



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Uitblinken in overleven: de erfenis van de shoah bij Arnon Grunberg

van Dijk, Y.

Publication date

2010

Document Version

Submitted manuscript

Published in

Het leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van Dijk, Y. (2010). Uitblinken in overleven: de erfenis van de shoah bij Arnon Grunberg. In J. Goud (Ed.), *Het leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast* (pp. 74-104). Klement [etc.].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Yra van Dijk (Universiteit van Amsterdam)

Uitblinken in overleven. De erfenis van de Shoah bij Arnon Grunberg

‘Eerst de ontzetting, dan de rest. En de rest, dat moest wel de tekst zelf zijn.’

‘Het is meer een uit de hand gelopen hobby’, zegt Roland Oberstein over zijn fascinatie voor de Shoah.¹ De hoofdpersoon uit Grunbergs roman *Huid en Haar* doet de Holocaust er een beetje bij, naast zijn reguliere onderzoek als econoom. Voor zijn tegenspeelster, Lea, is het echter de hoofdzaak van haar werk - zij schrijft een boek over Rudolf Höss, de commandant van Auschwitz. Haar grootvader is een ‘overlevende’, net als Rolands moeder.

Niet eerder was de Shoah zo direct en zo serieus onderwerp in een roman van Arnon Grunberg.² Voorheen kwam de vernietiging van het Joodse volk in de Tweede Wereldoorlog vooral zijdelings of ironisch ter sprake - in het vroege werk zelfs met een zeker slapstick gehalte, zoals hierna zal blijken. Wel zijn er in vrijwel al zijn romans verwijzingen naar te vinden. Nooit laat de Shoah zich echter ‘interpreteren’, of terugbrengen tot een samenhangend ‘thema’ in een roman van Grunberg - ik zal betogen dat het dat zelfs in *Huid en Haar* niet direct is, ook al ontmoeten Roland en Lea elkaar op een Shoah-conferentie, en spreken zij veelvuldig over Höss en genocide. In plaats van als thema komt de Shoah terug in de vorm van losse fragmenten of scherven. Het risico is natuurlijk dat we die scherven overal gaan zien, om ze vervolgens tot een geheel bij elkaar te puzzelen. Op die manier zouden we de Shoah inzetten als een allesverklarend schema, waarbij allerlei onverklaarbare aspecten van Grunbergs oeuvre op hun plaats zouden lijken te vallen.

Een tweede probleem van de Shoah als interpretatiekader is hoe we om moeten gaan met biografische feiten. Arnon Grunberg is de zoon van een moeder die als puber het *Lager* overleefde en een vader die ondergedoken zat, en dat speelt op verschillende manieren een rol in zijn romans en in zijn non-fictie. De schrijver noemt het ‘van beslissende invloed’ op zijn schrijverschap.³ De vraag is hoe je je rekenschap geeft van die invloed van Grunbergs persoonlijke geschiedenis, zonder zijn oeuvre te reduceren tot louter tweede generatie-literatuur. Grunberg is bij uitstek een auteur die zich verzet tegen zulke stempels op zijn werk - hij wil net zomin ‘postmodern’ genoemd worden als ‘tweede generatie-slachtoffer’.

Met inachtneming van deze valkuilen wil ik hier laten zien dat er veel in Grunbergs omvangrijke oeuvre is dat we beter kunnen begrijpen tegen de achtergrond van de Shoah. Bovendien zal ik onderzoeken hoe de representatie van de Shoah in het oeuvre is veranderd tussen *Blauwe maandagen* en *Huid en Haar*. Daarvoor gebruik ik eerst een generische benadering, waarbij aan tweede generatie- of *post-memory*- literatuur bepaalde kenmerken worden toegeschreven. Vervolgens zal ik theorie over de representatie van de Shoah inzetten, waarbij met name re-enactment en iconen een belangrijke rol spelen.

1. *Tweede generatie?*

¹ Arnon Grunberg, *Huid en Haar*. Amsterdam (Nijgh en Van Ditmar) 2010, p. 96.

² Ik kies hier voor de term ‘Shoah’, in navolging van Jan Oegema en diens overtuigende argumenten daarvoor. Zie zijn *Een vreemd geluk : de publieke religie rond Auschwitz*. Amsterdam (Balans) 2003, p. 17.

³ In een televisie-documentaire met Paul Rosenmöller, 4 juni 2005, www.ikonrtv.nl

'Uiteindelijk blijven de meeste vragen toch onbeantwoord', concludeerde de 23-jarige Grunberg bijvoorbeeld over wat het betekent joods te zijn.⁴ In een gesprek met *De Groene Amsterdammer* stelt hij '(..) er zijn alleen maar impliciete antwoorden mogelijk op de vraag in hoeverre het jodendom mijn leven heeft bepaald'.

De jonge debutant benadrukt dat hij zich niet rekent tot de 'tweede generatie auteurs': 'Natuurlijk herken ik me wel in de boeken over de tweede generatie. Maar als ik een boek lees over schizofrenen, herken ik mezelf daar weer in. Maar ik hoor bij geen van beide groepen. Ik heb ook absoluut geen behoefte om in groepsverband over de tweede generatie te praten. Als ik tweede-generatieboeken lees als *Tralievader* van Carl Friedman, is dat voor mij echt een sprookje. Het gaat over zulke andere dingen dan waaruit mijn werkelijkheid bestaat. Mijn werkelijkheid heb ik toch als smeriger ervaren. Ik voelde meer woede, terwijl zij toch heel lief en mild en met ontzag schrijft (..)'.⁵

Ook zonder de afstand die Grunberg zelf neemt van de term 'tweede generatie literatuur', is het een problematisch kader om te gebruiken bij de interpretatie van een literair oeuvre. Ten eerste is de definitie van 'tweede generatie literatuur' onduidelijk. Over het algemeen heeft de term betrekking op het *onderwerp* van teksten, meer dan op de familiegeschiedenis van de auteur. Marita Grimwood schreef een studie over de tweede generatie, die ze definieert als 'writers whose subject is a pressing, often familial link or concern with the Holocaust'.⁶ Zij wijst ook op de haken en ogen die er aan definities zitten - al is het maar omdat de ervaringen binnen de groep auteurs zo uiteen lopen. Wat zij niet noemt, is dat de literatuur van deze generatie sterk beïnvloed kan zijn door het effect van de Shoah, zonder die direct als 'subject' te hebben. Op die manier wordt een gedeelte van het corpus teksten buitengesloten.

Ik neem liever de term over die Marianne Hirsch gebruikt in haar boek *Family Frames: 'post-memory generation'*.⁷ Zo zijn we af van de suggestie van hiërarchie die er zit in de term 'tweede', en vermijden we een term waar de auteur zelf zich expliciet tegen verzetste. Deze omschrijving laat ook iets meer ruimte voor teksten die niet direct de Shoah als onderwerp hebben. De definitie die Hirsch geeft van post-memory benadrukt dat er een afstand in tijd is tot de gebeurtenissen van de Shoah bij deze generatie, en tegelijk een persoonlijke betrokkenheid die het anders maakt dan geschiedschrijving: 'Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a very 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'.⁸

Teksten van deze post-memory generatie zijn vaak autobiografisch, en het is dan ook moeilijk om een onderscheid te maken tussen wat de auteurs persoonlijk kenmerkt, wat hun teksten kenmerkt en wat hun schrijversschap kenmerkt. In de theorie en in de praktijk lopen de drie vaak door elkaar heen.

De *persoon* Arnon Grunberg heeft zich niet vaak uitgesproken over het verleden van zijn eigen familie. Hij heeft ook nooit het verhaal van de ervaringen van zijn ouders opgeschreven. Hoewel hij essays publiceerde over getuigen als Jean Améry, Primo Levi, M.S. Arnoni en Tadeusz Borowski, schrijft hij niet over zijn eigen ouders als getuigen. Zelfs het

⁴ Naar aanleiding van zijn bijdrage aan een bundel onder redactie van Jessica Durlacher, *De olifant en het joodse probleem*, Amsterdam (Arena) 1994, waarin joodse auteurs van na 1945 reflecteren op wat het voor hen betekent joods te zijn, maar waarin Grunberg die vraag ontwijkt.

