijn leven.
- 70 Lacan geciteerd uit Schokker en Schokker (2000, 111).
- 71 Schokker en Schokker (2000, 112).
- 72 Geciteerd uit Schokker en Schokker (2000, 113).
- 73 'De essentiële stap is de aanvaarding van de castratie, van de mogelijkheid dat men de fallus niet heeft en dus wordt gekenmerkt door een fundamenteel gebrek, dat niet ongedaan gemaakt kan worden.' Die castratie betekent onderwerping aan de symbolische orde (Schokker en Schokker, 2000, 114).
- 74 Zie Armstrong 2000, 111. 'If lack, or separation from the mother, makes symbol formation possible by detaching an other whose being we have to represent, sadness makes us the prisoner of affect, of the archaic "Thing" or primal mother, source of the primary inscriptions of affects and emotions, but now retarding energy in the

atrophy of grief as the subject refuses to let go of the archaic maternal union.' (2000, 111). 'The fully fledged translation or correspondence of symbol can only come about with matricide, when the father enters the psychic world [...].

- 75 'Het uiteindelijk aanvaarde harnas van een vervreemdende identiteit, dat met zijn rigide structuur heel de geestelijke ontwikkeling van het subject zal kenmerken. Het doorbreken van de cirkel van de *Innenwelt* met de *Umwelt* brengt dus een onuitputtelijke kwadratuur voort van verificaties van het *ego*' (Lacan, 'Het spiegelstadium' in de ongepubliceerde vertaling van Johan Schokker).
- 76 Tenminste wanneer de analyse raakt aan 'een bepaald agressief desintegratieniveau van het individu' (Lacan, 'Het spiegelstadium' in de ongepubliceerde vertaling van Johan Schokker).
- 77 Enkele van Grunbergs personages lijden aan eczeem. Tweedegeneratie-auteur Anne Karpf brengt haar eigen eczeem in verband met haar opvoeding. Ze stelt dat haar lichaam het domein van het conflict werd (2008, 87).
- 78 Buch onderscheidt die twee soorten geweld, die hij ziet bij Bataille en bij Kafka. Bij de laatste is geweld verbonden met het schrijven en met de stricte naleving van de wet. Bij Bataille gaat het juist om het overschrijden van grenzen en wetten en 'A temporary release from the constraints of the symbolic order' (Buch 2010, 51). Bij Grunberg lijken *beide* verhoudingen tot de wet gewelddadig.
- 79 Heumakers, 1993, 37.
- 80 Heumakers, 1993, 41.
- 81 De literatuur drukt voor Bataille het Kwaad uit, maar dat betekent geen afwezigheid van moraal, maar een 'hypermoraal', waarin de literatuur zelf haar schuld zou moeten erkennen: 'La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle (in de inleiding van *La littérature et le mal*).
- 82 Levi, 1991, 23. In *Huid en Haar* verwijst Grunberg uitvoerig naar de biografie van Höss.
- 83 Meneer Ceccherelli is bijvoorbeeld 'semiet' (GS, 63) en de suggestie is dat hij een overlevende van de Shoah is: "Meneer Ceccherelli is altijd zo veeleisend geweest. Nou ja, wat wil je met zijn geschiedenis?" (GS, 53).
- 84 Ook Lepeltiers latere naam 'Müller' zou Shoah-connotaties kunnen hebben: een van de meest pijnlijke getuigenissen in de documentai-



- re *Shoah* werd geleverd door Filip Müller, in Auschwitz lid van het Sonderkommando.
- 85 De term 'betekenaar' (*signifiant*) komt uit de taalkunde. De Saussure wees op het verschil tussen het materiële taalteken (zoals een woord) enerzijds, en de immateriële betekenis (betekende of *signifié*) anderzijds. De betekenaar wordt alleen door het verschil met andere taaltekens betekenisvol. De Franse psychoanalyticus Jacques Lacan scherpte dat denken over het taalteken verder aan, en stelde dat ook het betekende alleen contextueel is. Bij Marek van der Jagt zien we veel betekenaars zonder dat de betekenis ergens daaronder te vinden is – hierna volgen daar meer voorbeelden van. Het idee van de bewaker als dubbele betekenaar, net als veel andere lacaniaanse inzichten in dit hoofdstuk, ontleen ik in dankbaarheid aan het waardevolle commentaar van Johan Schokker op een eerdere versie van deze tekst (Van Dijk, 'De barbaren zijn wij', 2014).
- 86 Hier gebruik ik de term 'tweede generatie' dus voor een soort literatuur. Dat heeft betrekking op het *onderwerp* van teksten, gecombineerd met de betrokkenheid van de auteur daarbij. Zo spreekt Grimwood van 'writers whose subject is a pressing, often familial link or concern with the Holocaust' (2007, 3). Zie ook hoofdstuk 1, p. 69.
- 87 In een e-mailinterview met Max Pam, *HP/De Tijd*, 23 maart 2002 (Grunberg, 2008, 754).
- 88 Deze zin is een parafrase van de Sloveense filosoof Slavoj Žižek, die Lacan aanhaalt: 'Every attempt to reproduce the facts about the Holocaust in a documentary way neutralizes the traumatic impact of the described events – or as Lacan, another atheist Catholic, put it, truth has the structure of a fiction' (Žižek, 2009, 142).
- 89 Als een 'uncanny distortion' (Žižek, 2009, 146). Žižek maakt hier een zinvol onderscheid tussen 'truth' en 'truthfulness'.
- 90 Freud, *Totem en Taboe* (*Werken* 6, 2006, 34).
- 91 Zoals opgemerkt door Van Laar: 'De benaming – anus mundi – geeft niet alleen de gruwelijke aard van het oord weer, maar ook wat Auschwitz voor de nazi's betekende: de plaats waar de wereld werd gereinigd en men zich ontdoed van alles wat niet gewenst was' (Van Laar, 2005, 7). Zie ook *De joodse messias* (2004, 492) voor hetzelfde beeld. Van Laar spreekt over Sonnehügel als een beeld voor Auschwitz, met aan de top mevrouw Schatz, de eigenaresse van het hotel,

- 'die als een echte SS-bewaakster haar uiterste best doet haar gasten zo slecht mogelijk te verzorgen'. Mathildes rol is dwangarbeidster en François is bewaker. De Joden zijn de Ceccherelli's.
- 92 De door Grunberg bewonderde De Kesel schreef een studie over precies dat verband onder de opmerkelijke titel *Auschwitz mon amour* (2012): 'Onze herinnering aan de Shoah is, zoals elke verhouding die we met de realiteit hebben, op het fundamentele niveau getekend door *eros* – *eros* in de freudiaans-lacaniaanse zin van het woord wel te verstaan' (De Kesel, 2012, 10).
- 93 De Kesel: 'Ons verlangen om met de Shoah in het reine te komen toont zich bij uitstek in het onvermogen ooit ten volle aan dat verlangen tegemoet te komen' (De Kesel, 2012, 10).
- 94 De Kesel, 2012, 134. Zie ook Dresden (1991, 73).
- 95 De Franse literatuurwetenschapper Julia Kristeva noemt het abjecte een 'revolte' van het subject tegen datgene wat het bedreigt, datgene wat zich niet laat assimileren: '[...] jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable' (Kristeva, 1980, 9).
- 96 Julia Kristeva betoogde eveneens dat de grenzen van de beschaving juist worden beschermd doordat het abjecte beschermt tegen een realiteit die vernietigend zou zijn: 'L'abject et l'abjection sont là mais gardefous. Amorce de ma culture' (Kristeva, 1980, 10).
- 97 Freud, Bataille en ook Adorno wijzen bij het abjecte of barbaarse in relatie tot de beschaving naar het werk van De Sade. Grunbergs verwijzingen sturen niet alleen richting een psychoanalytische benadering van de tekst of van de hoofdpersoon, maar net als bij Bataille gaat het hem ook om een analyse van de cultuur zelf: een carnavaleske ontmaskering in de traditie van Rabelais ('Ik ben de zoon van een reuzin' [GS, 47] lijkt rechtstreeks te verwijzen naar *Pantagruel*).
- 98 Kristeva, 1980, 12.
- 99 Kristeva, 1980, 13.
- 100 Zo luidt de titel van de studie van Robert Buch: *The Pathos of the Real*. Zie ook hoofdstuk 3, p. 155. Het gaat om een dialectiek zonder synthese: zowel om de tegenstelling als om de nexus tussen de twee termen: 'The contradictory and the complementary character of the pathos and the real.' (Buch, 2010, 151).
- 101 Buch, 2010, 150.
- 102 Van der Jagt, 2008, 767.

- 103 Van der Jagt, 2008, 573.
- 104 Uitgegeven in het kader van de Week van de filosofie 2005. Ook opgenomen in Grunberg, 2008, 541-621. Aan het *Verzameld Werk* wordt ten slotte nog een essay over Jacob Israël de Haan toegevoegd: nog een Joodse auteur met op zijn minst een ambivalente houding ten opzichte van zijn identiteit, van anarchist tot teleurgestelde zionist die in Jeruzalem ‘tamelijk verdwaald is’ (634) (‘De dood van het Haantje’. In: Van der Jagt, 2008, 625-636).
- 105 Zie Van der Jagt, 2008, 551 en 558.
- 106 Van der Jagt, 2008, 549.
- 107 Van der Jagt, 2008, 608.
- 108 Van der Jagt, 2008, 609. Ook Arnon Grunberg zelf verwijst in deze periode naar Otto Weininger: ‘Dat verklaart waarom de venijnigste antisemieten te vinden zijn onder de Joden. [...] De haat is een fenomeen van projectie, net als bij de liefde: de mens haat alleen degene door wie hij op onaangename wijze aan zichzelf herinnerd wordt’ (‘Waarom wij joden haten’, 12 november 2004).
- 109 Van der Jagt, 2008, 583.
- 110 Zie Jaap Goedegebuure (2010, 71). Goedegebuure stelt dat Grunberg zich plaatst ‘aan de kant van de critici van de moderniteit’, zoals Dostojevski en Kellendonk. Hij ziet in het oeuvre van Van der Jagt de morele kracht van het groteske: ‘Het vermogen iedere vorm van moraal en zingeving op scherp te zetten’ (2010, 68).
- 111 Van der Jagt, 2008, 611.
- 112 Van der Jagt, 2008, 619.
- 113 ‘Is alleen wat pijn doet echt?’ is een van de vele vragen die Van der Jagt zich stelt (Van der Jagt, 2008, 559-560).
- 114 In de lezing ‘Sterker dan de waarheid’ (Van der Jagt, 2008, 779) (vergelijk ook Weissenböck).
- 115 Stéphanie Vanasten stelt in haar dissertatie dat het groteske werkt tegen de ‘*verstarring* door voortdurend en met radicale gedrevenheid nieuwe creatieve en veelvormige constellaties uit te werken’ (Vanasten, 2005, 65. Geciteerd uit Sergier, 2012, 253).
- 116 In het voorwoord van Van der Jagts verzameld werk, *Ik ging van hand tot hand* (2008, 7).

### Noten hoofdstuk 3

- 1 *W of de jeugdherinnering*, 1991, 54.

- 2 'We kunnen alleen dat begeren wat ons dreigt te vernietigen, al is het maar even. Verdwijnt de dreiging van de vernietiging, dan verdwijnt ook de begeerte,' schrijft Grunberg in een brief (*Omdat ik u begeer*, 2007, 53).
- 3 Een reactie die wat doet denken aan *Blauwe maandagen*, waar Arnon op het punt heeft gestaan een prostituee die hem aan het jennen is, de hersens in te slaan met een fles (BM, 181).
- 4 De intertekst hier is niet alleen Kafka's *Der Prozess*, maar ook Dostoevski's *Aantekeningen uit het ondergrondse*, waar de ik-figuur een hoertje manipuleert. Zie Valiulina (2006). In het feuilleton *Grunberg rond de wereld* leest Grunberg die roman.
- 5 De Russische schrijfster Sana Valiulina schreef: 'Een praatprogramma als een showproces, met de literatuur als de hoofdschuldige en een mislukte schrijver – de onvermijdelijke verlaging die bij de parodie hoort – op het altaar van de media' (Valiulina, 2006, 257). Voor haar is *De asielzoeker* vooral een satire over het kapitalisme.
- 6 Een parallel tussen de twee romans die ook Johan Simons blijkbaar opviel. Het decor dat in het toneelstuk *Platform* (2005) wordt opgeblazen, was hetzelfde als dat in zijn productie van Grunbergs *De asielzoeker*. Zie ook Van Wesemael (2010) voor deze en andere overeenkomsten tussen Arnon Grunberg en Michel Houellebecq.
- 7 De rol van de 'ander' en van globalisering en kapitalisme spelen vooral een rol in hoofdstuk 4 en 5.
- 8 Later ook opgenomen in de verhalenbundel *Apocalyps* (2013).
- 9 Zie ook Linda Hutcheon (1989, 21-22) over zulke versleten woorden.
- 10 'Vogel' verwijst wellicht naar de schrijver David Vogel. De Rus woonde in Wenen, Israël en Parijs en schreef in het Hebreeuws, als laatste een roman over zijn detentie in een Frans concentratiekamp in 1940, *Allen zijn ten strijde getrokken*. De ironie van deze geschiedenis, waarbij hij als Russische Jood door zijn met moeite verkregen Oostenrijkse paspoort als staatsvijand in een Frans kamp wordt opgesloten, met alle bureaucratische verwickelingen van dien, sluiten aan bij Grunbergs thematiek met wisselende identiteiten van dader en slachtoffer. Bovendien reisde David Vogel, net als Beck en vogel, van Europa naar Israël en toen weer terug. Vogel is waarschijnlijk in Auschwitz om het leven gekomen in 1944.
- 11 Grünberg-Klein, 2015, 122.
- 12 Levi 1991, 78. 'Het kan dat ik leef in plaats van een ander, op kosten

- van een ander; het kan dat ik een anders plaats heb ingenomen, en dus in feite heb gedood' (Levi, 1991, 79).
- 13 Arnoni, 1982, 172. Grunberg haalt de in Polen geboren schrijver Arnoni in diens *Moeder was niet thuis voor haar begrafenis* met regelmaat aan. Daarbij gaat het altijd om citaten over de schuld en de schaamte van de overlevende. In 1992 citeerde hij in een voorstel voor een toneelstuk een hele pagina uit Arnoni, die daar betrekking op heeft (Arnoni, 1982, 309-310).
  - 14 Vergelijk Garwood (1996, 243): 'In the traumatic environment created by the Nazis, self blame was virtually the inevitable psychic defense.'
  - 15 Grunberg, *Grunbergbijbel*, 2005, 24
  - 16 Brief aan de Hebreëen 7:27.
  - 17 Grunberg zelf vertelt herhaaldelijk dat hij als kind werd behandeld als de uitverkorene, bijvoorbeeld hier: 'Als mensen lang en vaak genoeg tegen je zeggen dat je bijzonder bent, ga je dat geloven' (Interview in *De Standaard*, 29 juni 2006).
  - 18 Kristeva bespreekt het schrijven als tegen de dood gewend, en een vorm van resurrectie: 'The writer, then, finds himself marked out for identification with Christ, if only in order for him, too, to be rejected, abjected' (Kristeva, 1982, 26).
  - 19 Hans Groenewegen, 2004, 86.
  - 20 Zie vooral hoofdstuk 4, ook over de relatie tussen gender en zorg. De boerderij heeft niets idyllisch – er is alleen modder en verlatenheid – en juist daar gaan de ogen van de vogel stralen.
  - 21 Vanaf *Onze oom* ligt het perspectief ook bij vrouwen. In 2018 verschijnen twee teksten die een expliciete aanklacht zijn tegen seksueel geweld: de roman *Goede mannen* en het toneelstuk *De Tweede Wereldoorlog eindigt vandaag*.
  - 22 In het essay 'Beeld en gelijkenis' (Kellendonk, 1992, 845).
  - 23 '[...] een man die van huid houdt, de vlekken, de korrels, de schilfers, de ongewenste haren, maar ook de zachtheid, de warmte, het zweet, de poriën die zich openen in de hitte' (AZ, 9). Zie ook Grunbergs uitspraken over de scheiding tussen lichaam en geest als beschavingsideaal (interview in Goud, 2010, 137).
  - 24 Een 'verheerlijkende sympathie voor de vernederden en vertrapten' (Goedegebuure, 2015, 114). Zie ook noot 4 hierboven.
  - 25 De auteur zelf schrijft later dat naaktheid hem doet denken aan 'de

- absolute kwetsbaarheid, de dood' (*NRC Handelsblad*, 13 april 2017).
- 26 In: *Het verraad van de tekst* (Grunberg, 2009, 44). De vervolgte Joden zijn martelaren geworden – vandaar de religieuze connotaties van zowel Sosha als Christian. Ook dat is een bekend gegeven uit verhalen van de kinderen van overlevenden. Zo beschrijft de Pools-Britse Anne Karpf over haar 'reflected martyrdom' wanneer ze haar moeders Holocaust-ervaring deelt (Karpf, 2008, 95).
- 27 Zie Grünberg-Klein, 2015, 117.
- 28 Dat zij regelrecht uit Oost-Europa in een bordeel belandt, zou ook een verwijzing kunnen zijn naar het feit dat overlevenden geen rol van belang speelden in de nationale Israëliëse identiteit, die gebaseerd was op zionisme en niet op diaspora (Adams, 2011, 68-69. Vergelijk ook Lang, 1992).
- 29 Veel romans over de Shoah, aldus Friedländer, zijn een mengsel van allegorie en realisme: 'distanced realism' (1992, 17).
- 30 Het zien (en vooral niet zien) van de ander als een ander is een leidmotief. Voor *De asielzoeker* is het betekenisvol dat Beck Sosha uitgerekend een oog uitsteekt, met een schroevendraaier nog wel. Zoals het in een tragedie betaamt, is er al in het eerste bedrijf verwezen naar het wapen (AZ, 9). Door de verhaalstructuur met de terugblikken weet Beck zelf wanneer hij de schroevendraaier noemt al waar het grijpen van een schroevendraaier toe heeft geleid, maar de lezer weet het nog niet. Dat is een vorm van omgekeerde dramatische ironie. Waar bijvoorbeeld in de tragedie *Oedipus Rex* het publiek al weet wat Oedipus zelf nog niet weet, namelijk dat hij met zijn moeder is getrouwd, is het hier precies andersom. En in meer opzichten is Beck een omgekeerde Oedipus. Hij zegt weliswaar herhaaldelijk dat zijn vrouw ook als zijn moeder voelt – 'zijn vrouw, zijn zus, zijn moeder, zijn kind' (AZ, 55) – maar toch steekt Beck hier niet zijn eigen ogen uit, zoals de onfortuinlijke Oedipus die in onwetendheid zijn moeder huwde, maar het oog van een ander. Net als koning Oedipus kan Beck juist na het uitsteken van het oog eindelijk zien. Zoals Oedipus pas wanneer hij blind is kan zien wat hij gedaan heeft, zo ziet Beck ook ineens pas echt zijn slachtoffer nadat hij haar oog heeft uitgestoken: 'Toen zag hij Sosha. Toen zag hij eindelijk Sosha' (AZ, 186).
- 31 *NRC Handelsblad*, 23 februari 2001.
- 32 Levi, 1999, 120.

- 33 Levi, 1999, 123. Vrijwel alle getuigenissen beschrijven de figuur van de muzelman. Robert Antelme noemt hem een 'heilige': 'Jacques, die al in 1940 gearresteerd is en wiens lichaam vergaat van de steenpuisten, die nooit gezegd heeft en nooit zal zeggen: "Ik ben het zat", die weet dat hij voor het einde zal sterven als hij zich niet uitslooft om wat meer te eten, die al rondloopt als een benige schim en zelfs de kameraden afschrikt (omdat ze het beeld zien van wat ze binnenkort zullen zijn), die nooit ook maar iets met een Kapo heeft of zal willen regelen om te eten, en die bij de Kapo's en de artsen steeds meer gehaat zal zijn omdat hij steeds magerder wordt en omdat zijn bloed bederft, deze Jacques is wat in de godsdienst een heilige heet. Bij hem thuis had niemand ooit gedacht dat hij een heilige kon zijn. Daar wachten ze niet op een heilige maar op Jacques, de zoon, de verloofde' (Antelme, 2001, 97).
- 34 Levi, 1991, 80. Zie ook de inleiding van *De verdronkenen en de geredden* hierover: 'Nu jaren later, kan men wel zeggen dat de geschiedenis van het Lager bijna uitsluitend is geschreven door wie, zoals ik, de diepste diepten ervan niet heeft gepeild' (Levi, 1991, 13). Grunberg hecht groot belang aan deze gedachte: 'Men kan niet lang genoeg nadenken over de implicaties en consequenties van deze uitspraak. Het zou betekenen dat zelfs de ooggetuigen, het geringe aantal nog altijd levenden, de waarheid van het kamp niet hebben ervaren' (Grunberg, 'Te laat', 2011, 129).
- 35 Levi, 1991, 80.
- 36 In: *Remnants of Auschwitz*, een studie waarin Agamben, vooral op basis van het werk van Primo Levi, doordacht wat de filosofische consequenties van de Shoah waren, en wat de filosofische en juridische status is van de getuige. Hoewel er veel kritiek op de studie is geweest, biedt die wel inzicht in de rol van de muzelman en de getuige – ook in het werk van Grunberg. Agamben waarschuwt tegen de claim dat de Holocaust 'onzegbaar' zou zijn – het tot zwijgen brengen van de getuige was immers precies wat de biopolitiek van de nazi's beoogde. De paradox is dat het enige wat de muzelman gezien kan hebben de onmogelijkheid is om het echt te zien. Daarom is hij een 'complete witness', ondanks zijn sprakeloosheid (1999, 120). Het subject dat getuigt kan alleen maar getuigen van de desubjectificatie zelf. Dat is de aporia, de impasse van de getuigenis, die voor Agamben samenvalt met de aporia van het messianisme. Zie ook hoofd-

- stuk 5 (p. 272) hiervoor, in verband met de ‘homo sacer’.
- 37 Geciteerd uit Dresden (1959).
- 38 ‘A call that cannot be avoided’ (Agamben, 1999, 54).
- 39 *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998.
- 40 Agamben, 1999, 163-164.
- 41 Vergelijk ook het werk van Charlotte Delbo. Een overlevende zegt bij haar: ‘I am not alive. I am imprisoned in memories and repetitions’ (Delbo, 1995, 261).
- 42 Sebald, 2003, 83.
- 43 Oren Baruch Stier, 2003, 31. ‘We rely a great deal on these types of representations in our “sacred” engagement with the Holocaust and its meanings.’
- 44 Mitchell, 2011, xvii.
- 45 Grunberg in de lezing ‘Te laat’, over de herinnering aan wo II (*Verzet verzilverd*, 2011, 125). Mitchell noemt zulke beelden ‘self-consciously iconic’ (2011, 37). Vergelijk ook De Kesel (2011, 69 e.v.).
- 46 Deze onderverdeling en de beschrijving ervan is ook gebaseerd op Jenny Adams (2011, 119). Zij wijst op de twee vormen van niet-lineaire tijd: de mythe enerzijds (haar voorbeeld is de debuutroman van Jonathan Safran Foer) en anderzijds trauma: dat speelt een rol in *Austerlitz* van Sebald (Adams, 2011, 119).
- 47 Theoretici wijzen erop dat juist de dood in allegorische vorm verschijnt: het is een manier om controle te krijgen over angst voor de dood (Moklytsia, 2017, 57). Voor Walter Benjamin is het gezicht van de dood de kern van de allegorische zienswijze, een vorm die meer met menselijke voortgang in de geschiedenis wordt geassocieerd: alles in de geschiedenis dat ‘from the very beginning, had been untimely, sorrowful, unsuccessful, is expressed in a face – or rather in a death’s head. [...] This is the heart of the allegorical way of seeing’ (Benjamin 1998, 166).
- 48 Travis, 1999, 28.
- 49 Benjamin 1998, 176: ‘In the field of allegorical intuition the image is a fragment, a rune [...] the false appearance of totality is extinguished’. Het effect daarvan, zo gaat Benjamin door, is een meervoudige betekenis.
- 50 Owens, 1980, 84.
- 51 Owens, 1980, 69.
- 52 Owens, 1980, 79.