⁵ Interview met Daphne Meijer, *De Groene Amsterdammer*, 18 mei 1994.

⁶ Marita Grimwood, *Holocaust literature of the second generation*. New York (Palgrave Macmillan) 2007, p. 3.

⁷ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Harvard University Press) 1997.

⁸ M. Hirsch, *Family Frames*, p. 22

verhaal hoe zijn moeder als kind op een vluchtelingenschip door de VS is teruggestuurd, gebruikt hij nergens.⁹ Alleen in een televisie-documentaire van de IKON, waarin Grunberg naar Auschwitz reist, geeft hij de biografische achtergrond, waarvan ik hier aanneem dat het de feiten zijn.¹⁰

Grunberg heeft op die reis een manuscript bij zich dat zijn moeder heeft geschreven over wat haar is overkomen in de oorlog. Hij vertelt dat hij het nooit heeft gelezen, maar voor de camera, leest hij, zichtbaar ontroerd, de passage waar zijn moeder in Auschwitz haar eigen moeder (Grunbergs grootmoeder) voor het laatst ziet. Grunberg vertelt daarop dat zijn grootouders werden vergast.

Later in deze documentaire bespreekt Grunberg hoe de joodse identiteit voor hem altijd iets is geweest om verborgen te houden. Vroeger als ze met het gezin ergens heen gingen 'was het zaak niet te laten merken dat wij joden waren'. Nog steeds wil hij het niet in de trein hardop over Auschwitz hebben, uit angst zich te 'verraden' als jood: 'Ik hoop steeds minder jood te worden'. Elrud Ibsch noemt deze ontkenning van hun identiteit kenmerkend is voor de nieuwe joodse generatie: de 'aggressive(r) Leugnung der jüdischen Identität'.¹¹

Grunberg vertelt in de IKON-documentaire ook over het wantrouwen ten opzichte van de werkelijkheid waarmee hij opgroeide: 'wat je zegt kan je verzwakken'. Het gezin leefde alsof de oorlog nog niet voorbij was: 'Het meest terugkerende verwijt was dat ik niet terug sloeg, niet weerbaar was, te zwak was om te overleven'. De schrijver noemt het een 'hersenspoeling'.

De overtuiging dat de anderen niet te vertrouwen zijn speelt ook in het *werk* van Grunberg een rol, zoals Ibsch ook stelt: 'unter der Oberflache des Zynismus, den Grunberg Wahrheit nennt, lieft die Furcht, daB man dem Anderen nicht vertrauen kann. Diese Furcht aber wäre dann ein Teil der jüdische Identität, über die er nicht schreiben will, über die er jedoch fortwährend schreibt.'¹²

Door dat wantrouwen moet er veel geheim blijven. Zo verzwijgt de vader in *Blauwe maandagen* zelfs voor zijn eigen gezin wat zijn werk precies is, zoals Grunbergs eigen vader het ook nooit blootgaf. De auteur vertelt in de IKON-documentaire dat hij daardoor gedwongen werd steeds te fabuleren over zijn vaders dagelijkse bezigheden. Ook over wat er precies gebeurd is blijven de ouders zwijgen.¹³ Hun ervaringen blijven ongerepresenteerd - het is geen 'onderwerp' in eigenlijke zin. Zelfs in *Blauwe maandagen*, de roman met een portret van ouders als 'overlevenden', schampt de tekst steeds langs een grote stilte die rond de Shoah hangt.

'Stilte' lijkt niet direct het woord dat je associeert met de Shoah-overlevenden die we in Grunbergs romans tegenkomen. 'Tieren' is een betere beschrijving. Vooral de moederfiguur is een hysterisch personage, dat met borden en zo nu en dan ook met eten gooit, met name in *Blauwe maandagen*. Tegelijk *vertelt* ze vrijwel niets, afgezien van herhaalde kreten: 'mijn tanden zijn heel goed door de oorlog gekomen'. Ze zwijgt in alle talen over degenen die niet terugkwamen. Valt er in vrijwel iedere roman van Grunberg wel een moederfiguur te vinden, en soms een vader, van overige familie is geen sprake. Afgezien van

⁹ Zie voor het levensverhaal van Hannelore Grunberg-Klein:

<http://www.joodsamsterdam.nl/geblloydhotelvluchthgk.htm>. Geraadpleegd op 5 oktober 2010.

¹⁰ Uitzonden op 4 juni 2005, www.ikonrtv.nl.

¹¹ Elrud Ibsch, 'Für dich bin ich zurückgekehrt: die zweite Generation jüdischer Autoren in den Niederlanden'. In: dez., *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*. Conditio Judaica 47, Tübingen (Niemeyer) 2004, p. 141-174.

¹² E. Ibsch, *Die Shoah erzählt*, p. 160-161.

¹³ Deze stilte is een terugkerend gegeven in de interviews die Nadine Fresco opnam met kinderen van overlevenden: 'Remembering the unknown'. In: *International review for psycho-analysis* 11 (1984), nr. 4, p. 417-427. Te raadplegen op <http://www.anti-rev.org/textes/Fresco84a/>.

een oude tante die zomers wordt bezocht in Berlijn in *Blauwe maandagen*¹⁴, zijn er geen grootouders, tantes, ooms, nichtjes of neefjes: ze zijn aanwezig in afwezigheid.¹⁵

Ook de ontkenning van de joodse identiteit en de noodzaak tot weerbaarheid uit Grunbergs biografie, keert terug in zijn romans, waarin zijn hoofdpersonen vrijwel allemaal op een zeker moment ‘terugslaan’. Vooral Xavier uit *De Joodse messias* voert dat tot in het extreme door, wanneer hij namens de staat Israël een kernbom afschiet, met daarop ‘groetjes van Anne Frank’. Iets vergelijkbaars gebeurt in een film waarover Grunberg waarderend schreef, ‘The believer’ uit 2001.¹⁶ 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 neo-nazi wordt en zo ‘van zich afslaat’. In zijn fantasie bevindt hij zich nu eens in de schoenen van de nazi’s, dan weer in die van de joodse slachtoffers.¹⁷

De overgang van slachtoffer naar dader is een terugkerend thema Grunbergs werk. *De joodse messias* bijvoorbeeld is een roman waarin zowel de (klein)kinderen van slachtoffers als die van daders een plaats krijgen, en van rol wisselen. Xaviers moeder, de dochter van een SS-er, kan net zomin leven als de kinderen van de slachtoffers. Ze verwondt zichzelf voortdurend met een broodmes en geeft zichzelf zo stigmata die McGlothlin in meer ‘Vaterliteratuur’ ziet, maar 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.¹⁸

McGlothlin wijst op overeenkomsten in literatuur van kinderen van daders van de Shoah of de kinderen van de overlevenden. Anderen 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.¹⁹ Dit soort clichématige opposities ondermijnt Grunberg steeds in zijn werk.

Zijn mannelijke hoofdpersonen treden bijvoorbeeld op als dader en slachtoffer tegelijk. Daardoor krijgen ze trekken van de held uit de antieke tragedie: ze zijn schuldig buiten hun eigen schuld om.²⁰ De ambivalentie die aan de kern van de Griekse tragedie ligt, is ook waarneembaar bij in deze romans. Net als in de tragedie zijn de enige waarlijk onschuldigen de kinderen of jonge vrouwen - juist zij worden vermoord door de mannelijke hoofdpersonen. Dat heeft weinig weg van de ‘mending of the world’ die de Bergers zien in de tweede generatie-literatuur.²¹ Eerder dan een wereld herstellen zal Grunberg laten zien op welke manier hij kapot is.

¹⁴ Arnon Grunberg, *Blauwe maandagen*. Amsterdam (Nijgh & Van Ditmar) 1994, p. 12.

¹⁵ Alan en Naomi Berger noemen dit in hun boek over tweede generatie literatuur: ‘For this generation, the Holocaust means the eternal *presence of an absence*, that is those who were murdered in the Shoah’. (Alan Berger en Naomi Berger, *Second generation voices. Reflections by children of Holocaust survivors and perpetrators*. New York, Syracuse University Press, 2001, p. 1.)

¹⁶ In ‘Waarom wij joden haten’, *NRC Handelsblad*, 12 november 2004.

¹⁷ Grunberg schreef ook over ‘Zelig’ van Woody Allen waarin een joodse hoofdpersoon zich afwisselend in de positie van dader en slachtoffer plaatst (Marek van der Jagt, *Otto Weininger of Bestaat de jood?* S.I. (Stichting maand van de filosofie) 2005, p. 14.

¹⁸ Erin McGlothlin, *Second-generation Holocaust literature: legacies of survival and perpetration*. Rochester NY (Camden House) 2006, p. 3.

¹⁹ A. Berger & N. Berger, *Second generation voices*, p. 2.

²⁰ Albert Verbeek legt een overtuigend verband tussen majoor Anthony uit *Onze Oom* en Antigone. (‘Geen held maar een pechvogel’. In: Yra van Dijk en Thomas Vaessens, ‘Arnon Grunberg’, speciaal nummer van *TNTL* 126 (2010)).

²¹ A. Berger & N. Berger, *Second generation voices*, p. 3

Daarbij begint de auteur Grunberg zich wel in toenemende mate op te stellen als iemand met een ‘moral voice’, ook een kenmerk dat de Bergers terugzien in de teksten die ze verzamelden. Grunberg geeft in zijn journalistieke- en fictionele werk blijk van een groeiende preoccupatie met de positie van mensen die zich bevinden in een situatie van oorlog, revolutie of vervolging.²² Deze belangstelling voor ‘de levens van anderen’ en voor de ethische vraag ‘hoe te leven en vooral ook hoe niet te leven’²³ wordt door Hirsch in verband gebracht met post-memory: ‘(..) an ethical relationship to the oppressed and persecuted other for which postmemory can serve as a model (..)’.²⁴

Je zou kunnen zeggen dat de auteur de rol van zijn moeder overneemt, en in een metonymische verschuiving zelf hier de morele getuige wordt. Haar zwijgen over wat ze gezien heeft wordt door hem gevuld met nieuwe getuigenissen. Door bij de soldaten in Afghanistan te insisteren dat ze hem meenemen op gevaarlijke missies maakt Grunberg zichzelf tot de ‘moral witness’, die zich volgens Margalit in *The ethics of memory* onderscheidt van de gewone getuige door dat gevaar: ‘wat hij heeft gezien, moet voor hem een risico zijn geweest’.²⁵

Tegelijk zal hij nooit verhullen dat dit gevaar hem levender dan ooit doet voelen. Daarmee verbonden is het inzicht dat teksten over geweld genot kunnen opleveren. In ‘Oorlog en waarheid’, de Albert Verwey lezing uit 2008, gaat Grunberg in op kampliteratuur en op zijn eigen werk, waarin hij de ‘ontzetting’ tot hoofdzaak wil maken. Legt veel theorie over Holocaust-literatuur de nadruk vooral op verwerking, herdenking en herinnering, Grunberg noemt, in navolging van bijvoorbeeld Sem Dresden, ook minder hoogstaande motieven. De auteur vraagt zich af of er achter zijn eigen ‘moreel hoogstaande ontzetting’ niet ook verleidingskunst schuilgaat en ‘verlangen naar genot’.²⁶

De kampliteratuur die Grunberg noemt in zijn Verwey-lezing, en die hij besprak met studenten in een collegereeks, keert terug als intertekst in *Huid en Haar* uit 2010, waar de twee academici Roland en Lea dezelfde teksten bespreken en aan elkaar voorlezen. De vragen over literatuur, oorlog en waarheid uit de Verwey lezing keren terug in deze roman, die daarmee een theoretische laag krijgt die meer *post-memory* literatuur kenmerkt.²⁷

Zowel de mens Grunberg, als zijn teksten en zijn opstelling als schrijver zijn doordeesemd van de Shoah. De vraag is op welke manieren ‘Das, was geschah’, zoals Paul Celan het noemde,²⁸ wordt gerepresenteerd in de romans.

2. Re-enactment in de vroege romans

De ik-verteller uit *Blauwe maandagen*, Arnon, is de zoon van Duitse joden uit Berlijn. Regelmatig reisde hij als klein kind met zijn oude vader, naar Duitsland, waar die gesprekken voert met bekenden in café’s. Met zijn moeder bezoekt hij de synagoge. Zij is degene die de Joodse feestdagen handhaaft, en ze is ook degene die in kampen heeft gezeten, die met servies gooit en mensen verjaagt: ‘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

²² Zie ook Thomas Vaessens, ‘Realiteitshonger. Arnon Grunberg en de (non)-fictie’. In: *TNTL* 2010.

²³ Arnon Grunberg, *Kamermeisjes en soldaten*. Amsterdam (Nijgh en Van Ditmar) 2009, p. 8.

²⁴ Geciteerd door M. Grimwood, *Holocaust literature*, p. 25.

²⁵ Arnon Grunberg, *Het verraad van de tekst*. Amsterdam (Nijgh en Van Ditmar) 2009, p. 46/47. Zie ook het artikel van Johan Goud elders in dit boek; hij wijst op verschillen tussen Grunberg en de getuige van Margalit.

²⁶ Arnon Grunberg, *Het verraad van de tekst*, p. 48.

²⁷ M. Grimwood, *Holocaust literature*, p. 12.

²⁸ Paul Celan, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam (Meulenhoff) 2003, p. 144-145 (vertaling: T. Naaijken).

twintig jaar niet meer worden uitgezonden en mijn zus is getrouwd met een man die drie gebeden per dag zegt (...).²⁹

De zoon spreekt laatdunkend over vrouwen die joods willen worden, en maakt handig gebruik van de omzichtigheid waarmee de schoolleiding zowel de Shoah als zijn joodse identiteit benadert - zo verzint hij joodse feestdagen om te spijbelen. Hij reageert cynisch als er bij geschiedenis naar 'Shoah', de film van Lanzmann wordt gekeken: 'op het eind begon een trut zelfs te janken. Ik zweer het. Ze begon te janken'.³⁰

Toch schuilt er achter het cynisme ook een luisteraar, die seideravond viert met zijn moeder en de rituelen noemt, en die als getuige optreedt voor het weinige dat zij vertelt. Haar verhaal bestaat vooral uit dramatische kreten, zoals dat haar leven 'al veertig jaar geleden' afgelopen was.

Slechts één keer vertelt de vader iets over de rest van de familie. De horror wordt hier in haast sprookjesachtige woorden gevat: "In onze familie komen geen koningen van de onderwereld voor", zei hij, 'hooguit 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 en 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.'³¹

Net zo in nevelen gehuld blijft het enige wat we over Arnons grootvader horen, namelijk dat zijn moeder haar eigen vader in Theresienstadt 'om zeep geholpen had': 'Details daarover heeft ze aan niemand willen vertellen, 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'.³²

In plaats van een verhaal met een kop en een staart krijgen zowel de hoofdpersoon als de lezer dergelijke scherven informatie, die door de verbeelding tot een geheel moet worden gemaakt.

De fantasie vult de lege plekken op, die er in het verhaal van de moeder in overvloed zijn. Vooral haar trotse uitroepen over hoe mooi en geliefd ze was in het kamp, doen de lezer (en waarschijnlijk haar zoon) het ergste vermoeden over wat ze *niet* vertelt, en hoe hoog de prijs voor haar overleven precies geweest is: "In Mauthausen waren ook veel meisjes", zei mijn moeder, 'maar ik was 't mooiste, zelfs zonder mijn haren was ik mooi, ook de SS vond me mooi, ik was het koninginnetje'".

In het werk van Grunberg is dit werk van de verbeelding geen verzoenende of herdenkende exercitie - veel van zijn romans vertonen eerder een herhaling of enscenering van het onverklaarbare geweld, dan een poging tot verwerken ervan.

Hadden sommige van de Shoah-verwijzingen in *Blauwe maandagen* een zeker slapstick gehalte ("Mijn grootvader is nooit teruggekomen", vertelde ze. Ze was nu met mijn lid bezig.

²⁹ Arnon Grunberg, *Blauwe maandagen*, p. 92.

³⁰ Ibid., p. 91.

³¹ Ibid., p. 90.

³² Ibid., p. 158.

Ze kneedde het, en ook mijn ballen kneedde ze'), in *Figuranten*, Grunbergs tweede roman uit 1997, neemt dat nog toe.