- 53 Owens, 1980, 72.
- 54 Brian McHale, 1987, 145.
- 55 'But if there are *several* distinguishable allegorical meanings, then the literal level circulates among them, so to speak, never coming to rest, each level in turn functioning as literal relative to the others' (McHale, 1987, 142). Zo ontstaat er een ontologische oscillatie in de postmoderne roman. 'The hierarchy is reversible and re-reversible' (143-144).
- 56 De parodie op een al te kloppende en symmetrische allegorie betekent dat het genre kritisch over zichzelf nadenkt, stelt McHale (1987, 144).
- 57 De functie van de allegorie, stelt Walter Benjamin, is om de geschiedenis betekenis te geven, te verbinden aan een filosofische waarheid (Benjamin 1998, 182).
- 58 Jaap Goedegebuure (2010, 72) concludeert terecht dat het oeuvre van Grunberg en Van der Jagt gekarakteriseerd kan worden met de twee polen 'distantie-vereenzelviging'. Op basis van stilistisch onderzoek concludeerde de Leidse promovenda Suzanne Fagel (2015) dat distantie ook door de stijl van *De asielzoeker* gecreëerd wordt. Zie met name paragraaf 9.2 van haar boek.
- 59 Groenewegen, 2004, 84-86.
- 60 Zie ook hoofdstuk 2, p. 106.
- 61 AZ, 81. Dat Becks vrouw ook daadwerkelijk ernstig ziek wordt, doet er eigenlijk niet toe. Het is belangrijk dat veel vrouwen in Grunbergs oeuvre op een bepaalde manier 'ziek' zijn. Die ziektes moeten we niet letterlijk medisch begrijpen, maar als metafoor voor trauma. Zie daarvoor vooral hoofdstuk 4 en 6.
- 62 Ook Valiulina wees op de *Psycho*-verwijzing. Overigens heeft Grunberg zijn tweede eigen uitgeverij (gericht op 'dode auteurs'), opgericht in 2007, ook 'Norman Bates' genoemd.
- 63 Norman uit *Psycho* zou zijn moeder willen vervloeken en verlaten, maar kan dat niet: 'She's ill' (*Psycho*, 39 minuten). 'A boy's best friend is his mother' (*Psycho*, 38 minuten). Net als Beck zit hij vanaf zijn geboorte in deze val. In *Moedervlekken* wordt *Psycho* als intertekst nog nadrukkelijker ingezet (zie hoofdstuk 6).
- 64 Suzanne Fagel liet zien dat de vertelinstantie zo 'medeverantwoordelijk' is voor wat er gezegd wordt in *De asielzoeker* (Fagel, 2015, 165).

- 65 Zie bijvoorbeeld Henk Broers over *Onze oom*, geciteerd door Pos (2012, 218).
- 66 In de poëtische beschouwingen van Geert Buelens (2010) en Bart Vervaeck (*En garde*) wordt gewezen op het belang dat Grunberg zou hechten aan lezersidentificatie. Volgens mij schuilt er echter een grote ambivalentie in dit streven van de auteur en moeten we hem niet op zijn woord geloven. Meer over identificatie in de volgende paragraaf.
- 67 Valiulina wees op de ‘klinische, ijskoude hel’ van *De asielzoeker*, die haar doet denken aan het werk van de Russische auteur Varlam Sjalamov met zijn verhalen over de strafkampen in de goelag (Valiulina, 2006, 252). In zijn column *Words without borders* (30 april 2007) noemt Grunberg het werk van Sjalamov.
- 68 Vergelijk McGlothlin (2016, 253).
- 69 Het genre van de getuigenis leidt tot identificatie en leidt er tegelijk van weg – de Britse literatuurwetenschapper Robert Eaglestone noemt dat de centripetale en centrifugale krachten van het genre (Eaglestone, 2004, 43). De vroege essays van Abel Herzberg, die al vanaf 1945 verschenen in *De Groene* en gebundeld werden onder de titel *Amor Fati*, zijn daar een mooi voorbeeld van: met een enorme reserve bespreekt Herzberg de gruweldaden, met een rationaliteit die wars lijkt te zijn van empathie bij de lezer. Het ‘wij’ dat hij gebruikt is een teken van die ambivalentie. We worden enerzijds blijkbaar niet geacht ons het *persoonlijke* lot van Herzberg aan te trekken – anderzijds worden we er als lezers door dat ‘wij’ ook nadrukkelijk bij betrokken.
- Eaglestone betoogt dat identificatie nooit een bijdrage kan zijn tot het verwerken van de geschiedenis omdat het zou gaan om een onmogelijk begrip van andermans ervaring (Eaglestone, 2004, 22-23). Het gevolg daarvan is dat het leidt tot de reductie en ‘consumptie’ van het vreemde en ‘the assimilation of others’ experience into one’s own framework’ (Eaglestone, 2004, 5-6). Eaglestone koppelt de problematisering van dergelijke identificatie aan postmoderne Holocaust-literatuur. Op basis van Eaglestone’s criterium zouden we ook *De asielzoeker* daartoe kunnen rekenen.
- 70 De ambivalentie houdt zich ook schuil in de taal zelf, en vooral in de aforismen die Beck bezigt en die vaak tegenstrijdig zijn. Die zijn ook een manier om de waarheid in beweging te houden. Zie Bue-

- lens voor een analyse van die ‘axiomatische toon’: ‘De waarheid van Grunbergs oneliners is dus nooit transcendentaal, maar altijd contextueel, het zijn “werkhypothesen”’ (Buelens, 2010, 29).
- 71 Zie Grünberg-Klein (2015, 121 e.v.).
- 72 Vergelijk Missine (2013, 37). Zij spreekt van contaminatie tussen verschillende genres.
- 73 Allerlei elementen uit *De asielzoeker* (en ook uit *Fantoompijn*) zagen we in de krant al beschreven. Het slapen onder de kapstok (GRW, 101-102), de hitte in het appartement, de relatie waarin man en vrouw elkaar ‘geadopteerd’ hebben en de bijnamen ‘rat’, ‘duiveltje’ en ‘aap’. Vooral de hardhandige ruzies en het openkrabben van het eigen gezicht door de vriendin M (GRW, 76-77) en de vileine dialogen daaruit doen ons denken aan de gesprekken uit *De asielzoeker*. Zijn vriendin M zegt tegen de verteller in het feuilleton over een van zijn veroveringen: ‘Het is een soort dierentuin die je hebt en dan kun jij mooi voor oppasser spelen.’ (GRW, 76). Ook de aflevering waarin hij Mia ontmoet, de ex van een vriend, die kanker heeft, lijkt een van de bronnen voor de beschrijving van de ziekte van de vogel.
- 74 Yasha, *VPRO-gids*, 1-7 mei 2010.
- 75 Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*, 268.
- 76 Michiel Bot wijst erop dat Je-weet-wel-wie ook klinkt als Jahweh, de Hebreeuwse benoeming van God: יהוה; de vier letters (tetragrammaton), en merkt bovendien op dat de verhaalstructuur van *De joodse messias* die van *Mein Kampf* volgt (Bot, 2017, 12).
- 77 Van Eichmann wordt gezegd dat hij zelf vaak voor jood werd uitgescholden vanwege zijn donkere haar en grote neus (Mulisch 1962, 20).
- 78 Grunberg schreef in een lezing (‘Te laat’ in *Verzet verzilverd*, 2011) over Anne Frank: een symbool dat past in de imaginaire vorm die we hebben gemaakt van de Jodenvernietiging om het gebeurde makkelijker buiten de geschiedenis te kunnen plaatsen en te mythologiseren.
- 79 Overlevende M.S. Arnoni, naar wiens werk in *De joodse messias* vaker wordt verwezen, merkt iets dergelijks op: ‘Ik doe zo mijn best om niet te voelen en niet te denken dat het proberen op zichzelf al het tegenovergestelde tot gevolg heeft’ (Arnoni, 1982, 161).
- 80 Een ‘antithetische positie’, noemt Eva Hoffman haar relatie met kinderen van ouders. In haar boek over opgroeien als kind van overle-

venden noemt ze de kinderen van daders 'that most charged other' (Hoffman, 2004, 106). Grunberg sprak voor een toneelproject met jongeren uit Duitsland en Israël: 'Dat ik niets van verbroedering moest hebben, wist men toen blijkbaar nog niet' (GRW, 15-19 en 38-42).

- 81 McGlothlin (2006, 3) wijst op overeenkomsten in literatuur van kinderen van daders van de Shoah en de kinderen van overlevenden. Andere literatuurwetenschappers zijn minder subtiel. Teksten zoals die van Alan en Naomi Berger getuigen van een nogal rigide indeling in twee groepen. Zo noemen zij het 'onzegbare' van de gebeurtenissen in de Shoah, en stellen dat het in de gezinnen van de daders ging om een stilte uit schuld, en bij de slachtoffers om een stilte door te pijnlijke herinneringen (Berger & Berger, 2001, 2). Dit soort clichématige opposities ondermijnt Grunberg steeds in zijn werk.
- 82 Hoffman, 2004, 113.
- 83 'Geassimileerd?' 'Ze doen alsof ze niets zijn.' 'Zo kun je dat noemen,' zei Xavier (JM, 22).
- 84 Theoloog Erik Borgman schreef dat leven en lijden samenvallen in deze roman over de wereld na Auschwitz: 'Zoeken naar leven drukt zich uit in zoeken naar lijden, naar pijn, naar vernietiging' (Borgman, 2010, 113).
- 85 Oegema, 2003, 50. Zie ook p. 67.
- 86 Oegema, 2003, 64.
- 87 Zie vooral hoofdstuk 1. Sinds de jaren zeventig verschenen er post-moderne en ironische representaties van de Shoah. Saul Friedländer spreekt over esthetische, intellectuele en morele grenzen die worden overschreden (Friedländer, 1992, 2).
- 88 Des Pres, 1988, 217.
- 89 Deze vergelijking werd gemaakt door de Amerikaanse Holocaust-deskundige Alan L. Berger (Berger, 1990, 47).
- 90 Michiel Bot liet zien dat *De joodse messias* op die manier het idee van de Shoah en van *Mein Kampf* als het transcendente kwaad profaniseert (Bot, 2017, 8 en 14). Bot, literatuurwetenschapper en jurist, citeert Agamben over de 'verstening' die zo wordt tegengegaan: 'Profanation "[d]isenchants and returns to use what the sacred had separated and petrified.'
- 91 Bot leest *De joodse messias* terecht als een kritiek op een dergelijk idee van morele autonomie: 'And profaning the sacralized concep-

- tion of literature as an intrinsically inoffensive space where moral judgment is suspended, Grunberg's novels forge a complicity in the knowledge of the banality of evil' (Bot, 2017, 8).
- 92 De wijze waarop Awromele zijn Joodse gezin en zijn land verlaat met een geliefde om 'iets te zeggen' kan natuurlijk ook worden gelezen als een verwijzing naar de biografie van de auteur zelf, die met een geliefde naar New York vertrok om daar te schrijven en 'iets te zeggen'. Zo zijn er meer herkenbare elementen: de afwijzing van de toneelacademie, de dood van de vader van Xavier en vooral de agressie van de getraumatiseerde moederfiguur. Het ziet ernaar uit dat een aantal aspecten van Grunbergs schrijverschap, identiteit en levensverhaal zijn verdeeld over Awromele en Xavier. De jonge Joodse Grunberg die thuis kreeg te horen dat hij een 'nazi' was, zijn hier twee jongens geworden: een Jood en een nazi.
- 93 Elrud Ibsch wijst erop dat Xavier steeds meer het uiteenvallen van woord en betekenis verkondigt: een radicalisering van Nietzsches 'Sprachskepsis' (Ibsch, 2013, 210).
- 94 'What we need now is aesthetic transformation of the historical,' zegt Ernst van Alphen bijvoorbeeld in zijn artikel 'Playing the holocaust' (Van Alphen, 2015, 157).
- 95 Het citaat gaat verder: 'It is thus not only a question of subverting, but also asserting the historical discourse involved' (Hutcheon, 1989, 6).
- 96 Carl Friedman, 'Deze messias is tweedehands', *Trouw*, 18 september 2004.
- 97 Toen haar tweedegeneratieverhaal *De tralievader* verscheen, nam iedereen aan dat Friedman Joods was. Ze deed weinig om dat misverstand uit de wereld te helpen.
- 98 We zouden ook kunnen wijzen op het oeuvre van Louis Ferron, waarvan de hoogleraar Nederlandse letterkunde Jan Konst in *Alles waan* heeft laten zien dat het gedeeltelijk te lezen is als kampliteratuur vanuit daderperspectief. De overeenkomst met Grunberg schuilt ook in de groteske omkering bij Ferron die beschrijft hoe de nazi-ideologie gericht zou zijn op de eigen ondergang: 'De Duitse zelfvernietiging geldt hier [...] als het eigenlijke, als het verzwegen doel van het naziregime' (Konst, 2015, 267).
- 99 Hilsenrath, 2008, 22.
- 100 Hilsenrath, 2008, 156.

- 101 Hilsenrath, 2008, 303.
- 102 Feldman, 1992, 223-224.
- 103 In 'Denken maakt ongelukkig' (*NRC Handelsblad*, 22 juni 2007) ging Grunberg in op George Steiners roman *Het transport van Adolf H. naar San Cristóbal*. Hierin komt ook de thematiek naar voren die Grunberg twee jaar daarvoor in *De joodse messias* beschreef: Hitler (of een Hitler-type) als messias voor de Joden 'al was het maar omdat er zonder hem waarschijnlijk geen joodse staat zou zijn geweest'.
- 104 In een essay over Hilsenrath uit 1997 blijkt Grunberg uitstekend thuis in het oeuvre van de auteur. Hoewel hij de roman *Nacht* het meest zegt te bewonderen, en de achternaam van Xavier Radek verwijst naar de hoofdpersoon uit die roman, zijn er tussen Grunbergs eigen werk en *De nazi en de kapper* concretere parallellen aan te wijzen. (In: 'Je moet natuurlijk geluk hebben', een essay uit 1997. TS, 60-66.)
- 105 'Parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression' (Hutcheon, 1985, 22).
- 106 Hutcheon, 1985, 106 en 101.
- 107 'Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity' (Hutcheon, 1985, 6).
- 108 Jenni Adams bespreekt zulke schatplichtigheid bij andere Joodse auteurs en noemt dat het zoeken van 'surrogaat antecedenen' die deel zouden uitmaken van postmemory (Adams, 2011, 15). Vooral Kafka en Bruno Schulz worden vaak geciteerd door na-oorlogse Joodse auteurs. Ook Grunberg zou met zijn titel naar de in de oorlog vermoorde Bruno Schulz kunnen verwijzen, wiens verloren gegane roman *De messias* had zullen heten.
- 109 Jelinek, 1992, 13.
- 110 Grunberg wees erop dat voor Jelinek het sociaal verkeer in de wereld ingedeeld kan worden in twee categorieën: meester of slaaf. '[Ik ben] het op dat gebied volledig met haar eens.' Deze relatie stelt Grunberg in *De joodse messias* aan de orde door haar om te draaien.
- 111 Zie Magilow (2012).
- 112 In het essay 'Waarom wij joden haten' (12 november 2004) schrijft Grunberg over twee films over WO II: *Der Untergang* en *The Believer* uit 2001. Joods-antisemitisme is ook te vinden in *Zelig* van Woody

- Allen. De Joodse protagonist daarin heeft een stoornis waardoor hij zich aan alle situaties aanpast en in de jaren dertig aansluiting vindt bij de nazipartij, zoals Van der Jagt beschrijft in *Otto Weininger of Bestaat de jood?* (Van der Jagt, 2008, 553).
- 113 Dat relativerende discours bezigde bijvoorbeeld Ronald Reagan in 1985, tijdens een bezoek aan een Duitse begraafplaats waar ook leden van de Waffen-SS lagen. De jonge soldaten daar waren volgens de Amerikaanse president net zo zeer slachtoffers van de nazi's als de gevangenen in de concentratiekampen dat waren.
- 114 De manier waarop de waarheid wordt vertekend in *De joodse messias* is ook een demonstratie en heropvoering van de wijze waarop de nazi's zelf een waanwereld creëerden. Vergelijk wat Primo Levi daarover zegt: 'De hele geschiedenis van het kortstondige "Duizendjarig Rijk" kan trouwens gelezen worden als een oorlog tegen het geheugen, een orwelliaanse vervalsing van het geheugen, een vervalsing en ontkenning van de werkelijkheid, tot en met de uiteindelijke vlucht uit diezelfde werkelijkheid.' Dat geldt vooral voor de biografie van Hitler zelf – die had 'de weg naar de waarheid ook voor zichzelf versperd' (Levi, 1991, 26-27).
- 115 Franklin 2010, 216. Mijn vertaling.
- 116 Zie de documentaire *Numbered* uit 2013.
- 117 McGlothlin 2016, 257. Zie ook hoofdstuk 6 over identificatie.
- 118 Zijn in het gevecht beschadigde oor roept ook herinneringen op aan een verhaal van W.F. Hermans, 'Manuscript in een kliniek gevonden.' Het is een logische knipoog naar de auteur die in de eerste plaats de kenbaarheid van de waarheid steeds weer aan de orde stelde – de cruciale kwestie in *De joodse messias*.
- 119 'Gedeeltelijk gevild, gedeeltelijk verbrand' (Arnoni, 1982, 73) is ook een vrij precieze beschrijving van hoe Xavier zijn Awromele terugkrijgt.
- 120 Zie bijvoorbeeld Armstrong (2000, 117): 'Affect moves between the visceral body and consciousness'.
- 121 Buch 2010, 150. Robert Buch voegde de term 'pathos' toe aan Badiou's concept van 'The Real'. Pathos refereert aan de aantrekkingskracht van het spektakel van het lijden: 'the quasi-contagious, intolerable, and yet also inescapable appeal exerted by the spectacle of suffering' (Buch, 2010, 149).
- 122 Lacan muntte deze term, 'het Reële', eerder en verstond er net iets

- anders onder. Zie hoofdstuk 2, p. 99. In Buchs beschrijving van Badiou's 'The Real' is ook Maurice Blanchots concept van het 'Buiten' te herkennen: 'It is inaccessible, an absence or a void that defies representation, yet it is also characterized as excessive and violent.' En verder: 'It is said to erupt or break through, shattering representation and reality [...]' (Buch, 2010, 7).
- 123 In deze beschrijving is het abjecte ook van belang: 'The Real is at times associated with primal organic matter of which we can catch a glimpse wherever bodies are torn apart; it figures as the material, corporeal foundation of the subject from which we shrink in horror as from our own finitude wherever we are reminded of it – our unfathomable origin and end being the contingent facts of our existence that the Symbolic is unable fully to grasp' (Buch, 2010, 7).
- 124 Van Alphen noemt dat het 'Holocaust-effect' (Van Alphen, 1997, 10).
- 125 *Jenseits von Schuld und Sühne*, 1966.
- 126 Améry, 2000, 58.
- 127 Améry 2000, 69.
- 128 Améry, 2000, 69.
- 129 Er zijn meer overeenkomsten. De foltering is voor Améry een 'complete omkering van de sociale wereld': een omkering waarvan *De joodse messias* zoals we zagen een uitbeelding is. Bij zowel Améry als bij Grunberg is het verbazingwekkende dat de beulen niet perse banaal zijn, maar Schopenhauer of Kierkegaard kunnen aanhalen. Mark Schaevers wees in een essay op een overeenkomst tussen het leven van Améry en dat van Oberstein in *Huid en Haar*, bijvoorbeeld de rol die knuffelbeesten als stille getuigen daarin spelen (Schaevers, 2011, 16).
- 130 Bataille in het voorwoord van *La littérature et le mal*. Geciteerd uit Heumakers (1993, 85).
- 131 Franklin (2011, 226-227) is erg kritisch over identificatie en appropriatie in Shoah-romans, en ook over kitsch met quasi-authentieke details die door haar als niet historisch correct worden ontmaskerd. 'So off-putting as to alienate the reader' (Franklin, 2011, 231) 'cheaply perverse' (2011, 234). Ik ben van mening dat de vervreemding van de lezer vaak opzettelijk teweeg wordt gebracht in de Holocaust-romans van deze generatie met als doel zulke problematische processen van identificatie niet te imiteren, maar kritisch te thematiseren.
- 132 Uit de bundel *Die Niemandsrose* (1963). Paul Celan (1975, deel 1, 225).



- 133 Een wending in het verhaal die, zo vertelde Grunberg in een interview met Elsbeth Etty, is ingegeven nadat Israël een bloedbad aanrichtte onder Palestijnse burgers in Jenin in 2002. Tegelijk is de roman ook een reactie op 'de gretigheid waarmee de jood en de nazi door sommige mensen op één lijn worden gesteld'. Hij vertelt Etty tevens over een verblijf in Zwitserland als kind op een misjnaschool waar hij kennismaaakte met de zoon van een rabbijn. 'Ik heb me vaak voorgesteld als kind hoe het is om een nazi te zijn,' zegt Grunberg ('Identiteit is een waanidee', *NRC Handelsblad*, 17 september 2004).
- 134 In de termen van Maurice Blanchot: een totalitaire daad. In 'Being Jewish' (1992) noemt hij de Joodse gemeenschap 'a community without communion', omdat er daarin geen imaginaire identiteit bestaat en geen nationalistische doctrine.
- 135 'Vervolging' is een term uit de ethische literatuurbeschuwing. Zie bijvoorbeeld Critchley (1999, 189). Critchley wijst op Levinas' *Otherwise Than Being* en op de 'traumatische logica' van een dergelijke substitutie: 'Waarin ik verantwoordelijk ben voor de vervolging die ik onderga en zelfs voor mijn vervolger' [Mijn vertaling, YvD].
- 136 In een essay over Holocaust-ironie verbond Miller satire en parodie aan 'moments of nonmeaning – or what Lacan terms the Real – emerge in moments of Symbolic opacity or aporia, most commonly associated with the body, sexuality, gender, and relations of power and domination' (2009, 54).
- 137 Zie <http://yaelbartana.com> voor fragmenten uit het werk.
- 138 De titel 'Wall and Tower' (*mur i wieża*) verwijst naar de simpele structuur die in het mandaatgebied Palestina tijdens de Arabische opstand de door de Britten gedoogde manier was om nieuwe Joodse nederzettingen te bouwen.
- 139 Naar analogie met Michael Rothbergs term 'multi-directional memory' (2009).
- 140 Zandberg, 2006, 565.
- 141 Ironie, zo stelt literatuurwetenschapper Linda Hutcheon, werkt bij de gratie van het feit dat het geïroniseerde tegelijk ook ernst blijft. Dat is wat zij de 'edge of irony' noemt (Hutcheon, 1994). Ze benadrukt dat ironie weliswaar het tegenovergestelde (-X) zegt van wat er wordt bedoeld (X), maar dat zowel het gezegde als het on gezegde mee blijft klinken: 'The idea of ironic meaning as relational, as the result of the bringing – even the rubbing – together of the said and

- the unsaid, each of which takes on meaning only in relation to the other' (Hutcheon, 1994, 59).
- 142 Grunberg, 'Te laat', 2011, 127.
- 143 Vanuit het adagium: 'The long experience of over many hundreds of years, of Jews and Poles together cannot be summed up with the word "anti-semitism"' (Roth, 1993, 31).
- 144 Roth, 1993, 45.
- 145 In opdracht van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001 en uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- 146 Volgens Michel Foucault is ironie 'ethisch' wanneer een netwerk van relaties ironisch wordt bevraagd. Dan gaat het om machtsrelaties, maar ook om identiteit: de relatie van het zelf tot het zelf maar ook tot machtige instituties en regeringen: 'Relations of power – governmentality, government of the self and others, relations of the self to itself – all this constitutes a chain, a weave, and it is there, around these notions that one ought to be able, I think, to articulate the question of politics and the question of ethics (Foucault, 2001, 241-242).
- 147 Miller (2009, 54) wijst erop dat ironie een opening kan bieden naar een andere identiteit: 'but also what makes possible the vision of another register of existence, another self, another form of meaning'.
- 148 Boletsi (2017, 150) beschrijft de ironie bij Coetzee als 'an inclusive logic: conflicting visions do not collapse into sameness or nothingness.' Meer over Coetzee en Grunberg in hoofdstuk 4 en 5.
- 149 Hutcheon, 1994, 26-28.
- 150 Zoals Marc Angenot heeft opgemerkt, is ook de literaire tegenstem deel van het sociale discours: een gereguleerde vorm van dissidentie, net als de hofnar (2004, 213).
- 151 Aldus Linda Hutcheon: 'Images of voyeurism, sadism and, as we have seen, "victimization" proliferate in these discussions of the ironist as a kind of omniscient, omnipotent god-figure, smiling down – with irony – upon the rest of us' (Hutcheon, 1994, 54).
- 152 Heumakers, 2001.
- 153 Heumakers, 2001. Het nietscheaanse wereldbeeld dat door Hermans werd uitgedragen is een nihilisme dat alleen overwonnen kan worden door de nietigheid van de mens op aarde te omhelzen (*amor fati*). Bij Hermans loopt dat uit op mensenhaat: 'Hitler of de kerk haten, het kan eigenlijk nooit iets anders zijn dan de mensen haten

- die erin vliegen, d.w.z. volledige misantropie' (Kieft, 119). Maar hoe venijnig de advocaat ook is, een misantroop is hij niet. Dat lijkt mij, naast vele overeenkomsten, een groot verschil tussen Grunberg en Hermans.
- 154 Eva Hoffman schrijft ook over de omgekeerde volgorde waarin kinderen van slachtoffers eerst de lading voelden, en pas later, dankzij literatuur en verhalen van anderen, de feiten leerden kennen: 'Those who are born after calamity sense its most inward meanings first and have to work their way outwards toward the facts and the worldly shape of events' (Hoffman, 2004, 16).
- 155 *NRC Handelsblad*, 23 februari 2001.
- 156 'Het geluk van Auschwitz'. *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003.
- 157 'Het geluk van Auschwitz'. *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003.
- 158 Grunberg, 'Kies niet voor de wanhoop', 2007.
- 159 Bosman, 2004.
- 160 De Kesel, 2012, 88.
- 161 Arnoni, 1982, 236.
- 162 Arnoni, 1982, 217.
- 163 Onder andere in *Huid en Haar*, 415-416.
- 164 Borowski, 1976, 30.
- 165 Franklin, 2011, 30. Franklin schreef in haar studie over Holocaust-literatuur een mooi hoofdstuk over Borowski's werk (2011, 23-44).
- 166 Franklin 2011, 25.
- 167 Levi, 1991, 53. Levi heeft in zijn essay 'De grijze laag' behartenswaardige dingen gezegd over deze laag van 'geprivilegieerden' die net als Borowski vaak politieke gevangenen waren. Hij herinnert eraan dat we dader en slachtoffer niet moeten verwarren, ook al is er soms sprake van identificatie of imitatie (Levi, 1991, 43). Levi is, ondanks de titel van zijn essay, wel stellig over de onschuld van de slachtoffers en de schuld van de bewakers – een onderscheid dat ook voor bijvoorbeeld Robert Antelme buitengewoon helder was. Levi bespreekt bijvoorbeeld de leden van de Sonderkommando's als deel van die grijze laag (groepen van meestal Joden die belast waren met het leiden van mensen naar de gaskamers, het leegruimen van de gaskamers en het verbranden van de lijken: 'Het erbarmelijke werkvolk in de doodsfabrieken' (Levi, 1991, 54).
- 168 'Het geluk van Auschwitz'. *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003. Grunberg zelf gebruikt in dit artikel de term Lager omdat Ausch-

- witz als term ‘aan slijtage’ onderhevig is. Bovendien ging het niet om één kamp, maar ‘om negenendertig kampen’.
- 169 Hiermee verwijst Grunberg naar het motto van Kertész’ *Kaddisj voor een ongeborn kind*, uit de ‘Todesfuge’ van Paul Celan: ‘Ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng’ (Celan, 1975).
- 170 ‘Het geluk van Auschwitz’, *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003.
- 171 ‘Het geluk van Auschwitz’, *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003.
- 172 In een terugblik op het begin van zijn schrijverschap. ‘Gered door de realiteit’, 12 november 2011 in *de Volkskrant*.
- 173 ‘Het geluk van Auschwitz’, *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003.
- 174 Grunberg in Hannelore Grünberg-Klein (2015, 162).
- 175 Elrud Ibsch wees op de overeenkomst met *De joodse messias* in deze nadruk op de esthetisering van het lijden (Ibsch, 2013, 204).

#### Noten hoofdstuk 4

- 1 In: *Angst overwint alles* (2005, 13).
- 2 *Schuld en boete voorbij* (Améry, 1996, 20).
- 3 De titel van het nummer van de Andrew Sisters dat Hofmeester draait. Het was populair in nazi-Duitsland, tot de Jiddische wortels van het nummer bekend werden.
- 4 *Tirza* is minder autobiografisch dan eerdere werken van Grunberg, wat niet wegneemt dat er nog allerlei verwijzingen naar het leven van de auteur in het verhaal verwerkt zijn. Zo woonde hij zelf een tijd op een gehuurde verdieping in de Van Eeghenstraat, en bezocht hij als kind dezelfde scholen als Tirza. Een ironisch zelfportret geeft Grunberg ook van zijn eigen uitgeversavontuur. Evenals Hofmeester was Grunberg immers gespecialiseerd in vertaalde fictie uit Oost-Europa. En net als zijn personage gold Grunberg als ‘een belofte’, maar heeft het avontuur met de vertaalde fictie uiteindelijk alleen maar veel geld gekost.
- 5 Zie het boek Esther 2:7 voor Ester als plaatsvervanger. Esther verving de echtgenote – Vasthi – van koning Ahasveros.
- 6 Voor de lezers die Grunbergs voorstudie voor de roman, het verhaal ‘De jongste’ (2004), kennen, komt dit niet als een verrassing: de hoofdlijn van het verhaal is identiek.
- 7 Zie vooral hoofdstuk 5, de paragraaf over *Onze Oom*, voor de tragische structuur van Grunbergs romans.

- 8 Matthijs De Ridder in *De Standaard* zegt dat *Tirza* ‘een goede poging [doet] om dé roman over het Nederland, het West-Europa van na 11 september 2001 te zijn.’ Ook Elsbeth Etty meent dat de herkenbaarheid de roman sterk maakt: ‘Grunberg plaatst die angst midden in ons post-9/11-tijdperk, hij maakt haar tastbaar en inzichtelijk [...]’ (*NRC Handelsblad*, 17 november 2006). Ger Groot vond *Tirza* zelfs te universeel: ‘Sores in de middenklasse: hoeveel romans zijn daar al niet aan vuilgemaakt?’ Heumakers’ kritiek op de roman betreft, net als die van Kees ’t Hart, juist een *gebrek* aan realisme, aan ‘psychologie en meerdimensionaliteit’. Hij deelt Grunberg in bij de maniakale schrijvers als Gerard Reve of Markies de Sade (2006).
- 9 Bart van der Straten (2007) concludeert bijvoorbeeld: ‘De boodschap van het boek, die kennen we onderhand al wel. Die boodschap luidt dat het uiteindelijk de drift en de *Wille zur Macht* zijn die het leven bepalen.’ In de Verwey-lezing uit 2008 verzet Grunberg zich tegen zulke al te simpele lecturen, tegen ‘naargeestige’ dooddoeners als ‘we zijn allemaal nazi’s’ of ‘er schuilt een boosaardig beest in iedere kleinburger’. Voor dergelijke clichés hoeft niemand zich te schamen en schaamte is een misschien wel onmisbaar effect van de tekst’ (VT, 32).
- 10 Alleen zo nu en dan *zoomt* de verteller uit en dan wordt Hofmeester meer van buiten bekeken: ‘Daar is hij weer, de man die de liefde ging afschaffen, de man die zeker wist dat hij daarin zou slagen’ (T, 295). Hofmeester is op dat moment ook *buiten zichzelf* – geïllustreerd door deze afstandelijke blik.
- 11 Een vorm van dubbele dramatische ironie die Grunberg later nog eens toepast in *De man zonder ziekte* (2012).
- 12 Zoals Marc Reugebrink opmerkte, geciteerd door Buelens (2010, 18).
- 13 Hoffman, 2004, 9.
- 14 Zie Armstrong 2000, 108-148.
- 15 Grunberg kiest dit stijlmiddel welbewust: ‘Schrijven bestaat, zoals bekend, net als film en misschien wel net als alles waar je van kunt houden op deze wereld bij de gratie van suggestie.’ (In een essay over Patrick Modiano, die Grunberg onder anderen bewondert om zijn stijl (‘De liefde voor halve mislukkingen’, *NRC Handelsblad*, 28 juli 1995).
- 16 Pos, 2012, 217.

- 17 Geciteerd in Pos (2012, 214). Pos neemt ook de indeling in soorten herhaling over van Brandt Corstius, en vult die aan.
- 18 Zijn tuin is ambigu: zowel een plaats van vruchtbaarheid, groei en continuïteit als van mystieke epifanie als Hofmeester met Ester vrijt, maar ook een woestijn van barre onvruchtbaarheid en gebrek aan toekomst. Net zo tegenstrijdig zijn de twee soorten tijd die elkaar kruisen in de tuin. Enerzijds de eeuwigheid: de opeenhoping van tijd die wordt gesymboliseerd door de volwassen appelboom, en anderzijds de vluchtige, broze tijd van het feest. Zie Foucault (1984) en ook verder hoofdstuk 5 over zulke ruimtes, die Foucault ‘heterotopieën’ noemt.
- 19 Wanneer de Zwitserse bankemployé hem uitlegt dat de resultaten van een hedge fund ‘spectaculair’ zijn, doet dat woord hem denken aan ‘verboden seks’ (T, 173).
- 20 ‘Het maandelijks innen van de huur is een “eredienst”’ (T, 88).
- 21 Beide geciteerde romans zijn tragedies over destructieve personages die hun eigen noodlot scheppen, en wijzen vooruit naar de afloop van het verhaal. In een latere lezing beschrijft Grunberg dit zelfgeorganiseerde noodlot: ‘Dat is misschien nog wel het meest raadselachtige aspect aan de techniek van het lijden: de mens die zijn eigen weg verspert. De mens die zelf voor noodlot speelt’ (*De techniek van het lijden*, 2005, 22).
- 22 Het ego bevestigt zichzelf door het anders-zijn op te slokken. (Silverman, 1996, 24). Zie ook noot 58 in hoofdstuk 2.
- 23 ‘He or she strives desperately to close the gap between it and the sensational body, so as to assert the unity of the self. The result is the negation of either that entity, or the other (Silverman, 1996, 40).
- 24 Een voorbeeld daarvan uit Grunbergs oeuvre zagen we in de jonge François die zichzelf met een schaarje bewerkte om te menstrueren als zijn moeder. Net als voor Tirza impliceert identificatie voor hem een genderwisseling.
- 25 Maurice Blanchot in *L'écriture du désastre* (1980).
- 26 Critchley beschrijft dit aan de hand van Lacan: ‘The absolute Other of the subject that is simultaneously at the heart of the subject, the other within the self that defines what is most central to the subject’ (Critchley, 1999, 211).
- 27 Levinas, 1996, 20.
- 28 Om dat te begrijpen kunnen we opnieuw de Britse filosoof Simon

- Critchley aanhalen, die in *Ethics, Politics, Subjectivity* twee essays schreef over Lacan en Levinas. Zijn denken beweegt zich daarmee op de grens van psychoanalyse en ethiek. Net als Levinas noemt ook Critchley (zie hoofdstuk 3, noot 135) de onderwerping aan de ander een 'trauma' en een 'vervolg': 'A non-intentional affectivity that takes place as a subjection to the other, a subject subjected to the point of persecution' (Critchley, 1999, 191). Het eigen ego wankelt in de confrontatie met het andere, benadrukt Critchley: 'The scream or cry of the other gives the subject both its first opening towards alterity and places it radically in question' (1999, 210).
- 29 Gibson beschrijft dat principe in zijn studie over ethiek in de postmoderne roman: 'The ego is deposed, gives up its drive to sovereignty and enters into ethics, into social relationship, dialogue, disinterestedness' (Gibson, 1999, 25).
  - 30 Critchley, 2007, 10.
  - 31 'In the namelessness of a powerless exposure, a vulnerability, a responsive responsibility, a humorous self-division' (Critchley, 2007, 132).
  - 32 Critchley benadrukt dat het *symbolische* in dit contact het *reële* wordt, dat wil zeggen, datgene wat zich onttrekt aan iedere vorm van representatie. Zie ook p. 155 voor het Reële, dat niet hetzelfde is als 'realiteit'. Critchley wijst erop dat contact met het *reële* een trauma als gevolg heeft: 'In Lacanian terms, trauma is the subjective affect of contact with the real. It is the opening up of the ego to an exteriority that shatters its economic unity' (Critchley, 1999, 191).
  - 33 Literatuurwetenschapper Maria Boletsi wijst op het ontbreken van de *grand narratives* in deze wereld, waarin de elektrische zaag, de MS170, de plaats van Allah kan innemen (Boletsi, 2017, 300).
  - 34 De Engels-Australische wetenschapper Sara Ahmed beschrijft in *Strange Encounters* (2000), voortbordurend op het denken van Blanchot en ook Levinas, relaties met vreemdelingen in de huidige, postkoloniale tijd, en hoe we vreemden tot vreemden maken. Hofmeesters 'herkennen' van Choukri correspondeert met haar definitie van de vreemdeling als iemand die we al herkend hebben: 'Some-body whom we *already recognised*' (Ahmed, 2000, 21).
  - 35 Boletsi wijst er tevens op dat *Tirza* hier een politiek discours onmaskert waarin iedere moslim met een 'metonymische substitutie' een potentiële terrorist werd. Ze plaatst de roman in een reeks Ne-

- derlandstalige boeken waarin het geweld juist wordt gepleegd door Europese daders tegen culturele anderen, om zo hun macht te bevestigen of om weer contact te krijgen met het 'echte': 'Violence is for them a way of reasserting power or experiencing the intensity of the "real" as an antidote to cynical distancing' (Boletsi, 2017, 299).
- 36 Zie onder andere Richard Gray ('Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis', *American Literary History* 21 (1), 2009, 128-151).
- 37 Boletsi, 2017, 284.
- 38 Idem.
- 39 Anders dan Levinas benadrukt Ahmed het historisch bepaalde van zulke ontmoetingen met de ander: dat wil zeggen, gebonden aan een specifieke politieke context en situatie (Ahmed, 2003, 9-11).
- 40 Een thema dat in *Huid en Haar* opnieuw aan de orde komt met de op chantage gebaseerde verkrachting van de illegale, Zuid-Amerikaanse UPC-bezorger.
- 41 In dit opzicht vindt Kaisa haar voortzetting in Lina uit *Onze oom*, ook een meisje dat eigenlijk niet leeft na de dood van haar ouders.
- 42 Deze zin is een parafrase van Ahmed (2000, 3).
- 43 Ahmed beschrijft dat proces: '[...] the stranger is an effect of processes of inclusion and exclusion, or incorporation and expulsion, that constitutes the boundaries of bodies and communities, including communities of living (dwelling and travel) as well as epistemic communities.' (Ahmed, 2000, 6).
- 44 'That which must be expelled from the purified space of the community, the purified life of the good citizen, and the purified body of the child' [...] 'A threat to both property and person' (Ahmed, 2000, 22).
- 45 Dit doet wel denken aan de 'prisonniers heureux' van de Franse romanschrijver Stendhal (van wiens *Kartuize de Parma* Grunberg een nieuwe vertaling subsidieerde in 2003). In het oeuvre van Stendhal zijn de gevangenschappen vooral voor mannen. De vrouwen in zijn oeuvre zijn vrij van zulke symbolische omheiningen. Dat had bij Stendhal een psychoanalytische, en ook een historisch politieke betekenis.
- 46 Boehmer, 2005, 90.
- 47 Critchley stelt dat een kreet om hulp uit het buiten-talige komt, waardoor het subject in relatie komt met de *alteriteit* zelf (Critchley, 1999, 210).



- 48 Denk aan de naakte vaderfiguur in *Blauwe maandagen* bijvoorbeeld, en vooral aan Simon in *De asielzoeker*, die in de woestijn verdween.
- 49 Vergelijk Buch (2010, 149): ‘The encounter with the reality of irreducible physical pain, the facticity of destruction and mindless violence, exposing the subject to an excess that he can’t get a handle on.’
- 50 Maria Boletsi wijst ook op recente romans waarin de mannelijke witte hoofdpersoon tracht ‘zich verbonden te voelen met het fysieke en het materiële’ (Boletsi, 2015, 22). Dat doen ze door extreem geweld te gebruiken, zoals in *De leraar* (Bart Koubaa) en *De maagd Marino* (Yves Petry).
- 51 Hoogleraar Moderne Nederlandse letterkunde Thomas Vaessens noemt deze houding ‘laatpostmodern’ in *De revanche van de roman* uit 2009, waarin hij liet zien dat auteurs als Arnon Grunberg (2009, 148-158) of M. Februari beschrijven wat kunst dan nog wel kan doen.
- 52 Vaessens, 2009, 66. Het is een wereld van ‘loss of meaning, fragmentation, the loss of substance in our human environment and our affiliations’, zoals Charles Taylor het samenvat (Taylor, 1989, 510).
- 53 Zie Van Dijk in *NRC Handelsblad* (2008). <https://www.nrc.nl/nieuws/2008/08/29/vaarwel-vrijblijvendheid-11597068-a424130>. In een artikel met Merlijn Olnon noemden wij dat ‘nieuw relationisme’ (Van Dijk en Olnon, 2015). Den Dulk (2012) bracht de filosofie achter het Amerikaanse *new sincerity* in kaart. Hij besprak ‘the reaffirmation of the possibility of connecting fictional stories to the real world’ (Den Dulk, 2012, 3).
- 54 Den Dulk, 2012, 301.
- 55 Ook de geitenboerderij in Grunbergs *De asielzoeker* heeft niets lieflijks, maar is alleen maar koud, modderig en banaal. Beck heeft bovendien geen talent voor omgang met de geiten.
- 56 In Ian McEwans *Saturday* (2005) treffen we een vergelijkbare tegenstelling aan tussen zorg en baby’s enerzijds, en literatuur anderzijds. Die roman eindigt met een voorstel tot een compromis: kunst én zorg, in de vorm van een naakte zwangere vrouw die een gedicht voordraagt, en daarmee geweld afwendt en levens redt.
- 57 Ook Ton Anbeek kent een cruciale rol toe aan dit afscheid van Kaisa en stelt op basis daarvan dat *Tirza* ‘een veel dubbelzinniger boek is dan men meestal meent’ (Anbeek, 2010, 36). Hofmeester is een beest, maar faalt uiteindelijk ook juist als beest, concludeert Anbeek

- (Anbeek, 2010, 39). Ik denk dat de ambivalentie ook betrekking heeft op de richting van het engagement van de schrijver .
- 58 Interessant in dat opzicht is dat Grunberg zelf zegt: 'Ik heb Kaisa begrepen als de redding van Hofmeester. Zij is zijn psychiater. Zijn muze' (Bomer, 2010, 19).
- 59 Van de roman verscheen maar één recensie, en geen herdruk. Voor de inhoud van de roman, zie Yra van Dijk, 'Fax voor een verkrachter', in *de Volkskrant*, 19 december 1997.
- 60 In de romanruimtes, waar ook veel overeenkomsten schuilen, knip-oogt Grunberg naar de brontekst. 'Het vliegveld van Windhoek is klein', staat letterlijk in beide romans, en Hofmeesters hotel kijkt uit op dat van Sepers' hoofdpersoon.
- 61 Inni Wintrop, de hoofdpersoon, laat zijn vriendin abortus plegen (Nooteboom, 1980, 14).
- 62 Zo blijkt uit een brief van 1986 aan een vriendinnetje dat hij haar de roman schonk (archieff Arie Oegema, 1986, niet opgenomen in NGG). Grunberg schreef verder uitvoerig over Kellendonks roman in *Otto Weininger of Bestaat de jood?*.
- 63 Over *Rituelen* schreef hij onder meer in een brief: 'een goed boek' dat hij weleens in Engelse vertaling aan kennissen cadeau doet (2007, 79).
- 64 In de Thora met de naam 'Bereesjiet'.
- 65 Genesis 22. Alle citaten zijn uit *De Nieuwe Bijbelvertaling* (Heerenveen: Uitgeverij NBG, 2004). Ik citeer uit het Oude Testament, en niet uit de Thora, omdat ook Grunberg in deze periode een bloemlezing uit de Bijbel maakte, en niet uit de Thora. Onder de titel *Grunberg-bijbel* presenteerde Grunberg zijn persoonlijke bloemlezing uit *De Nieuwe Bijbelvertaling* van 2004. Rode draad in die selectie zou 'het offer' zijn. Maar wie op zoek gaat naar de bekendste oudtestamentische offers, dat van Abraham en van Jefta, ontdekt dat uitgerekend die verhalen ontbreken in Grunbergs selectie. Net zoals de moord op Hofmeesters dochter niet rechtstreeks verteld wordt, maar in een witregel plaatsvindt (T, 301), zo blijft in de *Grunbergbijbel* de kern ongenoemd. Noch de gang van Abraham op de berg en het heffen van zijn mes naar zijn zoon, noch de tragische thuiskomst van Jefta staat erin. Het is niet aannemelijk dat die verhalen niet belangrijk zijn voor Grunberg: ze lijken eerder te ontbreken omdat ze zo belangrijk zijn.