De hoofdpersoon heet hier allegorisch 'Krieg', Ewald Krieg, waarmee hij net als Mulisch zou kunnen zeggen dat hij de tweede wereldoorlog is. Zijn vriend Broccoli leeft op grote voet van het geld van zijn ouders, de joodse Ecksteins, 'nog uit het oude Europa'. Die wonen in Zwitserland en komen slechts even in Amsterdam, alleen om het te verlaten alsof het om een vervolging gaat. Deze nachtelijke scène is een vorm van heropvoering. Het tafereel doet denken aan de verhalen die we kennen over de manier waarop joden tijdens de razzia's hun huizen moesten verlaten. Dat geldt voor de opgejaagde wijze waarop mevrouw Eckstein haar 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'), en ook voor de koffers die meneer Eckstein vervolgens weer uit treinraam gooit. Ten slotte is het vooral deze opmerking van meneer Eckstein die doet denken aan een vertrek naar een kamp in plaats van naar een hotel in Zürich: 'De families moeten bij elkaar blijven', zei hij, 'anders is alles verloren'.³³

Deze troostende slapstick kan worden begrepen als wat Ernst van Alphen 'reenactment' noemt. In *Caught by history. Holocaust effects in Contemporary Art, Literature and Theory* onderzoekt Van Alphen de tegenstelling tussen verschillende soorten verhalen over de Shoah, en vooral de hiërarchie die men tussen die werken aanbrengt. Het is een axioma in *Holocaust studies* dat documentaires beter verslag kunnen doen van de historische werkelijkheid dan 'imaginative discourse'. Als er al kunst van mag worden gemaakt, dan alleen als de Shoah wordt voorgesteld als 'onrepresenteerbaar'.³⁴ Van Alphen bespreekt kunst die de Shoah heropvoert in plaats van verbeeldt: 'This working through does not take place as a repression or forgetting of the past; rather it *reenacts* the past.'³⁵ Als voorbeeld noemt hij een schilderij van Kiefer dat geheel in de nazistische esthetica past. Dat levert kritiek op want kan worden gezien als een nostalgische strategie die het fascisme nieuw leven inblaast. Van Alphen betoogt echter dat *reenactment* een functie heeft: 'as a critical strategy that does not seek to tell, via a mediating narrator, but rather shows, directly'.³⁶ Die directheid, stelt van Alphen, betekent ook dat het publiek er directeur bij betrokken raakt. Precies dat doel lijkt Arnon Grunberg ook te hebben met dergelijke heropvoeringen: de lezer doordringen van het absurde en ongerijmde van de gebeurtenissen.

Van Alphen noemt dat het 'Holocaust-effect', dat is tegenovergesteld aan representatie die per definitie gemediatiseerd is en pretendeert een objectief verslag te zijn: 'The Holocaust is made present in the representation by means of *reference* to it. When I call something a Holocaust effect, I mean to say that we are not confronted with a representation of the Holocaust but that we, as viewers or readers, experience directly a certain aspect of the Holocaust or of Nazism, of that which led to the Holocaust'.³⁷

In zijn Albert Verwey lezing 2008 gaat Arnon Grunberg expliciet in op de kwestie van de representatie en de hiërarchie die men daarin aanbrengt. Hoewel hij Adorno daarin niet noemt, gaat hij in op twee kwesties die Adorno ook aan de orde stelde.

Ten eerste de vraag naar de betekenis van het verleden: Adorno was bang dat het 'ondenkbare' door literatuur een betekenis zou krijgen. Nieuwe beelden 'make the unthinkable appear to have had some meaning, it becomes transfigured, some of its horror

³³ Arnon Grunberg, *Figuranten*. Amsterdam (Nijgh en Van Ditmar) 1997, p. 154-175.

³⁴ Ernst van Alphen, *Caught by history. Holocaust effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford (Stanford University Press) 1997, p. 4.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷ *Ibidem*. Deze passage is eerder verschenen in Yra van Dijk, 'Op inspiratie wacht je niet. Plagiaat, imitatie en re-enactment bij Arnon Grunberg'. In: *TNTL* 126 (2010), p. 228-241.

removed'.³⁸ Het risico is bovendien dat er aan die beelden dan wellicht plezier zou kunnen worden ontleend. Van Alphen benadrukt dat Adorno dus niet representatie van de Holocaust in kunst afwijst, maar transfiguratie.

In zijn lezing over kampliteratuur lijkt Grunberg in dialoog met Adorno. Beide schijnen te vinden dat de schrijver de wereld moet informeren over de historische werkelijkheid. Maar Grunberg stelt dat de waarheid daarover in literatuur juist betekenis *moet* krijgen. Dat is wat literatuur onderscheidt van wetenschap: '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'.³⁹

Zoals besproken, gaat Grunberg ook in op het genot dat kan worden ontleend aan kampliteratuur. Voor hem lijkt dat niet iets om te bestrijden- hooguit is het goed je ervan bewust te zijn. In sommige van zijn romans lijkt de auteur zelfs dit genieten van de gruwel op te willen roepen. Vooral in 'de grote Jiddische roman', *De Joodse Messias* uit 2004, ervaart de lezer het intense geweld haast aan den lijve.

3. *Het Holocaust-effect in de Joodse Messias.*

In het werk van Grunberg vinden we niet de (gebeurtenissen uit de) Shoah terug, maar fragmenten, vaak in een ironische en absurde context opgevoerd. Grunberg zoekt in *de Joodse Messias* de grenzen op van wat je kunt schrijven over de Shoah, en sluit daarmee aan bij een internationale ontwikkeling. Friedländer wijst er in *Probing the Limits of Representation* op dat er vanaf de jaren '70 in boeken en films 'a new discourse' is gekomen, waarin verzwegen grenzen worden opgezocht: 'In many cases they seemed to test implicit boundaries, and to raise not only aesthetic and intellectual problems, but moral issues too'.

Veel romans over de Shoah, aldus Friedländer, zijn een mengsel van allegorie en realisme: 'distanced realism'.⁴⁰ Hoewel Friedländer het heeft over teksten die directer over de Shoah gaan dan de romans van Grunberg, is 'allegorie' wel een adequate beschrijving van wat er in zijn oeuvre gebeurt: denk alleen al aan Ewald Krieg uit *Figuranten*.

Nog allegorischer is het verhaal in *De Joodse messias*, rond de martelaar Xavier, de kleinzoon van een SS-er die besluit de redder van de joden te worden. Door zijn messianistische ambities, waarbij hij het lijden van het joodse volk op zich neemt en boete doet voor zijn schuld

wordt 'de sacralisering van de Shoah'⁴¹ aan de orde gesteld, en de heiligverklaring van alle slachtoffers binnen een christelijk discours: '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 Grunberg de Joodse historicus Michman.⁴² Overigens zijn er ook buiten het christelijke discours voorbeelden van sacralisering te vinden. Alan Berger vergelijkt de Shoah zelfs met de 'holy text': de eerste generatie literatuur is als

³⁸ Geciteerd uit E. van Alphen, *Caught by history*, p. 18-19.

³⁹ Arnon Grunberg, *Het verraad van de tekst*, p. 11-12.

⁴⁰ Saul Friedländer (ed.), *Probing the limits of representation. Nazism and 'the final solution'*. Cambridge, Mass. (Harvard University Press) 1992, p. 17.

⁴¹ J. Oegema, *Een vreemd geluk*, 2003.

⁴² Arnon Grunberg, *Het verraad van de tekst*, p. 44.

de Torah zelf - de tweede generatie literatuur is de interpretatie ervan.⁴³ Het is dergelijke sacralisering die wordt bestreden door Grunbergs ironie.

Allerlei vaste posities over de Shoah worden gedeconstrueerd in *de Joodse messias* - het onderscheid tussen daders en slachtoffers verdwijnt in de figuur van Xavier, de arische 'redder' van het joodse volk, wiens levensloop veel met die van Hitler gemeen heeft.