- 66 Deze passage is gebaseerd op een artikel dat ik samen met Matthijs Ponte schreef (Van Dijk en Ponte, 2009).
- 67 Genesis 22:9-10.
- 68 Grunberg refereert op verschillende plaatsen aan het denken van Kierkegaard. Zo citeren de kwelgeesten van Rochelle in *De joodse messias* Kierkegaard, en ook in *De Mensheid zij geprezen* wordt de filosoof aangehaald. Zie Van Dijk en Ponte (2009) over deze tekst van Kierkegaard in relatie tot *Tirza*.
- 69 Rechters, 11, 39.
- 70 Zoals Olga van Marion aanwees in een lezing over Vondel en Grunberg (20 november 2008 in debatcentrum Spui 25, Amsterdam).
- 71 De advocaat in *De Mensheid zij geprezen* zegt over de mens: 'Hij gaat de concurrentie aan met de Grote Poppenspeler. Hoe zinloos dat ook zal zijn, hoe slecht het ook met hem zal aflopen door deze vergissing, het is een levenshouding die ik toejuich. Alleen hij die de wereld naar zijn hand wil zetten en ermee wil spelen als met een knikker, verdient ons respect' (2001, 102). Ook filosoof Marc De Kesel stelt in een gesprek met Arnon Grunberg voor televisie: 'De dood van God betekent dat het subjectum van waaruit ik de wereld draag, niet meer bij God te vinden is, maar bij mij. Dat is onze vrijheid.' (*Voorbij goed en kwaad*, 2011).
- 72 Zoals Wilbert Kallenberg opmerkt in een e-mail aan Yra van Dijk.
- 73 Grunberg in een essay over Freud ('De barbaren zijn wij', *NRC Handelsblad*, 3 maart 2007): 'En een offer wordt gebracht omdat men stiekem hoopt er iets voor terug te krijgen. Die hoop wordt kenmerkend telkens weer gefnuikt.'
- 74 Elders heet liefde ook een 'offer': 'Een verplichting is het, een opgave, een offer' (AZ, 55). En: 'Liefde is afscheid nemen van liefde' (FP, 179).
- 75 *NRC Handelsblad*, 12 november 2004.
- 76 Een onbegrip dat een overlevende als Paul Steinberg tegenover zijn eigen jongere zelf tentoonspreidt: 'I went meekly to the slaughter like a lousy sheep, and yet there were times when I could have bouted' (Steinberg, 2000, 11).
- 77 'An allusion *enfolds* the alluded into what we see' (Mieke Bal en Ernst van Alphen over Ydessa Hendeles, nog ter perse).
- 78 Zie ook Stephan Braese (in: Nolden en Liska, 2008, 23-42). Hij wijst op het verlangen van Duits-Joodse auteurs om niet over Joodse,

maar universele zaken te schrijven, en waarom dat niet lukt. Mijn opvatting is dat deze auteurs niet hoeven kiezen, maar dat Grunberg de twee domeinen juist verbindt en een specifiek Joodse geschiedenis onderzoekt in het licht van universele principes.

79 Karpf, 2008, 13.

80 Zie onder andere p. 122 over 'survivor guilt'.

81 Neem bijvoorbeeld het verslag dat Anne Karpf gaf van haar jeugd in Groot-Brittannië als dochter van twee Poolse overlevenden: 'Parenthood is probably intrinsically fearful, but our parents' fears were based not on an imagined future but on their actual past. They'd lost so much that they were naturally frightened of losing more' (Karpf, 2008, 8). In haar verslag van de wetenschappelijke literatuur over de tweede generatie, in het tweede deel van haar boek, noemt Karpf nog allerlei aspecten die we herkennen in de opvoeding van Tirza: 'The tendency to overinvest in their children and overprotect them' (Karpf, 2008, 230), 'the feeding problem' van de ouders en de 'eating disorders' van hun kinderen (Karpf, 2008, 232-233), de 'overwhelming aggressive instincts' van de kinderen wier ouders hun woede hadden moeten onderdrukken tijdens de oorlog, het wantrouwen tegen de buitenwereld (Karpf, 2008, 233). Karpfs studie is ook interessant omdat ze haar ongemakkelijkheid met deze literatuur beschrijft. Ze herkent zich zo sterk in deze 'symptomen' dat ze het gevoel heeft dat de wetenschappers bij het gezin aan de deur hebben geluisterd (Karpf, 2008, 234) en tegelijk verwerpt ze die omdat ze geen recht doen aan de kracht en de humor van haar ouders. Precies dat benadrukt Grunberg in interviews over zijn thuissituatie. Ze voelt zich tevens ongemakkelijk bij het botte pathologiserende en stigmatiserende effect van veel van de studies, die bovendien niet allemaal even wetenschappelijk gefundeerd zijn (Karpf, 2008, 234).

82 Dit beeld van een 'living corpse' komt herhaaldelijk voor in de psychoanalytische literatuur over de overlevenden van de Holocaust (vergelijk Karpf, 2008, 223).

83 Warnke uit *Het aapje dat geluk pakt* (2005) heeft ook steeds de aanvechting om zijn dochtertjes in een jutezak te doen en te verdrinken als twee jonge katjes.

84 Arjen Fortuin in *NRC Handelsblad* schreef dat Grunberg 'vader' geworden was (22 september 2006).

85 Zie vooral hoofdstuk 6 voor deze metafoor.

- 86 'Acts of planting, cultivating and uprooting trees, conducted by both Israelis and Palestinians, are in fact "acts of war", regulated by a range of legal strategies and proven to be powerful tools of nation building on the one hand, and resistance on the other' (Irus Braverman, geciteerd uit: Laura van Gelder, *Performing Rootedness In a Landscape of War*. RMA-scriptie Universiteit Leiden, 2015, 8).
- 87 Vergelijk *De Mensheid zij geprezen*: 'Beschaving is niets anders dan "de geur van de wreedheid verdrijven"' (MZG, 119). Het citaat van Milosz staat in Grunbergs essay 'Stemmen' (2010, 109).
- 88 Maria Boletsi wijst op een vergelijkbaar procedé in het oeuvre van Coetzee: 'Many novels invite allegorical readings, but frustrate attempts to translate this allegoricity into straightforward messages and external frames' (Boletsi, 2018, 133). Overigens leest zij Hofmeesters ziekte niet als uitzondering, maar als typisch voor de westerse beschaving: 'Rather than the victim of an external disease that contaminates this civilization, Hofmeister casts the civilization that produced him as the source of a sickness that destroys not only others but itself, like an autoimmune disease' (Boletsi, 2017, 302).
- 89 Elsbeth Etty suggereerde dat Hofmeister geen 'echte' moordenaar is, maar daarover slechts fantaseert uit angst voor controleverlies (*NRC Handelsblad*, 17 november 2006).
- 90 Boletsi wijst er ook op dat de figuur van Kaisa op die manier van Afrika 'the childhood of humanity' maakt – en op de tegenstelling dat Kaisa desalniettemin geen toekomst heeft – evenmin als Hofmeister (2017, 301).
- 91 Celan, 1983, 22.
- 92 Ook hier raakt de fictie aan de non-fictie van Arnon Grunberg zelf. Zo wees hij erop dat je Auschwitz niet kunt opvatten als een 'eigenlijk onbegrijpelijke interruptie van een verder toch tamelijk vreedzaam programma' ('Het geluk van Auschwitz', *NRC Handelsblad*, 28 februari 2003).
- 93 Arnon Grunberg woont eveneens in de VS, verbleef als gastschrijver in Leiden, had daar een relatie met een studente, heeft een petekind in Amsterdam van dezelfde leeftijd als Jonathan, en zijn moeder woonde in Amsterdam-Zuid.
- 94 Een episode in Leiden die is gebaseerd op Grunbergs gastschrijverchap en ook op de colleges die hij in 2009-2010 gaf aan de Faculteit Wijsbegeerte met Eric Schliesser.

- 95 'Veracht en gehaat': Zo beschreef Van der Jagt de personages van Marek Hlasko, met wie zijn personages veel gemeen hebben: 'Hlasko's helden geven de mensen steeds weer een reden hen te verachten en te haten, want alleen zo kunnen ze de rest van de mensheid tegemoettreden: veracht en gehaat. Hoe groter de kans dat iemand per ongeluk toch van hen zal houden, hoe harder ze zullen werken opdat diegene hen toch veracht, zoals zij zichzelf verachten. Je zou kunnen zeggen dat ze zich wreken op degenen die wagen van hen te houden. En de liefde, zoals de titel *De achtste dag van de week* al aangeeft, valt buiten deze wereld' (Van der Jagt, 2008, 777).
- 96 Oberstein meent 'dat het misschien een beetje een christelijke gedachte is maar dat het goed is deze wereld en dit leven als een exil te zien. Bij ballingschap hoort gelatenheid, een lichte distantie, een zekere stilte' (HH, 450).
- 97 Goedegebuure (2011, 19) wijst ook op de parallel tussen Jason en Höss, en concludeert over de roman dat het 'vrijwel onmogelijk is er geen moreel oordeel in te zien'.
- 98 Latzko, 'comments on Boulding'.
- 99 Ham wijst erop dat de achttiende-eeuwse Schot Adam Smith vooral een 'moraalfilosoof' was. Behalve voor eigenbelang had Smith oog voor empathie als basis voor een stabiele samenleving (Ham, 2014, 375-376).
- 100 Een verwijzing naar, en overeenkomst met de moreel ambivalente kampgevangene Paul Steinberg, die in zijn memoires schrijft over het verlies van empathie in die omstandigheden: 'We observed all this with an indifference to death that had become our common denominator. Ever since then, I have been unable to behave with the proper respect, and compassion and even presence one should show to those who are dying' (Steinberg, 2000, 85).
- 101 'Via het begrip focalisatie komt met andere woorden het begrip empathie de roman binnen' (Ham, 2014, 372).
- 102 Dat herinnert ons aan het gebrek aan 'taal' van zulke personages in eerdere romans: Max in *Gstaad* 95-98, Simon in *De asielzoeker* of Kaisa in *Tirza*.
- 103 Laurens Ham (2014, 367). Ik ben het niet eens met Ham dat de relaties hier een beeld zijn voor de economie, maar wel met zijn conclusie dat Grunbergs realisme hier niet conformistisch is. Hoewel het kapitalisme volgens Ham 'min of meer kritiekloos' in *Huid en*

- Haar* wordt 'geïncorporeerd', kan juist die 'overidentificatie' met de hedendaagse ideologie indirect functioneren als kritiek. Ham wijst ook op de zelfreflectie in dit soort realistische werken: 'Je zou kunnen zeggen dat kapitalistisch-realistische teksten zichzelf met dit soort metafictionele wendingen deconstrueren' (Ham, 2014, 365).
- 104 Vandaar dat de kritiek van Sven Vitse, dat de roman niet gaat over de 'reële economie' (Vitse, 2012, 120) niet echt ter zake doet: het punt is nu juist dat Oberstein leeft in een *fictie* over wat de werkelijkheid is. De ironie is bovendien dat Oberstein steeds wijst op de betekenis van het economische verleden, maar dat hij niet in staat is het effect van zijn eigen verleden en dat van zijn ouders onder ogen te zien.
- 105 Mattijs Ponte (2011) schreef over *Huid en Haar*: 'De bubbel is het in de spelregels ingebouwde exces van het economische krachtenveld, de terugkerende illusie van een betekenisvol moment in een zinloos spel. Het exces vormt een weinig omhanden hebbend postulaat van de spellen die Grunbergs personages spelen.'
- 106 Obersteins hang naar wetenschap is een bezwering van het abjecte, een daad van abjectie. Kristeva beschrijft deze oppositie tussen 'science' en het abjecte (1982, 4).
- 107 Vitse ziet veel banaliteiten in Grunbergs roman, die behoren tot 'het standaardpakket van Grunbergs naturalisme voor de eenentwintigste eeuw' (Vitse, 2012, 119). Hoewel hij de roman niet 'echt oninteressant' vindt, spreekt hij toch over losse flodders en 'debiele literatuur', waarin 'niets noemenswaardigs gebeurt'. Toevallig gebruikt DeFalco precies hetzelfde woord ('debiel') in haar beschrijving van relationele identiteit: 'Relational identity may be both desirable and debilitating' (DeFalco, 2011, 242).
- 108 Ook de Canadese filosoof Charles Taylor wees erop dat de hoogste idealen ook de meeste last op de menselijke soort leggen. Hij refereert (net als Grunberg vaak doet) aan de romans van Dostojevski, en wijst erop dat 'het goede' trachten te doen uiteindelijk in zelf-destructie kan eindigen: '[...] the demands of benevolence can exact a high cost in self-love and self-fulfilment, which may in the end require payment in self-destruction or even in violence' (Taylor, 1989, 518).
- 109 'It is only because there is a disposition towards alterity within the subject [...] that the subject can be claimed by the other' (Critchley, 1999, 184).

- 110 Charles Taylor benoemt dit conflict als een populair onderwerp in veel hedendaagse romans. Het is het conflict tussen het ego en het appèl van de ander dat Nietzsche ook aan de orde stelde (Taylor, 1989, 518).
- 111 Ook de luizen (hoewel helaas ook een realiteit op Nederlandse basisscholen) herinneren in deze context aan kampliteratuur. Vooral Robert Antelme en Paul Steinberg vertellen veel over de luizen, die dik aangekoekt in hun kleren zitten, en die 's nachts bijten zodat slapen onmogelijk wordt.
- 112 Amelia DeFalco is een literatuurwetenschapper die wel aandacht heeft voor het contrast tussen de praktische 'ethiek van de verplichting' enerzijds, versus een patriarchale ethiek anderzijds. De grote ethische vragen van de filosofie worden, volgens haar, verhelderd door de meer concrete filosofie van de zorg.
- 113 Zie DeFalco over 'the philosophy of care': 'The self is often harmed by caring, but refusing the demands of care can also be harmful' (DeFalco, 2011, 242). Ze wijst op de wereld van dierenverzorging, waarin zorg niet alleen maar positief is: 'The mercilessness of caregiving, exposing care as a redistribution of goods that is never exclusively positive and productive' (DeFalco, 2011, 255). Hierbij kunnen we ook denken aan de episode op de geitenboerderij in *De asielzoeker*.
- 114 'Feeling, that which supports life itself, appears to hide from representation.' (Armstrong, 2000, 113).
- 115 Zie Sergier (2012) voor overzicht van de stand van zaken in de internationale ethische benadering van literatuur. Zie ook Korthals Altes (1997 en 2015), Van Dijk (2009a) en Johan Goud (2010).
- 116 Andrew Gibson wijst op het onderliggende humanisme en de metafysica die de ethische literatuurbenadering behelst (Gibson, 1999, 7-11).
- 117 'Literary works that resist the immediacy and transparency of language – as is the case in modernist writing – thus engage the reader ethically; and to do justice to such works as a reader is to respond fully to an event whereby otherness challenges habitual norms' (Attridge, 'Ethical modernism', 2004, 653).
- 118 Zo is ook de poëtica die Frans Kellendonk formuleerde in zijn essay 'Idolen' een ethische literaturopvatting. Voor hem zijn zowel literatuur als wetenschap 'allemaal manieren om de geheimzinnige



- werkelijkheid voor menselijke bewoning geschikt te maken' (1992, 851).
- 119 'There is no way it can serve as an instrument without at the same time challenging the basis of instrumentality itself' (Attridge, *Singularity*, 2004, 13).
- 120 Zie voor ethische interpretaties in dat licht bijvoorbeeld de studies van Gibson en van Attridge. De 'ethiek van de lectuur' werd eveneens toegepast door Matthieu Sergier in zijn proefschrift over het werk van Frans Kellendonk (vergelijk Sergier 2012, 229-235).
- 121 In een *Voetnoot* (*de Volkskrant*, 12 augustus 2014).
- 122 Zie hoofdstuk 3 over Borowski's werk. Oberstein komt in Borowski een onderstreepte passage tegen: "Maar hoe gaat het jou persoonlijk?" "Persoonlijk? Wat kan er bij mij persoonlijk zijn? De schoorsteen, de blokken en weer de schoorsteen? Heb ik soms iemand hier? Maar als je het weten wilt: we hebben een nieuwe manier van lijkverbranding uitgevonden. Weet je hoe?" Ik was op een heel beleefde manier nieuwsgierig. "Nou, we pakken vier kinderen met lange haren, de hoofden houden wij bij elkaar en we steken de haren in de brand. Dan verbrandt alles vanzelf en het is *gemacht*." "Gefeliciteerd," zei ik droog en zonder enthousiasme. Met een eigenaardig glimlachje keek hij mij in de ogen: "Kom, verpleger, bij ons in Auschwitz moeten we ons vermaken zo goed we kunnen. Hoe zou het anders uit te houden zijn?" (HH, 519-520).
- 123 Het verhaal over de eerste ontmoeting tussen Oberstein en Violet bijvoorbeeld: 'De anekdote had de waarheid van de oorspronkelijke ontmoeting verdrongen. Een grappig verhaal dat zij in de korte versie van dertig seconden of in de lange versie van ruim vijf minuten kon vertellen. Versies daartussenin waren ook mogelijk' (HH, 172).
- 124 Zo creëert hij zijn eigen jaloezie door in een sms'je te schrijven dat hij jaloers is: "Ja, heel jaloers," typt hij terug, en terwijl hij die woorden typt heeft hij het gevoel, nee de sensatie dat hij de waarheid typt. De woorden zijn de waarheid' (HH, 289).
- 125 Primo Levi, 1991, 33.
- 126 Met deze protagonist staat *Huid en Haar* ook in een traditie van romans over academici die zich met de Holocaust bezighouden. Zie bijvoorbeeld *White noise* (1985) van Don DeLillo, over een hoogleraar in 'Hitler Studies'. Zie ook bijvoorbeeld Sonia Pilcer, *The Holo-*

*caust Kid* (2001), waarin de protagoniste verliefd wordt op een Holocaust-wetenschapper.

- 127 Het is een citaat dat Arnon Grunberg ook buiten zijn fictie in deze jaren regelmatig aanhaalt. Bijvoorbeeld in een *Voetnoot* (*de Volkskrant*, 6 mei 2010) of in een antwoord aan een lezer (*Vrij Nederland*, 9 mei 2009). In een lezing uit 2010 zet Grunberg nog eens uiteen waarom het werk van Tadeusz Borowski zo betekenisvol voor hem is. Evenals Oberstein vindt hij de hoop gevaarlijk: 'Samen met Borowski denk ik echter dat wij die hoop juist moeten afleren. De afwezigheid van hoop betekent echter niet wanhopen. Geen hoop, of een absoluut minimum aan hoop, kan een ideaal zijn, zij het een negatief ideaal. Een ideaal dat erkent dat de hoop dat het lichaam iets is waaraan men kan ontkomen hoogmoedige en misschien wel gevaarlijke hoop is. Mens-zijn betekent erkennen dat het vertrouwen in de wereld onherstelbaar gebroken is. Ontkenning van die breuk zou ondraaglijk hypocriet zijn. Onze god, de liefde, is dood, maar ik zou nu ook de hoop dood willen verklaren, opdat wij geen folteraars meer nodig hebben om te weten wat het is om mens te zijn' (Grunberg, 'Geloof, hoop en liefde', 2010).
- 128 Karpf, 2008, 43. In Obersteins portret herkennen we veel van Karpfs intelligente zelfportret als kind van overlevenden. Ze voelde zich door zichzelf verbannen toen ze haar ouders verliet om te gaan studeren in Oxford (Karpf, 2008, 45). Oberstein gebruikt dezelfde woorden over de Universiteit van Fairfax als 'zijn vrijwillig gekozen exil' (HH, 143).
- 129 Van Wesemael noemt deze rollenspellen een postmodern kenmerk van Grunbergs romans: 'Ze spelen een rol en zitten opgesloten in de ficties en de daarbij behorende taalconstructies die ze voor zichzelf ontwikkeld hebben' (Van Wesemael, 2010, 295). Vitse wijst er echter op dat er in Obersteins rollenspel een 'onverwerkt trauma' schuilt (Vitse, 2012, 118). Zoals steeds hebben de personages zowel een universele als een meer particuliere betekenis.
- 130 Oberstein associeert Violet ook met een ziekte: 'Eén keer vroeg hij zelfs of Wytse veel geluid maakt bij het vrijen. Het is misschien ziek, maar dat is de waarheid. Deze ziekte is haar leven' (HH, 393).
- 131 'Krijg jij nooit tranen in je ogen bij de bestudering van bijvoorbeeld de Holocaust?' (HH, 224).
- 132 Andermans verdriet is voor Oberstein 'de muizenval van het men-

- selijk contact. Het is het rattengif voor alle ambitie' (HH, 59).
- 133 Herman, 2001, 52.
- 134 Het komt vaker voor dat ouders die de kampen hebben overleefd hun kinderen met nazi's of Hitler vergelijken. Zie ook hoofdstuk 1 en vergelijk Franklin, 2011, 239. Overigens lijkt het personage Lea losjes gebaseerd op de eveneens in Brooklyn woonachtige Joodse schrijfster Ruth Franklin, die Grunberg eens interviewde. Franklin bedankt Grunberg in haar voorwoord voor zijn waardevolle adviezen over haar boek. Ook Lea vraagt aan Oberstein of hij haar wil adviseren over haar boek, waarin hij toestemt (HH, 317).
- 135 'A question of economics, I would say' (Steinberg, 2000, 124).
- 136 Steinberg, 2000, 38-39.
- 137 Bovendien vertoont het discours van Oberstein veel overeenkomsten met dat van Grunberg. Ook de auteur beschrijft liefdesrelaties in termen van oorlog en verraad in deze beschrijving van het huwelijk van zijn ouders: 'Geheimen, oorlog en verraad, gelardeerd met onverwachte tederheid, zorg en hier en daar oprispingen van hartstocht, zo heb ik kennisgemaakt met de liefde en de eerste kennismaking was, zoals wel vaker, overweldigend, deze kennismaking heeft een stempel gedrukt op mijn eigen liefdesleven' ('Arnon Grunberg over het huwelijk van zijn ouders', 2016). Ook zijn beschrijving van zijn houding in relaties doet denken aan Oberstein, bijvoorbeeld in een interview in *NRC Handelsblad* op 19 augustus 2017 waarin hij vertelt over de relatietherapie waar hij met zijn vriendin in zit: 'En die therapeut zei tegen mij: "Onveiligheid is voor jou veiligheid." Dat is wel zo. Volgens de therapeut heb ik daar een innerlijk conflict over. Aan de ene kant wil ik iemand veiligheid geven, aan de andere kant ben ik zelf volkomen oncomfortabel met die veiligheid.'
- 138 Vitse stelt bijvoorbeeld dat 'in geen van de verhaallijnen pijn of intimiteit werkelijk op papier voelbaar zijn gemaakt' (Vitse, 2012, 121).
- 139 Vitse, 2012, 115.
- 140 Missine, 2013, 19.
- 141 'One understanding of truth is comprehensive and positivistic, the other is existential, involved with ethics and with "how the world is for us"' (Eaglestone, 2004, 9. Zie ook 141 en 171).
- 142 Antelme 2001, 314
- 143 Zo schetst Saul Friedländer het dilemma in de inleiding van de congresbundel (Friedländer, 1992, 5).

- 144 Zie vooral Felman en Laub (1992, 94-95).
- 145 In de inleiding van *De verdronkenen en de geredden* (1991, 13). In deze vertaling staat inderdaad 'de' Lager en niet 'het' Lager.
- 146 Grunberg 'Te laat', 2011, 129.
- 147 Zie hierover vooral Giorgio Agamben, die stelt dat er 'a non-coincidence between verification and comprehension' is. Agamben geeft in zijn *Remnants of Auschwitz* ook een plaats aan de *schaamte* van de overlevende. De getuige valt niet samen met zichzelf, zegt hij, omdat de relatie tussen het levende zijn en het sprekende zijn de vorm aanneemt van schaamte. Daarom kan de 'ethos' van deze splitsing van het ik alleen maar getuigenis zijn (1999, 130).
- 148 Agamben, 1999, 158.
- 149 Agamben, 1999, 12.
- 150 De auteur zelf schreef al eerder dat hij in deze getuigenissen de *waarheid* zag: 'De boeken van Levi en Kertész [...] onthullen fundamentele waarheden over de systemen waar wij in functioneren, en zo moeten ze, meen ik, ook worden gelezen' (*NRC Handelsblad*, 28 februari 2003).
- 151 In zijn artikel 'Description without a place'. Daarin stelt hij zich op het standpunt van Jorge Semprún, die meent dat de Holocaust *alleen maar* door de kunst kan worden gepresenteerd (Žižek, 2009, 141-142). Zie Van Alphen (1997, 153) voor hetzelfde standpunt 'We cannot directly talk about a trauma, describe it, but this traumatic excess can be "shown"' (Žižek, 2009, 147). 'What cannot be described should be inscribed' (Žižek, 2009, 142).
- 152 Saul Friedländer verdedigt de poëzie van Celan: waarschijnlijk moesten die teksten zo moeilijk zijn om ze te beschermen tegen het vervlakken en verzakelijken van de ongerijmde historische gebeurtenis (Friedländer, 1992, 19).
- 153 Marita Grimwood wees erop dat het na de oorlog vooral de meisjes waren die geacht werden het verzoenende werk van herinnering en herdenking te doen, en het lijkt erop dat ook bij Grunbergs personages de taakverdeling zo is (Grimwood, 2007, 9).
- 154 Met zijn waarschuwing tegen 'schoonheid' doet Obersteins positie denken aan die van de filosoof Adorno en diens adagium, dat het 'barbaars' zou zijn om na Auschwitz nog een gedicht te schrijven. Zie daarvoor de volgende paragraaf.
- 155 In een brief aan Hans Bender (Celan, 1983, 31).

- 156 Zo verklaart Van Alphen het feit dat Celans werk zo gewaardeerd wordt, meer dan narratieve fictie: 'Narrative imaginative images or texts are considered to be in violation of a strict taboo' (Van Alphen, 1997, 4).
- 157 Onder andere Grimwood (2007, 12) wijst op dit theoretische gehalte van meer tweedegeneratieromans.
- 158 Arnon Grunberg (VT, 34).
- 159 'Make the unthinkable appear to have had some meaning, it becomes transfigured, some of its horror removed' (Adorno, 1992, 88).
- 160 'The victims are turned into works of art, tossed out *to be gobbled up* by the world that did them in' (Adorno, 1992, 88, cursivering YvD).
- 161 Adorno (1962), geciteerd uit Van Alphen (1997, 18).
- 162 Grunberg noemt wel een ander aspect dat Margalit in verband brengt met de morele getuige: authenticiteit. 'Een authentiek persoon is iemand die al zijn maskers heeft afgelegd en zijn ware zelf toont. Volgens Margalit is een morele getuige niet alleen oprecht, maar meer dan dat: authentiek' (VT, 47).
- 163 Net als Marek van der Jagt vergelijkt Grunberg het openbare leven van de schrijver ook hier met castratie: 'Zijn handelen was weinig anders dan een openbare uitnodiging voor een castratie' (VT, 29).
- 164 Grunberg haalt in de Albert Verwey-lezing Jacq Vogelaars studie *Over kampliteratuur* aan, en überhaupt verzet hij zich tegen diens idee dat het van belang is *hoe* je schrijft over de oorlog, dat het van belang is dat het 'literair' is. Praten over de stijl van een tekst is volgens Grunberg een manier om de tekst 'op afstand te houden' en de werkelijkheid te bezweren (VT, 25). Hij pleit ervoor onderscheid te blijven maken tussen ooggetuigenverslagen en romans – hoewel die soms op elkaar kunnen lijken. Tegelijkertijd verdedigt hij ook het literaire gehalte van de getuigenissen: het genre is 'often deliberately placed outside the domain of literature. It is easy to forget that many writers who survived the camps like Primo Levi, Tadeusz Borowski, Jean Améry and Varlam Sjalamov were more than victims and witnesses. They were important authors as well.' (In zijn column *Words without borders* (30 april 2007).
- 165 Zie ook Eaglestone, 2004, 137-223.
- 166 Borgman, 2010, 108

## Noten hoofdstuk 5

- 1 Uit haar aanvaardingsrede van de Anton-Wildgans-Preis in 1972.
- 2 De roman werd om die reden niet overal even goed ontvangen. Critici rekenden het boek af op 'retoriek van de driestuverlectuur' (Arjan Peters), 'korte zinnen die kopje-onder gaan in een oceaan van nietszeggende herhalingen' (Arie Storm), en het 'bijna pijnlijk rechtlijnig vertelde verhaal' (Kees 't Hart). 't Hart uit kritiek op de 'glasheldere en eenduidige morele boodschappen' van Grunbergs roman, waarin volgens de criticus 'rigoureuus afscheid wordt genomen van modernistische en postmodernistische literaire kunstgrepen.'
- 3 Pos, 2012, 227.
- 4 Hij lijkt ook minder autobiografisch dan veel andere hoofdpersonen van Grunberg, al deelt hij met de auteur wel enkele eigenschappen. Ook Arnon Grunberg heeft een (half-)Zuid-Amerikaans petekind, Mayu, aan wie de roman is opgedragen. Verder denkt de majoor vaak aan zijn vader. Net als de vader van Grunberg was die altijd bezig Engels te leren: 'De laatste jaren van zijn leven liep hij om redenen die mij niet geheel duidelijk waren altijd met een leerboek Engels in zijn zwarte, leren jas,' schrijft Grunberg over zijn eigen vader. (<http://www.voxeurop.eu/nl/content/article/435441-paria>).
- 5 De ontvoering en gevangenschap van Lina verwijst naar de kinderen van de ongeveer dertigduizend 'verdwenen' mensen van het militaire regime van dictator Videla in Argentinië (1976-1983). Kinderen van de slachtoffers werden ontvoerd en soms opgevoed in gezinnen van militairen.
- 6 In zulke passages baseert Grunberg zich op de kennis die hij heeft opgedaan tijdens zijn missies. Grunberg ging vijfmaal op missie met het Nederlandse, Amerikaanse en Duitse leger. In 2006 met de Nederlandse ISAF-missie naar Afghanistan, in 2007 met het Nederlandse leger naar Uruzgan, in mei 2008 met het Amerikaanse leger naar Irak: 'Wie de oorlog in Afghanistan had gezien, mocht Irak niet ongezien laten' (*Humo*, 20 juni 2008). In 2009 ging hij opnieuw naar Irak met de Amerikanen, en in 2011 naar Kunduz (Afghanistan) met het Duitse leger.
- 7 Zie p. 252.
- 8 In een *Voetnoot* (18 oktober 2012) wees Grunberg op die verwarring die hij in een toneelvoorstelling goed aan de orde gesteld zag:

- ‘Er worden vragen gesteld over de relatie tussen gehoorzaamheid en moraal, fatsoen en futiliteit die zo indringend zijn omdat we in een tijd leven waarin gehoorzaamheid weer met moraal wordt verward.’
- 9 Een Eichmann-biograaf beschrijft bijvoorbeeld het fanatisme, de ‘personal zeal and initiative’ die Eichmann aan de dag legde bij het in juli 1944 deporteren van nog zoveel mogelijk Hongaarse Joden terwijl die deportatie al gestopt was (Cesarani, 2004, 184).
  - 10 Mulisch, 1962, 57.
  - 11 Het niet kunnen controleren van de lichaamsfuncties wordt door sommige getraumatiseerden beschreven als het meest vernederende aspect van hun ervaring (Herman, 2001, 77).
  - 12 Assmann, 2010, 38.
  - 13 Assmann zag in Zuid-Afrika ‘[...] a new form of public ritual, which combined features of the tribunal, the cathartic drama and the Christian confession. In these public rituals a traumatic event had to be publicly narrated and shared; the victim had to tell his or her experiences and they had to be witnessed and acknowledged by the accused before they could be erased from social memory (Assmann, 2010, 38).
  - 14 Verbeek, 2010, 268.
  - 15 Tijdens een gastcollege aan de UvA in 2009 zei Grunberg dat hij niet naar *Antigone* had verwezen. Voor de studenten, die veel verwijzingen naar het verhaal zagen, was het een mooie illustratie dat auteursuitspraken niet altijd informatief zijn voor de interpretatie: de ‘intentional fallacy’ (Wimsatt and Beardsley, 1946). Bovendien blijkt Arnon uit *Blauwe maandagen* de toneeltekst wel erg goed te kennen: ‘Toen ik vijftien was, heb ik in *Antigone* gespeeld. Ik was iemand van het koor (BM, 264).
  - 16 De schrijver Stefan Hertmans bepleitte in zijn essay over *Antigone* dat deze afstand juist noodzakelijk is: anders riskeren we dat we het absolute karakter van de tekst niet begrijpen en gaan we het ‘normaliseren’ en op onze eigen context betrekken. We moeten ons terugtrekken voor Antigones vreemdheid, en niet trachten ons in te leven (Hertmans, 2011, 110-111).
  - 17 *Vrij Nederland*, 27 september 2008.
  - 18 Het onderscheid komt overeen met het verschil dat Gibson ziet tussen ethiek en moraal: ‘Ethics nonetheless operates a kind of play

- within morality, holds it open, hopes to restrain it from violence or the will to domination' (Gibson, 1999, 14).
- 19 Nussbaum, 1986, 65. Nussbaum wil niet meegaan in de synthese van Hegel tussen polis en familie: het gaat haar om de rijkdom van beide posities. Terisias tracht dan ook om Creon tot rede te manen: hij pleit voor een balans tussen orde en wanorde, controle en kwetsbaarheid. Een conflictvrij leven zou geen waarde hebben, is de strekking van zijn pleidooi (Nussbaum, 1986, 81).
  - 20 Paul Claes, geciteerd in Verbeek (2010, 280).
  - 21 Wellicht verwijst hij ook naar een Turkse versie van de tragedie uit 1974. Kemal Demirel herschreef de tragedie zodat Creon mijnwerkers uitbuit die slaven zijn in kobaltmijnen. Ook in *Onze oom* worden mijnwerkers uitgebuit door de staat. Overigens voegde Demirel ook een rechtszaak toe aan zijn verhaal.
  - 22 Misschien is daarom de tragedie een populair onderwerp in de geëngageerde literatuur van de laatste jaren. Bijvoorbeeld *Lucifer* van Connie Palmen of *Mim* van A.F.Th. van der Heijden. Zie daarover Konst, 2009.
  - 23 Ook hier kunnen we een Frans Kellendonk-verwijzing herkennen. In het verhaal 'De buitenlandse dienst' keurt de schoonmaker Gamaal ook 'het huis van zijn slavernij [...] geen blik waardig' (Kellendonk, 1992, 544).
  - 24 Zo schreef hij over El Tío, de oom, een in de Boliviaanse mijnen aanbeden duivelse figuur: 'Deze Tío is goed voor je zolang je hem te eten geeft maar als je hem niet meer voedt, dan vernietigt hij je. Alle ware arbeid vereist een offer, vaak een bloedoffer, wil die arbeid in ieder geval succesvol zijn' (KS, 188-189).
  - 25 KS, 189.
  - 26 Borgman, 2010, 124. Hij ziet de hoop in 'vier gestalten' verschijnen in Grunbergs werk: de intuïtieve band met de omgeving (waar hij ook voortplanting toe rekent), de afgod in de mijn die 'het gewone leven met zijn wreedheid en zijn moeilijkheden' vertegenwoordigt, het zingen van Lina en andere personages ('de vervangende gestalte van godsvertrouwen') en ten slotte het schreeuwen, zoals het gegil van de vrouw van de majoor. De hoop woekert dus in *Onze oom*, 'als onkruid', zoals Grunberg het zelf samenvat (in Borgmans woorden, 2010, 119).
  - 27 Geciteerd door Borgman (2010, 119).



- 28 Daarop wijst Baudrillard ook met zijn simulacra: 'What becomes of the divinity when it reveals itself in icons, when it is multiplied in simulacra?' (1994, 4).
- 29 Mehlman, 1972.
- 30 Zo creëert het verhaal ook een spanning tussen verschillende vormen van identificatie. De appropriatieve, agressieve vorm van de dirigent, maar tegelijk ook de literaire vorm van de tragedie: de vorm die nodig is voor catharsis en voor de morele betekenis van literatuur (Nussbaum, 1986, 143).
- 31 'Een profeet voor sommigen, een terrorist voor anderen. Voor de vader toch vooral moeder van zijn kleinkind.' *NRC Handelsblad*, 6 oktober 2006.
- 32 Lina lijkt in haar moederschap bovendien ook nog losjes gebaseerd op die andere opstandeider, de Zuid-Afrikaanse Phila, over wie de mare de ronde doet dat zij borstvoedde met een geweer in de hand.
- 33 *Auschwitz et après* (1971, 66).
- 34 Uit interviews bij de presentatie blijkt dat Grunberg ook wapenhandelaars heeft geïnterviewd ter documentatie voor de roman (Cloostermans, 2008).
- 35 Zie p. 44 voor andere verwijzingen naar het verhaal van Grunbergs moeder over het schoonhouden van haar tanden in het kamp.
- 36 Herman, 2001, 72. Zij beschrijft dit als een van de drie symptomen van het posttraumatisch stressyndroom: hyperactivering, dwangmatige herbeleving en vervlakking (Herman, 2001, 55).
- 37 Herman, 2001, 76. Ook over zijn eigen moeder vertelt de auteur regelmatig dat zij meer leeft met de doden dan onder de levenden.
- 38 Vergelijk Hirsch (2001, 11): 'It is a question of *adopting* the traumatic experiences – and thus also the memories – of others as experiences one might oneself have had, and of inscribing them into one's own life story.'
- 39 Zie ook Mehlman's besluit in *Fantoompijn* om 'een mythe' te worden (FP, 24-25).
- 40 Politiek is literatuur voor hoogleraar literatuurwetenschap Odile Heynders 'als het een appel doet op de *ethische subjectiviteit* van de lezer, wanneer die lezer aan het denken wordt gezet en zich niet afzijdig kan houden' (Heynders, 2008, 171). Zij analyseert hoe recente romans van Nelleke Noordervliet, M. Februari en Charlotte Mutsaers aanzetten tot ethische reflectie, en komt tot de conclusie

dat het niet zozeer gaat om het ter sprake brengen van actuele onderwerpen, maar dat 'de lezer een taak heeft bij het actueel *maken* van literatuur'. Zij gebruikt Susan Sontags begrip *militant reader*: een lezer die zich niet afzijdig houdt.

- 41 Hij zou met de schrijver Mehlman uit *Fantoompijn* kunnen verzuchten: 'De agressie en de haat die mijn eerste boeken hadden bevolkt, hadden plaatsgemaakt voor mild humanisme' (F, 222).
- 42 *Techniek van het lijden* (2005, 27).
- 43 In een artikel over de 'realiteitshonger' van Arnon Grunberg wees Thomas Vaessens erop dat we Grunbergs non-fictie in een breder, internationaal verband van de populariteit van literaire non-fictie kunnen zien, waarbij de twee genres meer op elkaar gaan lijken: 'Het heeft er alle schijn van dat fictie en non-fictie elkaar opzoeken, als in een poging om elkaars kwaliteiten uit te buiten' (Vaessens, 2010, 308).
- 44 Babel, 2013, 48.
- 45 *Humo*, 16 juni 2009.
- 46 De artikelen daarover werden ook gebundeld als relatiegeschenk van Defensie: *Onder de soldaten*.
- 47 Blog, 19 mei 2008.
- 48 *NRC Handelsblad*, 4 juli 2008.
- 49 *NRC Handelsblad*, 14 mei 2008.
- 50 *De Standaard*, 29 juni 2006.
- 51 Van der Jagt, 2008, 585.
- 52 *Humo*, 23 juni 2009.
- 53 'Knielend schieten is voor lafaards.' *NRC Handelsblad*, 2 november 2007.
- 54 'Wij wassen onze handen in zedenpreken.' *de Volkskrant*, 22 december 2007. Zie ook KS, 314.
- 55 *NRC Handelsblad*, 13 oktober 2007.
- 56 Idem.
- 57 Grunberg in gesprek met Wim Noordhoek in het radioprogramma *De Avonden*, 3 november 2011.
- 58 'Terug naar Irak', *Humo*, 16 juni 2009.
- 59 Frank Harbers stelt dit op basis van zijn uitvoerige analyse van de strategieën van Grunbergs reportages (Harbers, 2011, 144).
- 60 Harbers, 2011, 150.
- 61 Harbers, 2011, 144. Bovendien rekt Grunberg zijn journalistieke vrijheid aardig op 'when he interprets freely what his interviewees

- think and feel, without asking for confirmation of the accuracy of his interpretation.’
- 62 Harbers, 2011, 156.
- 63 Zijn ernst is gelegen in zijn rol, zoals Harbers het formuleert: ‘Grunberg constantly reflects on his active role as a reporter, which emphasizes his position as intermediary between reality and text.’
- 64 Zie p. 108 voor de herkomst van ‘anus mundi’.
- 65 Zo wijst hij op het belang van het luisteren naar de verhalen van teruggekeerde militairen: ‘Ik geloof dat wij een verplichting hebben kennis te nemen van hun getuigenissen,’ schrijft hij over de deelnemers van zijn ‘literair trainingskamp’, ‘want ze zijn uit onze naam uitgezonden, of we het daar nou mee eens zijn of niet’ (KS, 312).
- 66 *NRC Handelsblad*, 4 juli 2008.
- 67 Zie daarvoor ook p. 129-130.
- 68 Margalit in *The Ethics of Memory* (2002). Grunberg interviewde ook de filosoof Avishai Margalit op televisie (*Voorbij goed en kwaad*, 2005), en ze gingen daar in op de status van verschillende soorten getuigen. Zie ook p. 230. Johan Goud (2010) wijst op verschillen tussen Grunberg en de getuige van Margalit. Zie Grunberg (2009, 46-47) voor het insisteren op gevaarlijke missies.
- 69 *NRC Handelsblad*, 4 juli 2008.
- 70 De Jonge, 2012.
- 71 *Amuse Gueule*, 74.
- 72 *NRC Handelsblad*, 18 februari 2005.
- 73 ‘Om dan vroeg of laat, meestal vroeg, te constateren: je hebt me weer niet gelukkig gemaakt, loeder.’ ‘Maar ik neem het ze niet kwalijk, de poging an sich is ook wat waard.’ (*NRC Handelsblad*, 28 oktober 2005).
- 74 *NRC Handelsblad*, 4 maart 2005.
- 75 *NRC Handelsblad*, 21 juli 2009.
- 76 *NRC Handelsblad*, 8 september 2011.
- 77 ‘Sleutelwoorden zijn steeds: participatie, verankering, inbedding,’ concludeert Thomas Vaessens (2010, 310).
- 78 *NRC Handelsblad*, 11 juni 2010.
- 79 *Onderduiken voor beginners*, 9. Ook elders wijst hij erop dat de anderen een bron zijn voor fictie: ‘Ik leef van de verhalen van anderen. Ik kan het me niet permitteren de hele dag achter mijn bureau te zitten. Dan zou ik de verhalen van kakkerlakken en muizen moeten

opschrijven' (GRW, 106). De opvallende verwijzing naar ongedierte in dit citaat verwijst wellicht naar de 'abjecte' autobiografische materie waar Grunberg in zijn eerste romans steeds naar terugkeerde. Als hij thuisblijft, zijn er blijkbaar alleen maar abjecte onderwerpen om over te schrijven.

- 80 In zijn Albert Verwey-lezing (VT, 31).
- 81 *NRC Handelsblad*, 23 maart 2010.
- 82 Anouk Zuurmond, z.j., 25.
- 83 *Onderduiken voor beginners*, 24.
- 84 Kolk, *Van Istanbul naar Bagdad*, (2010, ongepagineerd). Zo is er overlap tussen de strip en de roman *De man zonder ziekte*, zoals een verhaal over vetes en eerwraakbeloftes tussen burens, waarbij alle zonen uiteindelijk sneuvelen, dat in beide publicaties voorkomt. Ook de onduidelijke status van identiteit, waarheid en de permanente aanwezigheid van 'bewakers' komt in beide boeken terug, en lijken dus gebaseerd op de ervaringen die de auteur in Irak opdeed. Het beeld van Irak in de graphic novel is journalistieker en neutraler dan dat in de roman.
- 85 Kolk, *Van Istanbul naar Bagdad* (2010, ongepagineerd).
- 86 Hier ben ik dank verschuldigd aan Stephan Besser. Deze paragraaf over *De man zonder ziekte* is gebaseerd op het artikel dat ik samen met hem schreef (Besser en Van Dijk, 2017).
- 87 Zo is zelfs zijn relatie een 'commodity'. Charles Taylor wijst erop dat we een 'rich community life' hebben ingewisseld voor een reeks veranderlijke relaties waarin we specifieke rollen spelen met welomlijnde doelen (Taylor, 1989, 502).
- 88 Sams naïviteit is een echo van wat Grunberg hoorde toen hij sprak met een assistente bij de Stichting 'Vrede door Kunst' in Bagdad: 'Geloof je echt dat er vrede kan komen door kunst?' vraag ik. 'Ja,' zegt ze, 'dat geloven we echt [...].'
- 89 Op 4 juli 2008 schrijft Arnon Grunberg in *NRC Handelsblad* over zijn verblijf in Bagdad eerder die zomer, onder andere in een 'pension dat eigenlijk een soort gevangenis is,' gerund door een beveiligingsbedrijf.
- 90 Mitchell (2011, 84) noemt deze onzichtbaarheid het hoofdkenmerk van de instrumenten en agenten van het terrorisme.
- 91 Musil, 1988, 52-53.
- 92 Dit sluit aan bij de kritiek die Annesley ziet in de globaliseringsro-

- mans *Fictions of Globalization*, op hybride visies op het zelf en op de cultuur die zich voegen naar de eisen van hybride processen van mondiaal kapitalisme (Annesley, 2006, 134).
- 93 Musil, 1988, 344.
- 94 Het verlies van de identiteit als je oude, vieze kleren aan moet trekken, is ook een topos in de kampliteratuur. Paul Steinberg schrijft er bijvoorbeeld over als het 'kritische punt' waarop zijn vernedering begint: 'I lived and I am still living in humiliation' (Steinberg, 2000, 162). De verdwenen koffer kan uiteraard ook zo'n verwijzing zijn.
- 95 Arjan Peters (2012) wees erop dat Grunberg zich hier baseert op Luigi Pirandello's roman *Iemand, niemand en honderdduizend*, waarin ook een neus een cruciale rol speelt in een identiteitsverandering. Zie ook het verhaal 'De neus' van Gogol, waarin zowel de betekenis van de neus verbonden is met maatschappelijke status en identiteit.
- 96 Kafka, 1983, 177. Zie p. 272 en 275 voor een uitwerking van de vergelijking met een hond en de schaamte van Sam.
- 97 In zijn gebrek aan een eigen identiteit lijkt Sam op Meursault, de moordenaar in *L'étranger* van Albert Camus (1942), die eveneens in een vijandige subtropische omgeving zijn moord pleegt op 'een Arabier'. Evenals Sam wordt hij ter dood veroordeeld en wacht hij daarop in zijn cel, waarbij het veelzeggend is dat er bij Meursault tenminste nog een priester langskomt. Sam krijgt geen zielenheil, maar alleen een televisie aangeboden van de ambassade (MZZ, 209). De absurde wereld van Camus heeft hier nog verder aan zin verloren.
- 98 Benjamin, 1996, 53-79. Zie onder andere het blog *Critical Legal Thinking* voor een analyse van het essay: <http://criticallegalthinking.com/2013/10/11/notes-thought-walter-benjamin-critique-violence/#fn-16502-1>.
- 99 Benjamin, 1996, 54.
- 100 Benjamin, 1996, 61.
- 101 'Want in de uitoefening van het geweld over leven en dood bekrachtigt het recht meer dan in enige andere rechtsvoltrekking zichzelf' (Benjamin, 1996, 63).
- 102 Ook in een interview gaf Grunberg aan te vrezen voor de overheid, juist vanwege het geweldsmonopolie van de staat (Pleij, 2015).
- 103 Zie Mitchell (2011, 112-127) voor de precieze toedracht van deze verspreiding en voor een analyse van de foto's uit Abu Ghraib.