Net als de hoofdpersoon in de roman van Edgar Hilsenrath, *De nazi en de kapper*, waar Grunbergs roman losjes op is gebaseerd, laat Xavier zich besnijden, leert hij Hebreeuws en eindigt in Israël. De hilarische ontwikkelingen in *De Joodse Messias* leiden er toe dat Xavier uiteindelijk minister-president wordt, en het met de leider van de Hamas op een akkoordje gooit over hoeveel doden er per maand mogen vallen.

In dit gedeelte van de roman wordt het zionistische discours ontmaskerd. Niet de joden, maar de Hitler-achtige figuur Xavier is de 'redder' van het heilige land.⁴⁴ Berel Lang wijst erop dat tot de jaren '80 de Shoah in Israël werd gerepresenteerd als een van de ontberingen die de joden moesten ondergaan op weg naar de gelukkige thuiskomst in Palestina. Dit verhaal brengt de Shoah dus onder in een logische reeks van doelgericht gaan naar een goed einde, naar een bevredigende 'closure'.⁴⁵ Het is dit verhaal dat zowel door Edgar Hilsenrath en George Steiner als door Grunberg wordt geïroniseerd, door de gedachte door te voeren: als de Holocaust een van de ontberingen is op weg naar het Heilige Land, dan is Hitler degene die dit mogelijk heeft gemaakt.

Behalve deze ontmaskering van het heersende discours zien we ook een 'Holocaust-effect' optreden. Wat Hilsenraths personages doen, en die van Arnon Grunberg in *de Joodse messias* eveneens, is niet vertellen over de oorlog, maar een heropvoeren ervan. Bijvoorbeeld wanneer Oostenrijkse schooljongens in het park de joodse Awromele, Xaviers vriend, bijna dood slaan.⁴⁶ Ook de herhaaldelijke verkrachting van Arwomeles zusje Danica door dezelfde jongens kan in dat licht gezien worden. De gevechts- en martelsscènes zijn fel-realistisch en buitengewoon gewelddadig. Het lijden van de slachtoffers wordt zo indringend beschreven dat het haast onverdraaglijk wordt. Van Alphen spreekt in verband met zulke Holocaust-kunst van een 'violently enforced engagement of the viewer', onder andere in verband met het werk van Christian Boltanski.⁴⁷

4. Iconen in Fantoempijn en De Asielzoeker

De Franse kunstenaar Christian Boltanski werkt veelal met grote hoeveelheden oude kleren - in stapels, in opslagplaatsen of juist afzonderlijk ingelijst en gefotografeerd. In het voorjaar van 2010 maakte hij in het Parijse Grand Palais een werk waarbij uit enorme stapels steeds wat kleren door grijpers werden opgetild en weer neergegooid. De bezoekers werden overrompeld door hun eigen, onmiddellijke associatie: genocide. Stapels gebruikte kleding zijn een krachtig beeld om de vernietiging van een volk mee te op te roepen. In de romans van Arnon Grunberg duiken ook zulke min of meer geïsoleerde beelden op die als icoon kunnen

⁴³ Alan Berger, 'Bearing witness. Second generation literature of the Shoah.' In: *Modern Judaism* 10, 1 (1990) p. 47 (43-63).

⁴⁴ In 'Denken maakt ongelukkig' (22 juni 2007) gaat Grunberg in op George Steiners roman *Het transport van Adolf H. naar San Cristobal*. Hierin komt 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.'

⁴⁵ Berel Lang, 'Whose story is it anyway? Ideology and psychology in the representation of the Shoah in Israeli literature'. In: S. Friedländer, *Probing the limits*, p. 300-317.

⁴⁶ Arnon Grunberg, *De Joodse messias*. Amsterdam (Vassallucci) 2004, p. 216-218.

⁴⁷ E. van Alphen, *Caught by history*, p. 163.

dienen van een verhaal dat niet wordt verteld. In *De Joodse Messias* was Hitler zelf zo'n icoon, in *Figuranten* de trein waarmee de Ecksteins vertrekken.

Vooraf in *De Asielzoeker* zien we zulke iconen, zoals de bergen gedragen kleding die zich ophopen in het huis van de hoofdpersoon Beck en zijn vriendin. Zij heeft een obsessie voor liefdadigheidswerk en daar maakt het verzamelen van oude kleren deel van uit.

Maar die stapels kleren roepen niet direct een associatie met de kampen op bij de lezer. Die associatie komt tot stand via oudere representaties die we kennen van zulke stapels. Foto's bijvoorbeeld, of het werk van een kunstenaar als Boltanski. Zo zijn de bergen kleren ook te lezen als commentaar op de referentiële afstand tussen de oorspronkelijke gebeurtenis en onze representaties ervan. Oren Baruch Stier wijst er in *Committed to Memory: Cultural Mediations of the Holocaust* op dat er een groeiende afstand is tussen de gebeurtenissen uit de Holocaust zelf en de representaties daarvan: 'as representations proliferate, the real-life referents for those representations grow old, die, or otherwise become increasingly tangential to the representations themselves.'⁴⁸ Deze metonymische verwijzingen (pars pro toto) naar de Holocaust als stapels schoenen of kleren beschrijft hij als 'iconen': 'Holocaust icons are intensified forms of Holocaust symbols because they embody memory, model sacred engagement, mediate experience, and establish re-membered (re-remembered) relationships to the past.'⁴⁹ Door te kiezen voor beelden die vrijwel clichés zijn geworden voor de Holocaust, verwijst Grunberg naar de heiligheid van deze beelden en naar het representatieprobleem. Een beeld als dat van de stapels kleren is 'self-consciously iconic'.⁵⁰

Hans Groenewegen liet zien dat je *De Asielzoeker* goed kan lezen als kampliteratuur. Voor hem zijn zowel Beck als zijn vriendin overlevenden: 'Hij is ook de eeuwig van huis en haard verdreven jood die eindelijk wil aankomen. Hij en zijn geliefde zijn ook de overlevenden van de concentratiekampen in wie het kampleven zo is ingeprent, dat zij elkaars kampbewaarders zijn geworden. Zij zijn de overlevenden voor wie het overleven schuld is.'⁵¹ Voor Beck zijn de gebeurtenissen uit de Shoah niet eenmalig, zo zegt hij over zijn ouders: '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. (...) wat gebeurd was zou waarschijnlijk weer gebeuren (...)'.⁵² Beck zelf leeft dus alsof het nog oorlog is - hij is 'beducht voor gevaar', hij streeft naar 'onzichtbaarheid' en 'assimilatie'. Ik geloof dat het niet te ver gaat om ook zijn woede en zijn haat in verband te brengen met de Shoah. Hij wil niets overlaten van de mensheid: 'niet omdat je het 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'.⁵³

Beck en zijn vriendin zijn kinderloos en onvruchtbaar in iedere zin van het woord - wat dat betreft is zowel de woestijn als haar baarmoederhalskanker symbolisch te noemen. Als hij aan vaderschap denkt, ziet Beck alleen maar 'kinderen die in zijn handen sterven'.⁵⁴

Je zou kunnen zeggen dat ze als (ik zou eerder denken: kinderen van) overlevenden ieder een manier van omgaan met de Shoah vertegenwoordigen. Beck heeft een destructieve, woedende reactie op de schuld die hij met zich meedraagt - hij is gaan schrijven in een poging

⁴⁸ Oren Baruch Stier, *Committed to Memory. Cultural mediations of the Holocaust*. Amherst and Boston (University of Massachusetts Press) 2003, p. 24.

⁴⁹ O.B. Stier, *Committed to Memory*, p. 45-46.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹ Hans Groenewegen, 'Overleven als schuld en boete. Over Arnon Grunberg.' In: Koen Hilberdink en Jos Joosten (red.), *Jan Campertprijzen 2004*. Nijmegen (Vantilt) 2004, p. 84-86 (74-121).

⁵² Arnon Grunberg, *De Asielzoeker*. Amsterdam (Nijgh en Van Ditmar) 2003, p. 253.

⁵³ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴ Onvruchtbaarheid is een van de thema's die E. McGlothlin (*Second-generation Holocaust literature*) in verband brengt met tweede generatie literatuur - al noemt zij hier specifiek de werken van kinderen van daders.

mensen met zijn typemachine te vermoorden.⁵⁵ Vogel vertegenwoordigt, zoals veel vrouwen in het oeuvre van Grunberg, de ‘onschuld’ en de stilte. Zij gaat de leegte, de woestijn in, net zoals ze een volkomen verbrand slachtoffer van een aanslag in haar bed neemt- zij heeft een empathie die grenst aan identificatie.