- 104 In zijn studie *Cloning Terror*: 'An imaginary, metaphoric conception that had been made real' (Mitchell, 2011, xii). Hiermee bouwt hij verder op Baudrillard's spraakmakende essays uit 1991, waarvan er een de titel had: 'La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu'. Ook in de populaire cultuur werd het *imaginaire* van de Golfoorlog aan de orde gesteld, zoals in de film *Wag the Dog* uit 1997.
- 105 'A reawakening in the process of a host of secular and religious images that link figures of sovereignty and abjection in Christian, Jewish and Muslim tradition' (Mitchell, 2011, xv).
- 106 'Operational reality' (Mitchell, 2011, xviii).
- 107 'De gevangenen eten wat wij eten.' *NRC Handelsblad*, 23 maart 2007.
- 108 'Gewichtloos', noemt Ulrich Beck de natiestaat die zich heeft teruggetrokken als gevolg van globalisering (Beck, 2000, 34).
- 109 'The new global cultural economy has to be seen as a complex, overlapping, disjunctive order that cannot any longer be understood in terms of existing center-periphery models' (Appadurai, 1996, 32).
- 110 Appadurai beschrijft hoe verschillende stromen in een geglobaliseerde wereld met elkaar in verband staan. Hij spreekt van wereldwijde 'scapes': 'Ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, finascapes and ideoscapes' (Appadurai, 1996, 29).
- 111 'The reduction of the public to a population to be controlled and regulated, even for its own good, is the key to the biopolitical paradigm. The image of man that emerges for this episteme is the clone, the interchangeable, nonsingular human organism' (Mitchell, 2011, 165). Hij spreekt van 'the age of biocybernetic reproduction' (Mitchell, 2001, 140): een synthese van biotechnologie en information science: de hedendaagse variant van de robot. Zie ook de volgende paragraaf.
- 112 Dit gebrek aan een identiteit van gastarbeiders wordt nog benadrukt als de Filipijnse verzorgster in *Moedervlekken* ook weer 'Rose' heet.
- 113 Zo beschreef Franco Moretti dat proces althans. De Italiaanse hoogleraar literatuurwetenschap aan Stanford tekende kaarten van wat zich afspeelt in realistische romans: '[...]the direct, almost tangible relationship between social conflict and literary form' (2005, 64). Koloniaal geld blijkt de negentiende-eeuwse dorpsidylle te beschermen tegen het oprukkende industriële geweld. Werd in de victoriaanse roman de dorpsgemeenschap en de bijbehorende authenticiteit bedreigd, in de eenentwintigste-eeuwse roman staat de westerse

- beschaving in zijn geheel op losse schroeven.
- 114 Annesley, Moraru en ook Lützeler. Lützeler ziet voor schrijvers een rol weggelegd in het verdedigen van de waarden waar Europa voor staat, tegen het louter kapitalistische: 'Diese Autoren verstanden, dass es in Europa eine ontologische Tiefenstruktur, ein kulturelles Sediment, einde Traditionsbasis gibt, woran in Krisenzeiten erinnert werden kann' (Lützeler, 2007, 16). Zij namen de draad op van de 'übergreifende Europa-Erzählung', een discours, de 'kulturelle Tiefenstrukturen europäischer Gemeinsamkeit' (idem). Het is maar zeer de vraag of we Grunberg kunnen laten aansluiten bij zulk optimisme. MZZ doet juist de gedachte aan een 'culturele dieptestructuur' teniet.
- 115 Eggers, 2012, 84.
- 116 In een artikel voor *Comparative Literature* (Besser en Van Dijk, 2017) hebben we de ruimtes in de twee romans uitvoerig vergeleken. Tegen het licht van theorie over globalisering gehouden, bleek Grunberg een veel kritischer blik te bieden op zowel het kapitalistische westen, alsook op de mogelijkheden daar (met kunst) een weerwoord op te bieden.
- 117 *Words without borders*, 30 april 2007.
- 118 'Reality commitment', noemt Den Dulk het (2012, 2).
- 119 Arjun Appadurai beschreef zulke 'communities with no sense of place' in zijn boek *Modernity at Large* uit 1996.
- 120 De Franse filosoof veronderstelt dat de oude tegenstellingen tussen privé en publiek, en tussen de culturele ruimte en die van het nut, nog bestaan: 'Al deze tegenstellingen leven nog van een heimelijke sacralisering.' Het is die sacralisering die aan de orde wordt gesteld wanneer Sam blijkt te zijn afgestudeerd op een klooster, en die wordt ondermijnd wanneer een bibliotheek en een bunker zich in één ruimte verenigen.
- 121 Zie ook p. 99-102 voor een toepassing van de concepten van Lacan.
- 122 Zie ook p. 109.
- 123 Zie ook p. 189-190 voor *Disgrace*.
- 124 De 'beschaving' lijkt in beide romans te worden gesymboliseerd door de opera, het meest stereotiepe hoge cultuurgood. Coetzee's Lurie wil een opera schrijven, Sam wil er een gebouw voor bouwen. Maar wat Lurie schrijft is uiteindelijk geen opera, maar een lange litanie van de in de steek gelaten, gek geworden geliefde van Byron,

gecomponeerd achter het hondenasiel op een oude kinderbanjo met zes snaren. Daarom kan deze muziek ook gaan horen tot het domein van het 'andere', zoals Buikema stelt (2017, 97-98). Ook in *De man zonder ziekte* kan de muziek zelf horen bij het taallose domein van Aida, die niet voor niets zo heet. Maar opera is natuurlijk een hybride genre, en niet louter 'muziek'. Wat dat betreft is de rol van opera in *De man zonder ziekte* een indicatie dat de domeinen van het symbolische en het reële (om het in lacaniaanse termen te zeggen) door elkaar gaan lopen.

- 125 Nadrukkelijk vindt deze omkering ook plaats in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*. Ook daar gaat het om de lichamelijke zorg die een man geeft aan een vrouw die uit de 'marge' komt. Ook daar blijkt het niet mogelijk om de binaire opposities tussen centrum en marge zonder geweld op te heffen.
- 126 Taylor, 1989, 518.
- 127 Coetzee, 2000, 205. Zie p. 189-190 voor meer over deze roman in relatie tot Grunbergs oeuvre.
- 128 'The realm of the bare life – which is originally situated at the margins of the political order – gradually begins to coincide with the political realm, and exclusion and inclusion, outside and inside, bios and zoe, right and fact, enter into a zone of irreducible indistinction' (Agamben, 1998, 9).
- 129 'Simple natural life is excluded from the polis in the strict sense, and remains confined – as merely reproductive life – to the sphere of the *oikos*, home' (Agamben, 1998, 2). Ook Taylor bespreekt dit onder de noemer 'ordinary life': het leven van productie en van zorg voor de familie (Taylor, 1989, 212): 'Those aspects of human life concerned with production and reproduction, that is, labour, the making of things needed for life, and our life as sexual beings, including marriage and the family.'
- 130 Hij is op dat moment, in Agambens termen, een 'homo sacer', een vogelvrije man die zonder pardon geëxecuteerd kan worden. De martelkamer, en later de dodencel, zijn plekken die een 'staat van uitzondering' betekenen. Borgman wees op het optreden van de homo sacer in Grunbergs werk, in *Onze oom* (Borgman, 2010, 115).
- 131 Mitchell beschrijft de overeenkomst tussen de homo economicus en de homo sacer: 'Homo economicus, the rational, clear-sighted clone of the market system with its blind forces and invisible hand, is the



- mirror image of homo sacer, the blinded sovereign subject wearing the hood of self-torture and self-deception' (Mitchell, 2011, 165).
- 132 Zoals Grunberg vaststelde: 'Als ik iets geleerd heb in Irak is het dat alle overtuigingen gevoed worden door geld en dus macht. Wat vanuit de verte voor de een blind fanatisme is en voor de ander verzet, is van dichtbij economie. Dat wij tot nu toe tamelijk blind zijn gebleven voor de economie van de overtuigingen is een vorm van exotisme' (KS, 270).
- 133 Siegfried Fehmer, onder andere uitgebeeld in de Noorse film *Max Manus* uit 2008.
- 134 Grunberg, 'Te laat', 2011, 123.
- 135 Ook die bespreekt Grunberg in 'Te laat', 2011, 125.
- 136 Boletsi (2017, 295) wijst erop dat hetzelfde gebeurt in andere Europese romans uit dezelfde periode, bijvoorbeeld *De ontelbaren* waarin Elvis Peeters ook verwijst naar de Holocaust en 'stirrs the still waters of historical amnesia on which the contemporary benign image of Europe rests'.
- 137 Herman, 2001, 60.
- 138 De Jonge, 2012. Grunberg schreef in *Apocalyps* ook een verhaal over een Nederlandse militair met PTSS. Zie ook Smulders (2014) over PTSS als thema bij Grunberg. Ook gaf Grunberg aan de Radboud Universiteit een lezing over 'Literatuur en traumaverwerking', op 11 mei 2011.
- 139 Giorgio Agamben kwam tot de conclusie dat schaamte te maken heeft met het subject dat *getuige* is van zijn eigen destructie ('it becomes witness to its own disorder, its own oblivion as a subject') en dat daardoor niets anders meer behelst dan zijn eigen vernietiging en de onteigening van wat het meest eigene aan hem was: 'In shame, the subject thus has no other content than its own desubjectification', (Agamben, 1999, 106).
- 140 (MZZ, 146). Het organische lichaam met zijn stromen afvalstoffen staat tegenover het door ons verlangde, symbolische lichaam. Arya wijst op het wassen waarmee we onze dierlijkheid op afstand houden: 'Ritualistic practices involving health and hygiene are used to maintain a sense of social propriety of the body and to prevent it from becoming seen in terms of its animalism, which is the primal fear at the root of body objection' (Arya, 2016, 108).
- 141 Said, 1994, 134.

- 142 Annesley noemt dat ook als thema in de contemporaine globaliseringsroman: '[...] the possibility that hybridized, transnational visions of self and culture ultimately accommodate and facilitate the hybridizing and internationalizing processes of contemporary capitalism' (2006, 134).
- 143 Jacques Lacan wijst op de latente agressiviteit van wereldhervormers: 'Voor zo'n opgave is het altruïstische gevoel voor ons een loze belofte, wij die de agressiviteit blootlegden, die achter de activiteiten schuilgaan van de filantroop, de idealist, de pedagoog, en zelfs van de hervormer' (Spiegelstadium, vertaling van Johan Schokker, 8). Arnon Grunberg noemt het onderdrukken van ons verlangen naar geweld met bijvoorbeeld computergames 'een stap vooruit in het beschavingsproces': 'Geweld in kunst – ik denk dat wij ook games als kunst moeten beschouwen – kan een positieve maatschappelijke functie vervullen' (Grunberg, 2011).
- 144 Hegel, 1991, 184.
- 145 Stillman, 1980, 623.
- 146 Misschien kunnen we Sams positie ook lezen als een commentaar op de schrijversdelegatie die naar China ging in 2011, waarbij sommige schrijvers meenden dat ze neutraal konden blijven. Die kwestie kwam aan de orde in een gesprek bij de boekpresentatie bij het verschijnen van *De man zonder ziekte* in een architectenbureau op IJburg.
- 147 'The text does not escape the law [loi] that it enunciates. It ruins itself and contaminates itself; it becomes the specter of itself.' Uit Derrida's essay 'First name of Benjamin'. Geciteerd door Grunberg op zijn blog op 12 juni 2010.
- 148 Het is op die wijze dat Grunbergs teksten zich ook engageren met 'de romankunst zelf' zoals onder anderen Kees 't Hart (2015, 119) verlangt van geëngageerde schrijvers, en wat hij zegt te missen bij auteurs als Grunberg.
- 149 Zie Brouwer et al (2015, 7) en Waanders (2014).
- 150 Bij het schrijven van *Moedervlekken* werd hij wel geëmotioneerd, vertelde de schrijver (interview met Jeroen van Kan op vPRO-televisie, 8 mei 2016).
- 151 Bij deze passages over *Het bestand* heeft MA-studente Evelien van Nieuwenhoven via een wetenschappelijke stage meegeschreven.
- 152 Grunberg refereert in zijn verantwoording (HB, 171) aan de hac-

- kersconferentie over *social engineering*, OHM2013, die hij bijwoonde en waarbij hij een workshop gaf, en hij verwijst naar non-fictie over de hackersbeweging Anonymous en het computerprogramma Stuxnet.
- 153 Het is de vraag die Grunberg en Eric Schliesser zelf stelden toen ze college gaven over Coetzee's *Elisabeth Costello* (2009-2010): '[...] hoe serieus wij de morele lessen van deze fictieve schrijfster moeten nemen en welke waarde wij dan moeten hechten aan de overtuigingen van romanpersonages die ons wellicht minder aangenaam zijn dan Costello's opvattingen. Wat zijn de consequenties van het vernietigen van de illusie van de realiteit? En wat levert die vernietiging op?'
- 154 Korthals Altes, 2015, 27.
- 155 Zie hoofdstuk 1 en 2 voor de vroege auteursidentiteit van Grunberg en de rol van Marek van der Jagt.
- 156 *Yasha*, *VPRO-gids*, 5 april 1997.
- 157 *Voetnoot*, *de Volkskrant*, 19 juni 2014.
- 158 'Yasha' in de *VPRO-gids* sinds 1994, 'Yves' voor zijn columns in het tijdschrift *Blauwe maandagen* sinds 2010. De 'Mensendokter' heeft een column in *Vrij Nederland* sinds 2008, 'de Seksrabbijn' in *de Volkskrant* eveneens sinds 2015.
- 159 *De Avonden*, radio, 16 februari 2009.
- 160 Deze beschrijving van het ethos van Houellebecq is van Korthals Altes: 'Devoted to an uncomfortable truth' (Korthals Altes, 2015, 13).
- 161 Van Wesemael, 2010, 282. De hier geschetste overeenkomsten zijn gebaseerd op Van Wesemaels artikel.
- 162 Van Wesemael, 2010, 286.
- 163 In een e-mailcorrespondentie met de auteur, 27 januari 2017.
- 164 Zie bijvoorbeeld Saskia de Coster in een interview met Thomas de Veen, *NRC Handelsblad*, Boeken, 16 augustus 2013.
- 165 *De Groene Amsterdammer*, 3 maart 2010.
- 166 'Arnon Grunberg is internationaal invloedrijkste Nederlandse kunstenaar', *NRC Handelsblad*, 7 juni 2017.
- 167 *Quote*, 2 juli 2010.
- 168 *NRC Handelsblad*, 8 september 2011.
- 169 *NRC Handelsblad*, 2 september 2017.
- 170 Onder andere in een dubbelinterview met Claudia de Breij (*NRC Handelsblad*, 17 augustus 2017).
- 171 *Voetnoot*, *de Volkskrant*, 9 december 2013.

- 172 Geert Buelens gaat ook in op deze eigenschap van Grunbergs optreden. Hij lijkt zich 'zo naakt mogelijk aan zijn lezers te willen presenteren: zo ben ik, dit doe ik' (Buelens, 2010, 23).
- 173 *Humo*, 29 mei, 17 april en 24 april 2001.
- 174 *Humo*, 13 november 2001.
- 175 *Humo*, 8 november 2011.
- 176 *Humo*, 26 juni 2001.
- 177 *Humo*, 3 juni 2001.
- 178 *Omdat ik u bekeer* (Grunberg, 2001, 94-96).
- 179 *Omdat ik u bekeer* (Grunberg, 2001, 226-228).
- 180 *Omdat ik u bekeer* (Grunberg, 2001, 142).
- 181 Arnon Grunberg aan een van zijn correspondenten, de Turkse scholiere Cansu (*De Groene Amsterdammer*, 18 december 2009).
- 182 Schrijfpodracht Toneelgroep Amsterdam, 1992.
- 183 Interview met *Almemar* van 17 december 2012.
- 184 'What does an assimilated Jew do on the Day of Atonement? In the late afternoon I went to the movies' (blog, 24 september 2015) .
- 185 'This evening I will go to my mother. She will take me to a friend of hers where we will celebrate Seder evening. It must have been at least 12 years since I last celebrated Seder evening with my mother' (blog 29 maart 2010). Zie bijvoorbeeld ook het blog op 10 september 2010.
- 186 Blog, 12 januari 2010.
- 187 Blog, 25 september 2012.
- 188 Blog, 12 april 2010.
- 189 23 december 2010, op de website Voxeurop.
- 190 De Mensendokter, *Vrij Nederland*, 9 september 2015.
- 191 *NRC Handelsblad*, 19 maart 2010.
- 192 Grunberg, 2013, 168. Zie ook p. 89. Ook in een artikel in *NRC Handelsblad* (11 juni 2010) stelt Grunberg dat de kunst dit offer vergt: 'Tijdens een beroemde performance uit 1974 genaamd "Rhytm o" nodigde kunstenaar Marina Abramović het publiek uit haar lichaam met 74 verschillende voorwerpen, waaronder messen en veren, te bewerken. Ik moet mij in naam van de kunst eveneens openstellen voor een zekere mate van misbruik.'
- 193 Beeks, 2009, 183-184. Beeks bespreekt de overeenkomsten tussen het non-conformisme van de beide auteurs, die onder andere met de literaire polemiek, 'een instrument om maximale onafhankelijk-

- heid te bereiken' (Beeks, 2009, 190), hun uniciteit uitdrukten: 'Zijn activiteit is erop gericht de ander te laten verdwijnen.' Grunbergs polemieken typeren zich in Beeks woorden door 'een vreemd soort hoffelijkheid met wrange bijmaak' (Beeks, 2009, 193).
- 194 Op Grunbergs eigen website staat een doorzoekbaar archief van de optredens. Voor de televisieoptredens zie ook: [www.beeldengeluid.nl](http://www.beeldengeluid.nl).
- 195 *Yasha*, *VPRO-gids*, 17 juli 1999.
- 196 In een interview in *de Volkskrant* (Bockma, 2008).
- 197 Paris, 2006.
- 198 Zie ook p. 188 voor engagement in de contemporaine roman.
- 199 Zie vooral Arnold Heumakers (2015) daarover. Hij laat zien dat de strikte oppositie tussen 'autonomie' en 'engagement' geen recht doet aan de complexe geschiedenis van de begrippen. Aukje van Rooden (2015) schreef ook een studie over hoe die schijnopposities zijn ontstaan tussen intrinsiek en extrinsiek, autonoom of heteronoom en hoe ze de kritiek van de twintigste eeuw hebben bepaald.
- 200 Zo beweerde Todorov in zijn pamflet *La littérature en péril* uit 2007 dat de Franse literatuur te nihilistisch en te solipsistisch is geworden door de grote nadruk op de *vorm*. Hij ziet bij de redding van de roman een belangrijke rol weggelegd voor het onderwijs en ook voor de criticus, die weer aandacht zou moeten hebben voor de sens, de betekenis van de roman. Dat was ook de strekking van het speciale nummer dat de *Dietsche warande en Belfort* aan de crisis in de romankunst wijdde, eind 2007. Gaf Todorov de schuld van die crisis aan het formalisme in de literatuurwetenschap, Andrew Gibson legde acht jaar eerder in *Postmodernity, Ethics and the Novel* de verklaring bij de voorkeur van de academie voor schijnbaar exact empirisch onderzoek (Gibson, 1999, 2).
- 201 William Marx pleit voor grote bescheidenheid in zijn geschiedenis van de ontwaarding van de literatuur (*Het afscheid van de literatuur* uit 2008). Hij besluit met de constatering dat we alleen nog over 'niets' kunnen schrijven, en dat dat 'al iets' is. De minimalisten trachten op die manier het contact met de werkelijkheid te herstellen, constateert Marx. Deze 'bescheidenheid' (precies de bescheidenheid waar Todorov tegen protesteert in zijn pamflet) zou de literatuur kunnen redden.
- 202 Carel Peeters, 2009.

- 203 Thomas Vaessens, 2009, 158.
- 204 Al enkele jaren voor Vaessens had *NRC Handelsblad*-recensent Hans Goedkoop zich verzet tegen de sterilité van de contemporaine roman: ‘Hier spreekt een generatie die nog steeds de grootste moeite heeft zichzelf niet mee te laten zuigen in het gat dat de traditie nagelaten heeft’ (Goedkoop, 2004, 28). Hij pleitte bovendien voor een lezer die zichzelf tot inzet maakt, voor kritiek die ‘persoonlijk durft te zijn zonder particulier te worden.’ De voormalige criticus had grote ambities voor de literatuurbeschuwer – die zou de literatuur moeten *helpen* en haar ‘bevrijden uit de cel van de verbeelding’ (Goedkoop, 2004, 206).
- 205 Ondanks het eerdere ruzietje naar aanleiding van Goedkoop’s negatieve recensie van *Figuranten*, bevinden Goedkoop en Grunberg zich hier op hetzelfde pad. Grunberg stelt hier dan ook dat Goedkoop een paar ‘belangrijke dingen’ heeft gezegd in zijn boek (in een essay over Jan Wolkers: ‘Verrotting is je beste vriend’, in *NRC Handelsblad*, 21 oktober 2005).
- 206 *Yasha*, *VPRO-gids*, 11 juni 2011.
- 207 Een metafoor die aan Nijhoff ontleend is: de poëzie moet ‘voor de menselijke ziel kwartier maken’ in de toekomst om zo ‘de wereld weer bewoonbaar’ te maken (Nijhoff, 1961, 1162).
- 208 Grunberg, 2007, 8-9.
- 209 Grunberg, ‘De soepsteen’, in *De techniek van het lijden*, 2010.
- 210 *Yasha*, *VPRO-gids*, 19 december 2009. Verder zegt hij daar: ‘Werkelijke bestudering van literatuur zou wel eens tot de conclusie kunnen leiden dat literatuur die wij waarderen onze morele codes bevestigt, zij het dat die literatuur dat niet al te opzichtig mag doen.’
- 211 *Humo*, 24 augustus 2001 – brief aan Gerrit Krol.
- 212 Vergelijk Gibson die het ‘postmoderne’ omschrijft als ‘a condition in which we arrive at – and must work with and through – a more and more developed awareness of moralities as myriad, groundless, incommensurable and indeterminable’ (Gibson, 1999, 14). Vitse (2012) beschreef de begripsverwarring rond de betekenis van ‘postmodern’ en ‘werkelijkheid’ in de literatuur over Grunberg. In deze studie onthoud ik me grotendeels van een literair-historische bepaling van Grunberg’s oeuvre. ‘Werkelijkheid’ betekent hier de fysieke wereld buiten het boek.
- 213 *Voetnoot*, *de Volkskrant*, 19 september 2012.

- 214 Ewoud Kieft beschrijft Hermans' poëtica: 'Maar uiteindelijk kwam hij tot de conclusie dat elke vorm van religieuze en morele zelfbevrediging die zich op de werkelijkheid beroept gevaarlijk was. Het alternatief lag in de literatuur, in een manier van schrijven en denken die duidelijk maakte dat alle werkelijkheden waarop mensen zich beroepen eigenlijk mythen zijn. De literatuur maakt het mogelijk om onze behoeften aan orde in de chaos, waarheden en morele kaders te bevredigen zonder uit het oog te verliezen dat het hier om fictie gaat' (Kieft, 2012, 134).
- 215 Zie noot 212
- 216 'Literatuur dwingt de lezer de wereld anders te bekijken, waarheden in twijfel te trekken. Het mag wat pathetisch klinken, maar literatuur is voor mij als een wetenschap: wat is een leugen en wat waar? Als je zegt dat dat er niet toe doet omdat romans geheel verzonnen zijn, dan haal je de intentie en de spanning weg die voor mij de hele motivatie uitmaken om te blijven schrijven.' In het dubbelinterview met Foer (Paris, 2006).
- 217 Paris, 2006
- 218 Grunberg, VT, 11-12.
- 219 In: *Buster Keaton lacht nooit* (Grunberg, 2013, 58-64).
- 220 We produceren niets meer, we spelen alleen maar een scenario na waarin werk wordt geïmiteerd. Zo verhullen we dat het werk zelf niet meer bestaat, verklaarde de Franse filosoof Jean Baudrillard. Nu is er alleen nog nostalgie: 'Phantasmal parodic rehabilitation of all lost referentials' (Baudrillard, 1983).
- 221 Grunberg, 'Stemmen' (2010, 109).
- 222 Grunberg, 'Stemmen' (2010, 91).
- 223 *NRC Handelsblad*, 3 mei 2002.
- 224 *PEN*-column over het werk van Dubravka Ugrešić (30 november 2012).
- 225 'Over joodse en andere paranoia', 2007, 10-11.
- 226 *MZG*, 99.
- 227 *MZG*, 241.
- 228 Of zie de dichter Miłosz: 'But it is a fact that ironical poetry began with me during the war. It is hard in the twentieth century to do without irony, the grotesque, the burlesque – these are the instruments of our age. Writers as tragic as Beckett employ the technique of slapstick, in this way a contact with our époque is established.

- [...] We cannot do without it, but all depends on the purpose irony serves. There is something evil in irony itself, a peculiar fear of showing oneself.' (geciteerd door Arent van Nieukerk (in zijn bijdrage aan Vaessens en Van Dijk 2011, 195-241).
- 229 GRW, 311: 'Ik verachtte mijn werk, ik haatte het. Als er iets was waarin ik zou kunnen geloven, als ik ergens ook maar het geringste splintertje hoop zou ontdekken dat niet uit meer dan tachtig procent ironie en spel bestond, zou ik er meteen mee ophouden. Boeken, verhalen, stukjes. Maar omdat ik dat niet kon ontdekken, omdat ik het leven nog het dichtst benaderde wanneer ik achter mijn laptop zat te typen, ging ik ermee door.'
- 230 *Yasha*, *VPRO-gids*, 6 december 1999.
- 231 'Over joodse en andere paranoia', 2007, 5. Zie Hutcheon (1994, 26) voor de visie op ironie als een gebrek aan ernst.
- 232 'Over joodse en andere paranoia', 2007, 12-15.
- 233 'Over joodse en andere paranoia', 2007, 19.
- 234 'Over joodse en andere paranoia', 2007, 21.
- 235 'A means of exposing or subverting oppressive hegemonic ideologies' (Hutcheon, 1994, 26-28).
- 236 Korthals Altes, 2015, 6.
- 237 Dat wordt bevestigd als Hofmeester zelf later last van zijn anus krijgt. In Afrika is hij het wiens anus verzorging nodig heeft: 'Zijn onderbroek schuurt onaangenaam. Hij moet zijn anus insmeren met olie. Alles is ruw' (T, 340).
- 238 *NRC Handelsblad*, 18 mei 2007.
- 239 Arnon Grunberg, 'Niemand verdient het om te sterven'. *NRC Handelsblad*, 3 mei 2002.
- 240 De 'terreur' die Maurice Blanchot voor de literatuur op het oog heeft moet alles ondergraven wat aan ons bestaan een rustgevende consistentie verschaft (Frank Vande Veire, 2002, 245). De schrijver zet volgens Blanchot de hele wereld buitenspel door het creëren van een imaginaire wereld. Zo maakt hij zich meester van alles, maar dit meesterschap geeft hem niets in handen. Filosoof Vande Veire legt uit dat de schrijvers door terreur gefascineerd zijn omdat hun eigen werk ook een ontkenning is van de werkelijkheid en van het leven van de auteur. En precies die ontkenning wordt 'bloedige *realiteit*' (Vande Veire, 2002, 248). Vergelijk ook Van Dijk (2009).
- 241 Hertmans legde in zijn essaybundel *De mobilisatie van Arcadia* uit



- hoe we de paradoxale positie kunnen begrijpen van een schrijver die tegelijkertijd het systeem wil ondermijnen en veranderen. Voor zulke denkers (waar Hertmans in de eerste plaats Diogenes, Nietzsche, maar ook J.M. Coetzee, Martha Nussbaum en Arnon Grunberg toe rekent) gebruikt hij de oude term 'kynikus'. Het zijn denkers die niet onverschillig zijn, maar duidelijk een waarschuwing laten horen: 'Want uiteindelijk is de kynikus iemand die noodgedwongen nog ergens in de goedheid van de mens gelooft' (Hertmans, 2011, 170-174).
- 242 Thomas Vaessens beschreef deze 'ethische variant van ironie' in verband met het 'oprecht veinzen' van Kellendonk (Vaessens, 2009, 115).
- 243 Voor Miller staat ironie dan ook centraal in het kritisch denken überhaupt. Hij omschrijft dat als volgt: 'Ethics as the systematic reflection of the self on its relation to itself. Then irony and ironic texts will play a fundamental role in any genuinely ethical work' (Miller, 2009, 51).
- 244 Bosman, 2004.
- 245 De Canadese socioloog en criticus Marc Angenot vergelijkt de rol van literatuur in de moderne tijd met die van de hofnar in de renaissance: 'One who parodies the languages of power and mixes them up, brings out their inadequacies' (Angenot, 2004, 213).
- 246 Angenot, 2004, 213.
- 247 *Yasha*, *VPRO-gids*, 5 mei 2012.
- 248 *Yasha*, *VPRO-gids*, 11 juni 2011.
- 249 Deze observatie is gebaseerd op Angenot. Het sociale vertoog, stelt hij, 'is not only made out of collective fetishisms and dominant doctrines but also regulated forms of dissidence [...]. This amounts to saying that discourses are not made by writers and publicists but rather that writers and publicists are shaped in their identity and role on the social stage by the discourses they hold' (Angenot, 2004, 208).
- 250 *Voetnoot*, *de Volkskrant*, 29 maart 2010.
- 251 'Fiction is everywhere. One task available to novelists is to make clear that our belief in our own rationality is very often just another kind of fiction. Or to put it differently: you cannot find meaning; you can create meaning' (*PEN*-column 4 mei 2012).
- 252 Heynders, 2016, 20.

- 253 Zie Van Anrooij (2008) voor een overzicht van de nieuwe media waar Grunberg gebruik van maakt. Op 2 mei 2018 noemt Grunberg zichzelf in *NRC Handelsblad* ook een ‘publieke intellectueel’ in verband met zijn verblijf van een maand in het Stedelijk Museum Amsterdam. Overigens wijst hij er daar ook op dat we niet te veel ‘eerbied’ moeten hebben voor de publieke intellectueel.
- 254 In haar studie *Writers as Public Intellectuals. Literature, Celebrity, Democracy* schrijft Heynders: ‘We observe more levels in the literary field than previously experienced. And this, it can be argued, further complicates issues of genre and interpretation, and of style and voice, bringing fiction and narrative sincerity as more encouraging concepts to the forefront than ‘autonomy’ or the idea that literature possesses an inherent and transcendent value’ (Heynders, 2016, 20).
- 255 Overigens noemt neerlandicus Gijsbert Pols dit idee van de schrijver als onafhankelijke publieke intellectueel ‘een leugen’ (*De Reaktor*, 22 september 2016): ‘Over het algemeen weten ze die machtsverhoudingen met verve te versterken [...]’. Pols meent dat dit ook voor Grunberg geldt, maar gaat niet in op het feit dat Grunberg zelf dit probleem vaak adresseert.
- 256 Heynders, 2016, 17.
- 257 Heynders over Grunberg (2012, 227).
- 258 *Voetnoot, de Volkskrant*, 8 juli 2011.
- 259 ‘It’s questionable whether voluntary exile can be named exile. And as others have pointed out, there is the temptation to romanticize exile’ (blog, 21 mei 2010).
- 260 *Yasha, VPRO-gids*, 18 juli 2009.
- 261 *Voetnoot, de Volkskrant*, 19 september 2013.
- 262 Hij ageerde bijvoorbeeld in een polemiek tegen de manier waarop Henk Hofland en Rudy Kousbroek in de wereld staan. Hij hekelte hun pose van buitenstaander en intellectuele toeschouwer: ‘De wereld is hun overkomen. Ze stonden erbij en ze keken ernaar’ (*NRC Handelsblad*, 24 november 2000).
- 263 Blog, 9 februari 2010. Overigens zijn Grunbergs culturele voorkeuren vrij klassiek. Zo verwijst hij regelmatig naar de muziek van Leonard Cohen, naar een ballet als *De Notenkraker* of naar de cello-suites van Bach.
- 264 *Voetnoot, de Volkskrant*, 10 januari 2012.

- 265 'In general, I'm not a fan of moral outrage. It's often self-congratulatory and highly ineffective, to name just two obvious flaws' en 'I guess even when it comes to empathy you have to make choices' (blog, 8 februari 2010).
- 266 'Ik mis mijn oude neus als een gestorven familielid' in *Grunberg rond de wereld*, *NRC Handelsblad*, 26 mei 2006.
- 267 *Yasha*, *VPRO-gids*, 17 oktober 2009.
- 268 *Yasha*, *VPRO-gids*, 25 september 2010.
- 269 Interview met Tine Hens, *De Standaard*, 29 september 2006.
- 270 Bijvoorbeeld in deze *Yasha*-column: 'Als u niet weet wat u moet lezen deze zomer raad ik u aan achter elkaar te lezen: *Couples* van John Updike en *Revolutionary Road* van Richard Yates. De volgorde mag u zelf bepalen (*Yasha*, *VPRO-gids*, 1 augustus 2009). Of neem het advies in een *Voetnoot* om gezamenlijk het gedicht 'Aan Rika' van Piet Paaltjens uit het hoofd te leren. Iedereen was welkom om het te komen voordragen in een Amsterdams café. 'Het staat u vrij klachtenbrieven over de *Voetnoot* mee te nemen naar de bijeenkomst, maar Piet Paaltjens staat centraal' (*Voetnoot*, 11 augustus 2012).
- 271 Zie Van de Reijt (2014)
- 272 *Angst overwint alles*, 2005.
- 273 Heynders (2016, 3) wijst op de kritische rol van de publieke intellectueel. In parafrase: 'Hij (of zij) stimuleert de discussie, biedt alternatieve scenario's over politieke en sociale onderwerpen, en wijst zo een niet-gespecialiseerd publiek op zaken van ethisch belang.'
- 274 In 2010 verwezen de blogposts 54 maal naar *The New York Times*, 23 maal naar *The International Herald Tribune*, 11 maal naar *The New Yorker*, eenmaal naar *Harper's Magazine*, tweemaal naar *The Guardian*, eenmaal naar *The Times of London*, eenmaal naar *The Financial Times*.
- 275 In de definitie van Richard Posner: 'Someone seriously and competently interested in the things of the mind [...] usually seen as generalist [...] as being – to varying degrees – creative, playful, sensitive, inquisitive, and somewhat impractical' (Posner, 2004, 17-18).
- 276 Odile Heynders wijst op die mediërende rol: 'The public intellectual is concerned with conducts of cultural translation and mediation, and the popularisation of ideas, aimed at a wide outreach' (Heynders, 2016, 165).

- 277 Zie Marc Kregting (2017, 10-50) voor een kritische analyse van de geschiedenis van deze branche in de Lage Landen.
- 278 Heynders, 2012, 224-225.
- 279 *Voetnoot, de Volkskrant*, 31 december 2013.
- 280 *Voetnoot, de Volkskrant*, 21 oktober 2017. De term 'kortsluitingsregel' is van Rodenko en werd door Odile Heynders (2012, 224) op de *Voetnoot* toegepast.
- 281 *De Volkskrant*, 16 juli 2017.
- 282 Carel Peeters, 1998.
- 283 *Yasha, VPRO-gids*, 30 januari 2010.
- 284 *Voetnoot, de Volkskrant*, 23 oktober 2012.
- 285 *Voetnoot, de Volkskrant*, 15 oktober 2014.
- 286 *VPRO-gids*, 14 mei 2011.
- 287 'Te laat', 2011, 129.
- 288 *Voetnoot, de Volkskrant*, 30 december 2015.
- 289 Interview met Arjen Fortuin, *NRC Handelsblad*, 8 juni 2017.
- 290 *Yasha, VPRO-gids*, 16 juli 2011.
- 291 Blog, 27 februari 2010.
- 292 Voor de publieke intellectueel, zo stelt Dahlgren, is de democratie de context 'that at bottom gives the idea of public intellectuals its meaning and legitimacy' (Dahlgren, 2012).
- 293 *Voetnoot, de Volkskrant*, 4 april 2011.
- 294 KS, 312-313.
- 295 *Voetnoot, de Volkskrant*, 4 februari 2011.
- 296 *Yasha, VPRO-gids*, 7 januari 2012. Zie ook een aforisme als: 'Democratie is de triomf van de onwetendheid' (*Voetnoot, de Volkskrant*, 25 oktober 2012).
- 297 *NRC Handelsblad*, 24 november 2000.
- 298 Arnon Grunberg, 'We hebben niet geluisterd'. *NRC Handelsblad*, 24 november 2000.
- 299 *Voetnoot, de Volkskrant*, 22 mei 2014.
- 300 Voxeurop, 23 december 2010.
- 301 Zie bijvoorbeeld ook Philipp Blom in *De terugkeer van Europa*. Een overzicht van deze posities geeft Anouk Zuurmond in haar dissertatie. Publieke intellectuelen tonen weinig vertrouwen in de rol van literatuur als een manier om de Europese geest weer leven in te blazen (Zuurmond, 2019).
- 302 'With this frame of reference in mind – Grunberg's perspective on

- the EU as a result from the atrocities of war, the ‘tediousness’ or anti-heroism of Brussels, and his engagement with current EU policies and politics – his contention [...] that European culture and politics should be clearly differentiated comes as no surprise.’ (Zuurmond, 2019).
- 303 Grunberg, ‘Het antiheroïsch project’, 2015.
- 304 Grunberg, ‘Letter to Europeans’, 2016.
- 305 Grunberg, ‘Het antiheroïsch project’, 2015, 126. Geciteerd door Anouk Zuurmond die stelt: ‘So according to Grunberg, the EU, by definition a form of antiheroism, necessarily therefore recalls the memory of past wars and our own fragility, in absence of the construction of heroism to accept this fragility. It is precisely this emphasis on our own mortality, inherent in the European project, that will lead to a rejection of this project, Grunberg envisions.’
- 306 Zij wijst op het feit dat Grunberg politiek verbindt met emoties: ‘Still, one can argue that Grunberg attempts to understand European politics and crises *as a writer*, and more specifically: as someone who writes about human emotions and mortality.’ (Zuurmond, 2019).
- 307 *Voetnoot, de Volkskrant*, 26 september 2017.
- 308 ‘Spion in een spookstad’, *NRC Handelsblad*, 5 januari 2011.
- 309 In *Angst overwint alles* (2005, 8).
- 310 De Mensendokter, *Vrij Nederland*, 28 mei 2016.
- 311 ‘Ook Job was gekke Henkie niet’. *De Groene Amsterdammer*, 25 mei 2017.
- 312 Voxeurop, 23 december 2010.
- 313 Idem.
- 314 *NRC Handelsblad*, 25 januari 2011.
- 315 *Voetnoot, de Volkskrant*, 30 december 2015.
- 316 Grunberg, ‘Te laat’, 2011, 121.
- 317 GRW, 293.
- 318 Blog, 7 april 2013.
- 319 *Voetnoot, de Volkskrant*, 4 mei 2012.
- 320 Grunberg, ‘Te laat’, 2011, 127.
- 321 De Mensendokter, *Vrij Nederland*, 9 mei 2009.
- 322 Aanleiding voor het stuk was een column van Joyce Roodnat over een aanranding door Claude Lanzmann: ‘Dat was een schok voor me. Lanzmann en zijn film *Shoah* vormen voor mij iconen van de

Holocaust, Lanzmann een ijkpunt in mijn denken en herdenken van de Jodenvernietiging. En uitgerekend hij wendt zijn machtspositie aan om een jonge journaliste dusdanig te bejegenen. Wat me ook pijnlijk trof was de stilte die volgde op de column (*NRC Handelsblad*, 3 mei 2018).

323 Zie p. 261.

324 *Voetnoot, de Volkskrant*, 23 augustus 2017.

### Noten hoofdstuk 6

- 1 Inleiding bij 'Angst overwint alles' (2005, 8).
- 2 Kadokes eenzaamheid is 'een soort dood' (M, 215).
- 3 Zijn moeder wordt misselijk van hem 'omdat hij geen vruchtbare plek op deze aarde heeft weten te bewonen.' Jeroen Dera (2017) wijst op het thema van voortplanting, ook gesymboliseerd door het dorre gras en de naam van 'Rose'.
- 4 Het personage Kadoke kan evenmin als Hofmeester en Beck zelf een ideologische toets der kritiek doorstaan. De manier waarop hij gebruikmaakt van Rose's afhankelijkheidspositie is zelfs in zijn eigen ogen 'koloniaal'. Nu er een vorm van literatuurkritiek is ontstaan, vooral online, die personages langs de lat legt van 'heteronormativiteit en eurocentrisme', kunnen personages daarop worden afgerekend. Zulke ideologische leeswijzen zijn een verrijking, maar kunnen ook naïef worden als ze de 'male gaze', de mannelijke blik van de personages, laten samenvallen met de ideologische strekking van de roman, zoals Gijsbert Pols deed (2016). Dera (2017) verzet zich tegen de 'essentialistische' interpretaties van Grunbergs werk en ziet in Kadoke een karikatuur 'waarmee Grunberg elke maatschappelijke betrokkenheid onmogelijk maakt: juist omdat de psychiater niet doorheeft dat zijn acties en reflecties in strijd zijn met zijn idealen, is *Moedervlekken* net zo goed te lezen als een ontmaskering van zijn soort en het bijbehorende wereldbeeld.' Wanneer we ons er rekenschap van geven dat er een vertelniveau is dat niet samenvalt met de focalisatie van Kadoke, kunnen we de bijna-verkrachting van Rose zien in de context van de roman, de rest van Grunbergs oeuvre en het auteursethos. Dan is de scène een demonstratie van de manier waarop mensen tot object worden gemaakt in een kapitalistische wereld, en dat we daar zelf aan bijdragen. Zo noemt deze roman over trauma terloops ook het koloniale en racistische trauma, net als

- dat gebeurde in al Grunbergs romans vanaf *De asielzoeker*.
- 5 Herman, 2001, 179-181.
  - 6 Herman, 2001, 185-187. Herman wijst erop dat getraumatiseerde patiënten grensoverschrijdend gedrag kunnen oproepen omdat ze in hun therapeut een magische figuur zien die hen kan genezen met wonderbaarlijke genezende gaven' (Herman, 247-248).
  - 7 *NRC Handelsblad*, 9 en 18 juli 2015.
  - 8 Is het zo dat hij door zijn gevoelens is 'overweldigd'? (M, 37). Of, zoals hij later zelf gelooft, was het de angst voor de dood van zijn moeder die hem 'gek maakte van geilheid'? (M, 47). Of was het 'ontredding die zich vermomd had als verliefdheid'? (M, 54). Op pagina 78 weet Kadoke nog steeds niet of zijn gevoel voor Rose nu angst is of liefde.
  - 9 M, 165. Hetzelfde verhaal staat in het babydagboek dat Hannelore bijhield (in: Mulder en Van de Reijt, 2014) en later vertelt zij het ook nog eens in de documentaire *Moeder & Grunberg*. Bovendien beschrijft Grunberg het zelf ook in ettelijke interviews, waar hij aan toevoegt dat ze ook regelmatig dreigde naar haar familie in Buenos Aires te vertrekken.
  - 10 Wat er in deze roman gebeurt is de confrontatie tussen het 'reële' en het 'symbolische' door een performatief gebaar (Miller, 2009), door de *performance* van de vader/zoon: het theater waarbij de vader de moeder speelt.
  - 11 Er is sprake van een personale vertelinstantie die Kadoke dicht op de huid zit, maar niet met hem samenvalt.
  - 12 Zie ook 'De brandende kilte die haar liefde is' (M, 379). De liefde van zijn moeder 'neemt de meest absurde gedaantes aan, zo raar dat gewone stervelingen die soms niet als liefde kunnen herkennen' (M, 340).
  - 13 Herman 2001, 79-92 en 117.
  - 14 Herman, 2001, 121-123.
  - 15 Ook deze moedervlekken verbinden de roman aan het begin van het oeuvre, via de moedervlekken die Arnon in de spiegel ziet in zijn ongepubliceerde roman *Woord dat God schuimbekkend afwees*: 'Links boven de schaamhaargrens (van bovenaf gezien) zit een moedervlek. Hij wordt elke dag groter, en als je erover wrijft voel je het reliëf. Die moedervlek is een tijdbom' (Grunberg, 2017, 31). Het verschil is dat Arnon er een pleister overheen plakt, maar dat Kadoke ze laat verwijderen.