In *Huid en Haar* is het ook de vrouw (Lea) die een menselijker reactie heeft op de geschiedenis van destructie. Zij kan herdenken, voelen en meevoelen. Beiden maken dan wel de fout om zich te veel te vereenzelvigen met de slachtoffers, mijn indruk is toch dat de tekst suggereert dat deze reactie op het leed minder destructief is. Waar mannen zich identificeren met slachtoffers, zoals de dirigent in *Onze Oom* of Xavier uit de *Joodse Messias*, gaat dat vaak zo ver dat ze de identiteit van de slachtoffers overnemen en hen daarmee geweld aandoen.⁵⁶

Ook Beck lijkt zich te identificeren met de ontmenselijkte gevangenen in het *Lager*, waar hij op wil lijken. Dat lukt hem in het bordeel: ‘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’.⁵⁷

Het is ook in dit bordeel in Eilat dat we nog een icoon van de Shoah tegenkomen: de gaskamer, die wordt geënceneerd in de schuilkelder, waar de bezoekers van het bordeel een gasmasker op moeten zetten tijdens raketaanvallen. Vooral de paniek die zich meester maakt van de mensen in de ‘zee van vlees’ roept sterk de associatie met een gaskamer op.⁵⁸

In drukke tijden wordt hij ook gebruikt als peeskamer. Wanneer Beck daar is met zijn favoriete prostituee Sosha, valt des te meer op hoezeer zij lijkt op de foto’s die we kennen van concentratiekampslachtoffers. Zij is naakt, broedmager en haar lichaam zit vol ‘wonden en gaten’ op haar lichaam: ‘Ze was pech.’ Door die gaten en haar naaktheid krijgt ze bovendien dimensies van een Jezus-figuur-. Dat wijst op de sacralisering van de slachtoffers, en van de iconen waarmee we hen zijn gaan representeren.

Als Christian Beck, de 33-jarige jood met de naam van Jezus, haar vervolgens een oog uitsteekt, is het de vraag of zijn destructiedrift niet net zo goed zichzelf en zijn vrouw betreft- in de figuur van Sosha valt hij de geslachtofferde jood aan. Wellicht in de eerste plaats zijn moeder, die hem aankijkt als hij in de spiegel kijkt: ‘ hij is gaan lijken op wie hij juist niet wilde lijken’, omdat zij ‘het onleefbare’ vertegenwoordigt.⁵⁹ In ieder geval heeft hij een misdrijf gevonden bij de schuld die hij altijd al bij zich droeg.⁶⁰

Er is in *De Asielzoeker* geen sprake van een familieverhaal over de Shoah, er zijn alleen iconen en losse, heropgevoerde beelden. Van Alphen noemt dit, in navolging van Marianne Hirsch, een ‘trauma-fragment’. Het gaat om fragmenten van een geschiedenis die niet op een andere manier te bevatten is: ‘they have the power of a fetish to signal and to disavow an essential loss’. Waar het om gaat, is dat zulke fragmenten van historische realiteit zich opdringen maar niet binnen een narratief van de familie geplaatst kan worden, omdat er geen coherent verhaal is. Van Alphen wijst er op dat ze precies kunnen betekenen dat een historisch raamwerk van feiten ontbreekt: ‘as isolated moments they signify the very impossibility of such a frame’.⁶¹

⁵⁵ Arnon Grunberg, *De Asielzoeker*, p. 49.

⁵⁶ Zie ook Yra van Dijk, ‘“Spelen tegen het spel in”. Blanchot en Grunberg’. In: *Parmentier* 18-1 (maart 2009) p. 26-33.

⁵⁷ Arnon Grunberg, *De Asielzoeker*, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 144-147.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁶¹ E. van Alphen, *Caught by history*, p. 22/23.

De fragmenten die aan de Shoah doen denken in *De Asielzoeker* hebben ook die functie - ze wijzen op de afwezigheid van een coherent verhaal van feiten en opeenvolging, dat zou kunnen eindigen in een bevredigende conclusie. In plaats daarvan zijn er alleen deze verbeeldingen van trauma-fragmenten. Het gaat daarin niet om een herinnering, benadrukt Van Alphen in verband met het werk van Armando, maar om een geïsoleerd en geannexeerd fragment waarvan de betekenis pas wordt ervaren in de herhaling: 'A traumatic effect cannot be fully experienced at the moment it happens; as a consequence, it cannot be remembered. Only in repetition, after the fact, can a trauma become an experienced event'.⁶² De vraag is natuurlijk hoe je kan weten of het hierna een 'ervaren feit' wordt - het werk van Armando illustreert al dat traumafragmenten ook eindeloos herhaald kunnen worden zonder dat er een vorm van ervaring optreedt. In *De Asielzoeker* is er in ieder geval geen sprake van iets verwerken of ergens 'doorheen' komen - er is alleen schuld zonder straf en daarna straf zonder schuld. En verlies.

Hetzelfde kan gezegd worden van eerdere roman *Fantoompijn*. Ook dat is een verhaal over een tweede generatie slachtoffer. Alleen al de titel kan zo begrepen worden. Nadine Fresco, een psychotherapeut, associeert de manier waarop de tweede generatie de Shoah ervaart met 'fantoompijn'. Kinderen erven niet de wond zelf, maar het teken van de wond, het litteken zonder de wond. Het zijn symptomen van een trauma dat nooit is ervaren: 'the amputated are left only with phantom pains, but who can say that the pain felt in a hand that one no longer has is not pain. It is a phantom pain, in which amnesia takes the place of memory'.⁶³

Net als Beck is de hoofdpersoon hier een schrijver – van deze Robert Mehlman zou je met Marianne Hirsch kunnen zeggen dat hij de afstand tot de gebeurtenissen in de Shoah tracht te overbruggen met verbeelding en creativiteit - behalve dat Grunbergs personages daarin hopeloos falen. Hun teksten brengen niet bepaald verzoening of overbrugging teweeg - ze worden gekenmerkt door woede en haat, zoals de hoofdpersonen zelf dat zijn: 'Onverzadigbaar en razend was mijn honger, van de onmacht, de radeloosheid, de schaamte, de walging'.⁶⁴ Mehlman, deze schrijver van romans die niemand meer leest, is geëmigreerd naar New York en woont daar met zijn vriendin die psychotherapeut is. Evenmin als de andere personages van Grunberg weet hij hoe hij moet leven: 'ik wilde leven, maar ik wist niet hoe'. Dit is een constante in het oeuvre: de moeder in *Blauwe maandagen* kon niet leven, Beck en zijn vrouw konden niet leven, over Roland Oberstein uit *Huid en Haar* wordt gezegd: 'Hij lijkt niet te willen leven'.⁶⁵ Deze onmacht zou je in verband kunnen brengen met het effect van de Shoah, net als het feit dat Mehlman leeft alsof het nog steeds oorlog is: 'Wie ervan uitgaat dat de ander hem altijd zal verraden, verraadt alles en iedereen om de eerste te zijn'.⁶⁶

Zo beschouwd kun je het feit dat Mehlman pas internationaal doorbreekt met de sentimentele verhalen van anderen in *Koken na Auschwitz* beschouwen als kritiek op de banalisering van de Shoah en op de commercialisering van het boekbedrijf bovendien, maar je kunt je ook afvragen of het kookboek zo'n succes is omdat pas in die teksten het gevoel een plaats heeft gekregen: 'iets sentimenteels over het sjetl en dan weer een recept'.⁶⁷

Ook in *Fantoompijn* komt de Shoah voor in de vorm van fragmenten, zoals wanneer Mehlman in het casino is met zijn minnares, en niet meer weet op welk nummer hij nu nog

⁶² Ibid., p. 36.

⁶³ N. Fresco, 'Remembering the unknown', 1984.

⁶⁴ Arnon Grunberg, *Fantoompijn*, p. 211.

⁶⁵ Arnon Grunberg, *Huid en Haar*. Amsterdam (Nijgh en Van Ditmar) 2010, p. 250. Deze uitspraken doen denken aan hoe Arnon Grunberg in het gesprek met Paul Rosenmöller (2005) zijn eigen ouders omschreef: 'mensen die proberen te leven maar die het niet lukt'.

⁶⁶ Arnon Grunberg, *Fantoompijn*, p. 187.

⁶⁷ Ibid., p. 178.

kan inzetten. Hij belt zijn moeder om haar concentratiekamp-nummer te vragen, dat overigens niet op haar arm getatoeëerd stond maar op een bord dat ze moet gaan zoeken op zolder: ‘misschien brengt het geluk’. Hij voegt haar vrij onbegrijpelijk toe dat ze het bord nooit van haar nek had moeten halen, dat het haar dan misschien ook meer geluk had gebracht. Na dit gesprek over haar Auschwitz-nummer geeft hij over, zoals ook Beck overgeeft als hij verdriet heeft over zijn vrouw, en Roland in *Huid en Haar* overgeeft nadat hij bij zijn verlamde geliefde op bezoek is geweest in het ziekenhuis.

En er is op belangrijkere niveaus van het verhaal een grote continuïteit tussen de hoofdpersonen van Grunbergs romans. Ze zijn zonder uitzondering daders - alleen in de eerste twee romans wordt geen gewelddaad gepleegd, al droomt de held er wel zo nu en dan van. Mehlman wordt uiteindelijk ook een dader, als hij met een mes een Italiaans strand oprent en badgasten bedreigt - al wordt hij neergeschoten voor hij kwaad heeft kunnen aanrichten.

Ik ben geneigd om de destructieve krachten van de hoofdpersonen met de Shoah in verband te brengen. Niet omdat de schrijver dat verband legt wat betreft zijn eigen destructiviteit en die van zijn moeder⁶⁸, maar omdat het de hoofdpersonen er steeds om lijkt te gaan een misdaad te plegen bij een schuld die al aanwezig was, zoals in *De Asielzoeker* staat.⁶⁹ Een schuld die veel weg heeft van het onoplosbare schuldgevoel van de overlevenden: ‘Ik voel (..) een schuld die zo groot is geworden dat er op sommige momenten niet meer goed mee te leven valt’, zoals Beck zegt.⁷⁰

5. Daders en slachtoffers in *Tirza*, *Onze Oom* en *Huid en Haar*

Ook Jörgen Hofmeester uit *Tirza* gaat gebukt onder onverklaarbaar schuldgevoel. In de roman is er slechts een zijdelingse suggestie dat de ouders van Jörgen Hofmeester joden zijn, die zich hebben bekeerd om beter te assimileren, waarom zijn vader zelfs een jood halfdood zou hebben geslagen.⁷¹ Waarom Hofmeester een ‘gat’ is of een ‘beest’, waar zijn ‘verdriet, sterker dan schaamte’ vandaan komt, wordt niet verklaard, maar in het licht van voorgaande romans als *De Asielzoeker* is het denkbaar dat ook hier een van de redenen is dat de ouders van de hoofdpersoon geweld is aangedaan.

Daarnaast is het vooral het door de roman geweven discours over vernedering en schuld dat een Holocaust-achtergrond zou kunnen oproepen - Hofmeester is al schuldig lang voordat hij de moorden begaat, of liever gezegd het offer pleegt. Elders heb ik uiteengezet dat met de moord op Tirza en haar vriendje de intertekst van het klassieke en oudtestamentische offer wordt opgeroepen, maar zonder dat er een God is die om een offer heeft gevraagd.⁷²

Hetzelfde geldt voor de tocht die Hofmeester onderneemt door de woestijn. Kwam het joodse volk na veertig jaar in de woestijn in het beloofde land, deze jood komt alleen maar uit waar hij was begonnen, na een tocht door het Namibische zand. De tocht heeft hem op metaforische wijze naar Duitsland gevoerd, in de figuren van Duitse pensionhouders. ‘Niemand’ ziet hier op Hofmeester neer, maar hoe leeg de woestijn ook is, aan het humanisme dat hij ‘onze ziekte’ noemt, is nog altijd geen einde gekomen. Dat blijkt alleen al uit de, zij het halfslachtige, verantwoordelijkheid die Hofmeester neemt voor het meisje Kaisa.

⁶⁸ In het interview met Paul Rosenmöller, 2005.

⁶⁹ Arnon Grunberg, *De Asielzoeker*, p. 225.

⁷⁰ Ibid., p. 167.

⁷¹ Arnon Grunberg, *Tirza*, p. 357.

⁷² Yra van Dijk en Mathijs Ponte, ‘De schrijver is een pelikaan. Offerplaatsen in het werk van Arnon Grunberg’. In: *Dietsche Warande en Belfort* 154-1 (2009), p. 52-69.

Verwijzingen naar de effecten van de Shoah zijn in *Tirza* zo impliciet dat ze de interpretatie van de roman niet sturen. Wel is het van belang om op te merken dat wat er met Hofmeester gebeurt in *Tirza*, een terugkerend gegeven is in Grunbergs romans. Die beschrijven mannen die ‘niet kunnen leven’, en de catastrofale gevolgen wanneer ze echt iets beginnen te voelen, voor hun dochter (*Tirza*), vriendin (*De Asielzoeker*), of minnares (*Huid en Haar*). Steeds moeten ze het object van hun liefde vernietigen op welke manier dan ook, en gaan ze zelf ten onder aan hun liefde en aan hun onvermogen.

Dat is ook het thema in *Onze oom*. De hoofdpersoon, majoor Anthony, is geen slachtoffer, maar een militair in een Zuid-Amerikaanse dictatuur. Mechanisch voert hij de dodelijke opdrachten uit die hij van hogerhand krijgt, tot hij op een dag getroffen wordt door de blik van een kind waar hij van gaat houden. Voor haar overtreedt hij de regels, een schuld waar hij later zijn eigen straf bij uitzoekt: een apocalyptische missie in de bergen.

Als hij gevangen wordt genomen door de rebellen en door hen wordt berecht, vertoont zijn verdediging in alle opzichten overeenkomsten met het proces tegen Adolf Eichmann in 1961.⁷³ In die verdediging wordt de absolute tegenstelling tussen schuld en onschuld gedeconstrueerd. De ontstane ambivalentie wordt nog versterkt door de verwijzing naar Euripides’ Antigone. Niet alleen in naam, maar ook in zijn hybris en in zijn uiteindelijke dood lijkt de majoor op Antigone.⁷⁴ Net als in *Tirza* wordt de schuldvraag daarmee in een context geplaatst die niet eenduidig is. Tragedie kenmerkt zich door een onoplosbaar conflict tussen verschillende krachten, en door wezenlijke ambivalentie over schuld en onschuld.

Na de min of meer omtrekkende bewegingen in de voorgaande romans komt het als een verrassing wanneer Grunbergs *Huid en Haar* aanvangt op een congres over de ‘Shoah en de Europese identiteit’. Roland Oberstein is een wetenschapper en verklaart de Shoah, die hij dan ook graag ‘genocide’ noemt, vanuit economische ontwikkelingen: ‘veelal een rationeel zij het immoreel antwoord op een als nijpend ervaren economisch probleem’. De afstandelijke zakelijkheid waarmee hij leeft en onderzoek doet, weerspiegelt haast de zakelijke organisatie van het nazisme zelf.

Lea Ranzenhofer daarentegen is geen wetenschapper maar schrijft een biografie over Höss. Zij benadert de Holocaust, zoals het bij haar consequent heet, vanuit een persoonlijk en individueel perspectief. Voor Roland kunnen getuigenissen van overlevenden alleen dienen als materiaal voor zijn onderzoek. Lea daarentegen leest literatuur over de Holocaust: Imre Kertész ligt op haar nachtkastje. Op een avond vraagt ze Roland om gedichten van Paul Celan voor te dragen. Hij liet zich al eerder laatdunkend uit over fictie⁷⁵, en nu over poëzie: ‘Gedichten leren mij niets over de werkelijkheid.’ Daarna zegt hij nog: ‘Die schoonheid van Celan, die is niet te vertrouwen. Die sluit mij buiten.’⁷⁶ Het is niet toevallig dat Roland juist deze poëzie wantrouwt. Paul Celan pleitte voor alles wat de wetenschapper tracht te vermijden, getuigenis en 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’.⁷⁷

⁷³ Zowel de aanklacht als de verdediging in het proces tegen de majoor vertoont opvallende parallellen met die van de nazi - ook de majoor voert aan dat hij slechts voor het transport naar de ‘verhoorfaciliteiten’ heeft gezorgd, ook hij was ijveriger dan nodig in het afvoeren van zijn slachtoffers (vgl. A.Verbeek, ‘Geen held maar een pechvogel’, *TNTL* 2010).