- 16 Hannah Arendt beschreef in *The Human Condition* zo'n duivel op je rug als gebrek aan inzicht in wie je zelf bent: 'On the contrary, it is more than likely that the "who", which appears so clearly and unmistakably to others, remains hidden from the person himself, like the daimon in Greek religion which accompanies each man throughout his life, always looking over his shoulder from behind and thus visible only to those he encounters' (Arendt, 1998, 179).
- 17 Wichtje, meisje of grietje, volgens *Van Dale*.
- 18 Zie ook hoofdstuk 2 over Lacan.
- 19 Opnieuw een verwijzing naar Agambens notie van 'bare life'. Zie ook p. 272.
- 20 Zie Franklin (2011, 219) over de sociale pathologie die van de ouders op de kinderen overgaat – een gevolg van de verstoorde ouder-kindrelaties onder invloed van de traumatische gebeurtenissen in de kampen en tijdens de Jodenvervolgung.
- 21 Nadine Fresco noemt de kinderen van overlevenden daarom een 'postume' generatie (Fresco, 1984, 421).
- 22 Zie *De techniek van het lijden* (Grunberg, 2005). Vergelijk Herman (2001, 188): de therapeut is ook een 'getuige'.
- 23 'Natuurlijk zitten er ook in de ziekte herhalingen, volgt die dikwijls bepaalde patronen, maar toch ben ik er nog altijd, na al die jaren, door geïntrigeerd' (M, 95).
- 24 Ze wil Kadoke 'leren lijden', om hem te redden en ook zodat hij haar aan het leven kan binden: 'Lang geleden heb ik mezelf gered,' antwoordt hij echter.
- 25 'A domination by an internal psychical reality over the reality of the external world' (Freud, 1964, geciteerd in Herman, 2001, 76).
- 26 Caruth, 1995, voorwoord: genezen voelt voor veel overlevenden als het opgeven van een belangrijke realiteit of waarheid.
- 27 Ook Grunberg zelf stelde dat hij de 'grijze laag' willen verkennen, waarmee hij verwees naar Primo Levi's 'grijze laag' tussen slachtoffer en dader, onschuldige en schuldige. Zie p. 165 en p. 217.
- 28 Citaten op achtereenvolgens M, 95, M, 112, en M, 171.
- 29 Oscar verwijst ook naar de hoofdpersoon in Grass' roman *Die Blechtrommel*. De licht ironische en gedistantieerde toon van *Die Blechtrommel* doet denken aan de stijl van Arnon Grunberg (en vooral die van Marek van der Jagt: 'Duitse ironie is grimmiger en woester,' schrijft Grunberg in 1996 over Grass. En: 'Maar weinigen



- beheersen de Duitse ironie zo goed als Grass'). Oskar uit Grass besluit om niet groter te worden als hij drie jaar oud is. Net als de kleine held van Grass neemt Grunbergs held verantwoordelijkheid voor zijn ouders – en ook hij schrijft vanuit een kliniek. Het eeuwige drummen van de kleine Oskar verwijst naar de onmogelijkheid om het verleden te reconstrueren: 'The impossible nature of pasts complete and objective reality' (Adams, 2011, 19).
- 30 Ernst van Alphen betoogt: 'But using the term memory, post- or not, only confuses the intergenerational processes, which are, I would say, post- by definition, with the image the children have of their parents' past' (Van Alphen, 2006, 487). Voor Van Alphen is er geen relatief verschil tussen de soorten herinnering van de twee generaties, maar een absoluut verschil – vandaar dat we er hier de term 'memory' helemaal niet op kunnen toepassen, want die reflecteert hooguit het verlangen naar een verbinding met het verleden: een verlangen dat niet vervuld kan worden.
- 31 Van Alphen, 2006, 478.
- 32 'The dynamics between children and survivor parents is rather defined by dis-connection, hence dis-continuity: disconnection not in an emotional, personal sense but in terms of intelligibility' (Van Alphen, 2006, 488). Sommige *trauma-scholars* suggereren wel dat trauma wordt doorgegeven. Bijvoorbeeld Dori Laub: 'By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself' (geciteerd uit Franklin, 2011, 224-225).
- 33 Van Alphen, 2006, 482. Nolden en Liska noemen het een 'secundair trauma' in hun bundel over Europese auteurs die dit tot onderwerp nemen (Nolden en Liska, 2008, xvi).
- 34 'Trauma, that is, does not simply serve as record of the past, but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned' (Caruth, 1995, 151).
- 35 Idem.
- 36 'Differences remain puzzling for them, the ontological status of stories, fairy tales, and reality remains diffuse' (Van Alphen, 2006, 483).
- 37 Kolk en Hart (1995, 176): 'Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language.'

- 38 'He switches from one to the other without synchronization because he is reporting not to a sequence but a simultaneity' (Langer, geciteerd in Kolk en Hart, 1995, 177).
- 39 Kolk en Hart, 1995, 179.
- 40 Ook Grunberg vertelde regelmatig dat zijn moeder vaak zong (bijvoorbeeld in *De Correspondent*, 18 augustus 2014) – hij vraagt haar bijvoorbeeld ook te zingen in de documentaire *Moeder & Grunberg*. Wat Kadoke hier beschrijft over zijn moeder die juist moeite heeft met het leven buiten het kamp, komt overeen met de traumaliteratuur: 'The fact that, for those who undergo trauma, it is not only the moment of the event, but the passing out of it that is traumatic, that survival itself, in other words, can be traumatic' (Caruth, 1995, 9). Zie ook pagina 242 van *Moedervlekken*: 'Ze sleept Duitsland met zich mee. Waar zij is, is Duitsland, maar dat hoeven de mensen niet te weten, daarom praat ze meestal Nederlands.' En: 'Zijn moeder heeft het niet overleefd omdat ze in opstand is gekomen, maar omdat ze dat heeft geweigerd, voor zover ze iets had te weigeren, omdat het overleven zelf opstand was' (M, 137).
- 41 Kolk en Hart, 1995, 161. Janet noemt de traumatische herinneringen die uiteindelijk bij haar bovenkomen aan de nacht dat de moeder van zijn patiënte stierf, 'onbewuste, gefixeerde ideeën'. Deze kunnen terugkomen als compulsief lichamelijke sensaties, verschrikkelijke beelden, re-enactment of een combinatie daarvan. Zo beïnvloeden zij het gedrag van de patiënt in het heden (Kolk en Hart, 1995, 164).
- 42 Dat stelde Cathy Caruth: 'The history that a flashback tells [...] is therefore a history that literally has no place, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood.' En: 'The flashback or traumatic reenactment conveys, that is, both the truth of an event, and the truth of its incomprehensibility' (Caruth, 1995, 153).
- 43 'I had clung to this refusal of understanding as the only possible ethical and at the same time the only possible operative attitude' (Caruth, 1995, 154-155).
- 44 'Reïncarneren' is ook een woord dat Robert Eaglestone gebruikt in relatie tot identificatie met slachtoffers: 'The need to re-member, to rebuild, to re-incarnate to replace and repair' (Eaglestone, 2004, 80). Het is een vorm van 'incorporation' and 'introjection' (2004,

- 25). Identificatie in Holocaust-literatuur, zo legt hij uit, is problematisch omdat het niet duidelijk is met wie we ons moeten identificeren (Eaglestone, 2004, 132). Zie ook p. 72 en p. 138.
- 45 Cathy Caruth noemt dat een 'singular possession by the past [...] in intrusive images and thoughts' (Caruth, 1995, 151).
- 46 De liefde van zijn moeder 'neemt de meest absurde gedaantes aan, zo raar dat gewone stervelingen die soms niet als liefde kunnen herkennen' (M, 340). Jeroen Dera (2017) wees ook op de engelen die het verhaal bevolken: de seksueel opwindende Rose werd met een engel vergeleken en ook Michette heeft iets aan haar sleutelbos hangen dat Kadoke aan een engel doet denken.
- 47 Blog, 9 februari 2015.
- 48 De Martelaere, 1993, 63-76.
- 49 Adams, 2011, 173.
- 50 Adams (2011, 65) bespreekt het *uncanny* in Shoah-literatuur: 'The magical supplement maintains a space for that which cannot, epistemologically speaking, be claimed as present, refusing integration [...].'
- 51 Marita Grimwood beschrijft precies de afwezigheid van herinnering als kenmerkend voor de literatuur van deze generatie: 'It is the very absence of this experience that is often an uncanny presence in their writing' (Grimwood, 2007, 3).
- 52 Collin Davis, 2005, 374 en ook pagina 379: 'The secret is not unspeakable because it is taboo, but because it cannot not (yet) be articulated in the languages available to us. The ghost pushes at the boundaries of language and thought.'
- 53 Davis parafraseert de ideeën van Derrida daarover: 'The structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future' (Davis 2005, 379).
- 54 Trauma registreert de kracht van een ervaring die niet helemaal is toegeëigend: 'What is particularly striking in this singular experience is that its insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred.' (Caruth, 1995, 151).
- 55 Freud, 2006, deel 8, 90-125.
- 56 'De identificatie met een andere persoon zodat men de greep op het

eigen Ik verliest of het eigen Ik vervangt door het vreemde Ik, dus een verdubbeling, splitsing en verwisseling van het Ik, en ten slotte om de eeuwige terugkeer van hetzelfde, de herhaling van dezelfde gelaatstrekken, karaktereigenschappen, lotgevallen en misdaden, zelfs van namen gedurende meerdere generaties achtereen' (Freud, 2006, 107). Freud heeft het over situaties die 'de onbedoelde terugkeer naar hetzelfde gemeen hebben, maar er in elk ander opzicht radicaal van verschillen'. Die 'roepen hetzelfde gevoel van hulpeloosheid en *unheimlichkeit* op'.

- 57 Hirsch, 2001, 11.
- 58 Zie ook Rob Schouten, 'De wereld is Zwitserland niet' (in *Trouw*, 20 december 2014): 'Zijn werk heeft meer met het menselijke trauma dan met de heilige verbeelding te maken. Door heel wat collega-schrijvers wordt hij daarom met de nek aangekeken.'
- 59 Interview Pauw, 6 mei 2016.
- 60 Kinderen en mannen die van de grond moeten eten is een motief dat terugkeert in *De joodse messias* en *De man zonder ziekte* (zie hoofdstuk 3 en 5).
- 61 'Ik herinnerde me dat Herm. een keer tegen mij had gezegd: "Pas op voor je moeder, als we in nood zijn verraadt ze ons allemaal, en jou ook"' (DLM, 63). Met de geheimen lijkt het huwelijk van Grunbergs ouders wel wat op dat van Beck en vogel, als 'het lidmaatschap van een geheime organisatie, zo geheim dat ze niet eens zeker weten of hij wel bestaat' (AZ, 29).
- 62 Zie hoofdstuk 1 voor de inhoud en het verhaal.
- 63 Grunberg in Hannelore Grünberg-Klein (2015, 166).
- 64 Grunberg, *Woord dat God schuimbekkend afwees* (1991) in: Grunberg (DLM, 98).
- 65 Net zoals de vogel Beck 'vuile rat' noemt in *De asielzoeker*, en Grunberg later zijn eigen petekind 'baby rat' noemt.
- 66 'Er zijn mensen die zeggen dat ik nu eindelijk maar eens moet gaan schrijven over de nachtmerries van mijn moeder en hoe het bij ons thuis toeging. Maar daar kan ik nog mijn hele leven over schrijven' (DLM, 219).
- 67 'Ze was doodsbang. Bepaalde weggetjes liep ze niet, maar kroop ze op handen en voeten. Zo bang was ze' (DLM, 85).
- 68 Ook deze anekdote is wellicht vervormd in het quasi-autobiografische van het feuilleton. Op andere plekken vertelde de auteur dat

- zijn moeder niet met hem in een bed, maar wel op een stretcher op zijn kamer sliep.
- 69 Blog, 5 maart 2011.
- 70 *Omdat ik u begeer* (Grunberg, 2001, 143-144).
- 71 *Omdat ik u begeer* (Grunberg, 2001, 142).
- 72 Hyperactivering is een ‘permanente alarmtoestand alsof het gevaar elk moment kan terugkeren’. De patiënt lijdt aan nachtmerries, is steeds op zijn hoede voor gevaar. Verder beschrijft Herman ook de ‘onverschilligheid, emotionele afstandelijkheid en een grote mate van passiviteit’ (Herman, 2001, 65).
- 73 *NRC Handelsblad*, 20 augustus 2010: ‘Het komt allemaal goed.’ Ook hier blijft de schrijver ironisch, zoals wanneer hij zijn eigen sacralisering van zijn moeder beschrijft: ‘Zoals moslims op vaste tijden tot Allah bidden, zo belde ik op vaste tijden met mijn moeder.’
- 74 Blog, 20 juli 2013.
- 75 ‘Zelf moeder worden’ (2016).
- 76 Idem.
- 77 Met Ronald Ockhuysen, 8 mei 2016 in *De Rode Hoed*.
- 78 Interview met Jeroen van Kan op VPRO-televisie, 24 juli 2016.
- 79 De beschrijving is gebaseerd op een van Grunbergs missies op een huwelijksreis in Oekraïne: ‘Een bruid is meegenomen, doel van deze reis is de literatuur, liefde is bijzaak’ (in: ‘Vooral geen juwelen meenemen’. *NRC Handelsblad*, 2 januari 2009).
- 80 Hetzelfde geldt voor het toneelstuk dat Grunberg schreef voor de 4 mei-viering 2018, *De Tweede Wereldoorlog eindigt vandaag*.
- 81 In de tijd dat Grunberg aan deze roman werkte, noemde hij zichzelf een ‘ironische mysticus’ (*De Standaard*, 20 juli 2017).
- 82 GM, 309. Zie ook Armstrong (2000, 116): ‘A noticing of affect is a noticing of the body which *speaks* [...]’.
- 83 Armstrong 2000, 118.
- 84 In een vroege tekst noemt Grunberg zijn moeders kampverleden ‘pech’. In *De asielzoeker* beschrijft het woord het lot van Simon en van Sosha. En mensen die in de Duitse kliniek in *Tirza* aan hun anorexia sterven hebben ook ‘pech’.
- 85 ‘Ook Job was gekke Henkie niet.’ *De Groene Amsterdammer*, 24 mei 2017.
- 86 Een citaat uit de klacht van Job (Job 3,23, de *Groot Nieuws Bijbel*) dat Grunberg aanhaalt in ‘De soepsteen’ in *De techniek van het lijden* (2005, 17).

- 87 'De soepsteen' (2005, 17-18)
- 88 Zie Deleuze: 'The mind depends on the body; shame would be nothing without this dependency, this attraction for the object, this voyeurism of the body' (Deleuze, 1998, 123).
- 89 Armstrong 2000, 115.
- 90 Zie p. 27-28 voor een uitleg van de betekenis van 'abjectie'.
- 91 *NRC Handelsblad*, 9 juni 2006.
- 92 *NRC Handelsblad*, 9 juli 2015.
- 93 Zie noot 95.
- 94 Joost de Vries: 'Zo krijg je de verkrampde verhouding dat Grunberg morele vraagstukken probeert te beantwoorden met ironische personages (De Vries, 2014, 20). Ook Vitse (2012, 121) meent: 'In geen van de verhaallijnen [zijn] pijn of intimiteit werkelijk op papier voelbaar gemaakt.'
- 95 Traumatheorie werkt daarbij als een zoeklicht. De ziekte die de psychiater Janet al beschreef, die het gevolg is van een traumatiserende gebeurtenis, heet tegenwoordig posttraumatisch stresssyndroom. Patiënten die daaraan lijden hebben symptomen in drie categorieën: hyperactivering, dwangmatige herbeleving en vervlakking. Deze en de volgende alinea's zijn gebaseerd op Herman (2001, 55-65).
- 96 Grunberg, *Omdat ik u begeer* (2007, 60).
- 97 Herman wijst op het 'schuldgevoel van de getuige' dat vergelijkbaar is met het schuldgevoel van de overlevende zelf (Herman, 2001, 190).
- 98 Dit gevoel, en de identificatie met de dader is een veelbeschreven reactie op traumatische gebeurtenissen. Zie Herman (2001, 188): 'De meest diepgaande en universele van deze reacties.' Het slachtoffer 'gaat zich niet alleen identificeren met de gevoelens van het slachtoffer, maar ook met die van de dader.'
- 99 Herman, 2001, 64.
- 100 Verlamming en hulpeloosheid zijn essentieel om een ervaring traumatisch te maken: 'Psychologische en fysieke onbeweeglijkheid is een centrale factor in het onvermogen om een gebeurtenis op de juiste manier te categoriseren.' Dat is fundamenteel voor hypermnesia en dissociatie (Kolk en Hart 1995, 175).
- 101 In precies die termen sprak ook een Vietnamveteraan na terugkeer (Herman, 2001, 93). Hij had het ook over 'besmet' zijn.
- 102 Armstrong 2000, 115.

- 103 Herman (2001, 143) en ook Kolk en Hart beschrijven dat principe: ‘Na traumatische gebeurtenissen worden slachtoffers emotioneel beperkt en maakt hun persoonlijkheid geen ontwikkeling meer door, omdat ze nieuwe ervaringen niet kunnen begrijpen’ (Kolk en Hart, 1995, 164). Er treedt dissociatie op tijdens de gebeurtenis zelf, wat iets anders is dan verdringing achteraf (Kolk en Hart, 1995, 168). Zie ook Judith Herman: ‘Traumatische gebeurtenissen tasten fundamentele menselijke relaties aan. Ze maken inbreuk op familie-, vriendschaps-, liefdes- en gemeenschapsbanden. Ze brengen ernstige schade toe aan de structuur van het zelf dat in relatie met anderen wordt gevormd en in stand gehouden. Ze ondermijnen de geloofsystemen die zin geven aan de menselijke ervaring’ (Herman, 2001, 74).
- 104 Miller, 2009, 60. ‘Irony, however, also knows quieter forms. It answers the desire to create a defensive perimeter around the self, a zone of non-meaning that allows the creation of forms of interiority discontinuous with the enfolding social whole.’ In hoofdstuk 3 zagen we dat ironie ook een bevrijdende kracht was, zoals Miller ook benadrukt: ‘But also what makes possible the vision of another register of existence, another self, another form of meaning’ (Miller, 2009, 54).
- 105 Zie noot 94.
- 106 Joost de Vries, 2014, 20.
- 107 Ook recensenten wijzen op die herhalingen. Bijvoorbeeld Marja Pruis in *De Groene Amsterdammer*, 15 juni 2012. Hoogleraar Bart Vervaeck meent dat we Grunbergs werk door die voorspelbare herhaling tot de ‘pulpliteratuur’ kunnen rekenen.
- 108 Dat bezwaar heeft bijvoorbeeld Christophe van Gerrewey. De personages slaan te pletter ‘op het vangnet dat te strak geweven is’ en voor de lezer is er geen risico: ‘Het besluit en het einde staan bij voorbaat vast’ (Van Gerrewey, 2015, 153). Overigens is het opvallend dat vooral de jongere generatie critici moeite heeft met Grunbergs romans (Vitse, Pols, Van Gerrewey, De Vries). Bij Vitse en Pols houdt dat verband met hun ideologie-kritische leeshouding.
- 109 De traumatische gebeurtenis legt een netwerk aan, waar nieuwe herinneringen ingepast worden. In situaties van stress, zo beschrijft de theorie, wordt juist dat bekende, traumatische patroon weer opgezocht. Ook dit is neurologisch aangetoond. (Kolk en Hart, 1995,

- 173).
- 110 Zie ook Caruth over deze 'Insistent reenactment of the past' (Caruth, 1995, 151).
- 111 *NRC Handelsblad*, 14 april 2000.
- 112 Bijvoorbeeld een dialoog uit Grunbergs ongepubliceerde roman, waaruit blijkt dat het kind geen antwoord krijgt als hij vragen stelt bij de sterke verhalen van zijn moeder (DLM, 63).
- 113 'Dat mijn moeder een kind was en mijn vader de dood of een spook met een soortgelijke naam, dat heeft me geholpen de wereld te begrijpen. Sommige dingen liggen vast. Het zijn er niet veel. Dat zijn de feiten. En de rest? De rest is ons spel' (GS 74). In een vroege monoloog wordt de moeder eveneens met een spook vergeleken: 'Laten we de waterige ogen van onze moeder vergeten en al haar tranen die ze in onze borden soep heeft gegooid. Laten we haar witte nachthemd vergeten waarin ze door het huis zwierf als een spook' (DLM, 439-440).
- 114 Van Alphen, 2006, 478.
- 115 Dat kunnen we in verband brengen met wat Anne Karpf beschrijft over haar eigen jeugd. Het gebrek aan empathie van de overlevende moeder voor de behoeftes van de kinderen leidde tot een poging 'to win the mother's interest by identifying with her' (Karpf, 2008, 233).
- 116 Een mooi beeld daarvan is François uit *Gstaad 95-98*, die na zijn gewelddadige daad aan het einde van de roman geen intrede kan doen in de symbolische orde, maar gedwongen blijft tot herhaling: hij zit als een kind te stempelen.
- 117 Dit frustrerende patroon verklaart waarom lezers zowel gefrustreerd als ontroerd op de verhalen reageren. De gefrustreerde lezers identificeren zich met de hoofdpersoon die niet kan ontsnappen. De ontroerde lezers reageren op de onderliggende pijn van het project zelf.
- 118 'Het schematisme en de voorspelbaarheid die kenmerkend zijn voor het literaire universum van Grunberg,' schreef Valiulina bijvoorbeeld: '[...] een ondoordringbaar systeem dat geen mededogen, passie of tederheid toelaat.' Na Valiulina wijzen ook andere critici en letterkundigen regelmatig op het schematisme.
- 119 Zoals hij zei in de documentaire *Moeder & Grunberg*: 'Ik denk dat mijn moeder het niet zou verdragen als ik haar zou verlaten. En in



zekere zin heb ik dat ook niet gedaan.' In een interview met Toef Jaeger daarentegen: 'Ik wilde leven en maakte een rücksichtsloze keuze voor mezelf' ('Als ik gekwetst word, glimlach ik', *NRC Handelsblad*, 7 mei 2016).

120 Zie p. 102 over identiteit als een 'harnas'.

121 *Voorbij goed en kwaad*, 2011.

122 Grunberg herlas eens een van zijn eerste eigen teksten, en merkte op: 'Het verbaasde me hoeveel dingen daarin stonden die mij nog steeds bezighouden. Ik hoop natuurlijk dat ik niet steeds hetzelfde boek schrijf, op dezelfde manier, maar grondig is mijn wereldbeeld niet gewijzigd.' (In een interview met *Humo*: 'De schrijver die ik ben is vooral een kijker' (23 september 2008)).

123 Kadokes verslaving, zijn dwangmatige roken, lijkt allegorisch voor het dwangmatige werken van de schrijver zelf. Alleen zo is te begrijpen dat hij het gevoel heeft dat hij met sigaretten zijn moeder 'bedriegt' (M, 54). Door het oeuvre heen is schrijven steeds een vorm van bedrog en misleiding. Tegelijk is het de enige plaats waar de waarheid in het vizier kan komen. Ook Kadoke denkt: de waarheid is een sigaret.

124 Caruth, 1995, 153.

### *Noten slotwoord*

- 1 Grunberg in Hannelore Grünberg-Klein (2015, 162).
- 2 'Wij zullen het nooit weten', schreef Harry Mulisch daarover: 'Het kan niet geweten worden' (1962, 99).

### *Noten verantwoording*

- 1 In: Van de Reijt (2014, 167).
- 2 Zo heeft een groep Researchmaster-studenten aan de Universiteit van Amsterdam vrijwel alle gepubliceerde non-fictie tot 2008 bestudeerd en geanalyseerd. Een andere rma-groep aan de UvA bekeek in 2014 de hele non-fictieproductie van Grunberg 2010-2013 vanuit een theoretisch kader over de publieke intellectueel. De studenten van de Leidse BA-werkgroep 'Arnon Grunberg' in voorjaar 2018 lazen bovendien mijn manuscript en deden waardevolle suggesties.