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ ‘Wat biedt het de lezer?’ (..) ‘Inzicht?’ Maar zijn die inzichten niet op een andere, snellere, efficiëntere manier te verkrijgen?, in Arnon Grunberg, *Huid en Haar*, p. 55.

⁷⁶ Ibid., p. 249-250.

⁷⁷ Paul Celan in een brief aan Hans Bender, *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) p. 31.

Ook voor andere oproepen blijft Oberstein in eerste instantie ongevoelig - hij weet niet hoe hij moet reageren wanneer Lea verkracht is, hij negeert de roep om aandacht van zijn vriendin Violet die vreemd gaat om haar geliefde tot enig gevoel te verleiden. Zelfs zijn zoontje Jonathan lijkt hem meer uit te nodigen tot verantwoordelijkheidsgevoel dan tot liefde. Het is uiteindelijk toch voor Jonathan dat Oberstein een semester komt lesgeven aan de Universiteit van Leiden, waar hij een meisje ontmoet dat wel iets bij hem losmaakt.

Opnieuw zien we een personage, opnieuw de zoon van een overlevende, die niet kan leven, maar wel 'uitblinkt in overleven'. Hij heeft 'de behoefte om 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'.⁷⁸ Roland richt zichzelf en zijn geliefde ten gronde op het moment dat hij begint lief te hebben en iets begint te voelen.⁷⁹

Het verband met de zijn voorgeschiedenis lijkt hier explicieter te worden gelegd dan bij andere personages van Grunberg. Zowel Roland als Lea komen uit een gezin van Holocaust-slachtoffers. In een absurde scène zet Lea haar demente Poolse grootvader maar bij Rolands moeder op de bank, die zich uit begint te leven in leedhiërarchie - zijn kampen waren 'een lachertje' vergeleken bij de hare.⁸⁰

Roland zegt over die familiegeschiedenis alleen tegen Lea, met een veelzeggende metafoer, dat hij zich heeft 'losgekoppeld' van de rest van de trein: 'Ik eigen me geen lijden toe dat niet van mij is'. Lea doet dat wel – ze identificeert zich met de geschiedenis van haar Pools-joodse familie. Ze eet vrijwel niets, is bleek en mager, en heeft moeite om in het hier en nu te leven. Roland ziet een 'curieuze afwezigheid' in de manier waarop ze haar kind vasthoudt: 'alsof het niet eens een kind is maar een brood'.⁸¹ Later stelt hij zich haar voor aan de rand van een massagraf.⁸²

Evenals over *De Asielzoeker* kun je zeggen dat de manier waarop ze omgaan met de Shoah *gendered* is - de vrouw gaat er warm en persoonlijk betrokken mee om – zo denkt ze aan haar grootvader bij het horen van de poëzie van Celan -, de man zakelijk en wetenschappelijk. Lea en Roland hebben daar in het midden van het boek een gesprek over. Roland vindt dat de Holocaust te veel wordt afgedaan als 'onbegrijpelijk' - er zijn immers wel rationele verklaringen voor. Lea vindt dat kil: 'krijg jij nooit tranen in je ogen?' Roland antwoordt uiteindelijk: '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'.⁸³

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.⁸⁴ Daarom is het veelbetekenend dat Oberstein op een zeker moment gaat voorlezen uit de getuigenissen die hij betitelt als 'voetnoten'. Daarmee is deze roman het tegendeel van het wetenschappelijke boek waar hij aan werkt: hier zijn de lange citaten uit M.S.Arnoni, Primo Levi en Tadeusz Borowski nu juist deel van de hoofdtekst geworden.

⁷⁸ Arnon Grunberg, *Huid en Haar*, p. 157.

⁷⁹ Roland vertoont overeenkomsten met Obersturmbahnführer Höss, die zijn geliefde trachtte te laten ombrengen. Wellicht duidt ook 'Ober' in zijn achternaam op die overeenkomst. Zou het te ver gaan om een vergelijkbare parallel in *Tirza* aan te wijzen? De klank van 'Hofmeester' associeer ik met Meister, en dan al snel met Celans beroemde regels: 'Der Tod ist ein Meister aus Deutschland.'

⁸⁰ Arnon Grunberg, *Huid en Haar*, p. 428.

⁸¹ *Ibid.*, p. 105.

⁸² *Ibid.*, p. 258.

⁸³ *Ibid.*, p. 319.

⁸⁴ M. Grimwood, *Holocaust literature*, p. 9.

Die uitvoerige citaten functioneren enerzijds als ‘trauma-fragmenten: herinneringen die niet in het verhaal verweven worden, en die juist, zoals Van Alphen uitlegt, de afwezigheid van een verklarend historisch kader *betekenen*. Als het voetnoten zijn bij de verklarende historische schema’s van Roland, zijn het nogal ondermijnende voetnoten-ze verklaren niets.

Bovendien halen de citaten een theoretisch discours over Holocaust-literatuur de roman binnen. De opvattingen van Lea en Roland over kampliteratuur komen overeen met de posities die in de theorie worden ingenomen: de ene ziet getuigenissen als producten die informatie kunnen geven over de geschiedenis, de ander ziet ze als proces van het hervinden van subjectiviteit en het vormen van een verhaal.⁸⁵ Door ze beide op te voeren lijkt de auteur een keuze in het midden te laten - in zijn non-fictie nam hij zelf beide posities afwisselend in. Zo wees hij er net als Roland op dat je Auschwitz niet op kunt vatten als een ‘tijdelijke eigenlijk onbegrijpelijke, interruptie van een verder toch tamelijk vreedzaam programma’. Integendeel: ‘het was dat waar wij met open ogen op zijn afgestormd.’ En dat betekent, concludeerde Grunberg in dit essay over Kertész: ‘naar alle waarschijnlijkheid dat er meer Auschwitzten in de lucht hangen, klaar om op onze hoofden uiteen te spatten’.⁸⁶

Lijkt die opinie op die van Roland, in de Verwey-lezing klinkt Grunberg meer als Lia wanneer hij stelt dat de kampliteratuur, in tegenstelling tot de wetenschap, de betekenis van de waarheid op het spoor kan komen.⁸⁷

6. Identificatie en identiteit

Er is nog een auteur wiens werk we in verband kunnen brengen met de Shoah: Marek van der Jagt. Zelfs de keuze voor een heteroniem zou te maken kunnen hebben met de persoonlijke geschiedenis van de auteur in een gezin van overlevenden. Grimwood gaat in haar studie over tweede generatie literatuur uitvoerig in op het gebrek aan een stabiele identiteit waar deze schrijvers en hun personages door worden gekenmerkt. De persoonlijkheid van het kind is begraven in de ervaringen van de ouders: ‘so that identity becomes not simply a matter of asserting the self’s independence, but of a constant dialogue between pasts that alternately cover over one another’. (p. 24). De onmogelijkheid om het ‘zelf’ te benoemen is een constante in Grunbergs oeuvre.⁸⁸ We hebben hiervoor al gezien dat de hoofdpersonen in de romans van Grunberg vrijwel identiteitsloos waren - ze omschrijven zichzelf als een ‘gat’ of een ‘overlevingsmachine’.

Het probleem met theorie over Holocaust-literatuur is echter dat men voorbij gaat aan het feit dat een instabiele identiteit al een centraal gegeven was in het Westerse denken sinds het begin van de 20^{ste} eeuw is. Ook waar McGlothlin ‘gebroken’ teksten noemt als kenmerk problematiseert ze dat niet.⁸⁹ Zij stelt dat tweede generatie-teksten worden gekenmerkt door breuken en een gebrek aan ‘closure’ - hetzelfde kan je natuurlijk beweren voor de hele postmoderne literatuur.

⁸⁵ E. van Alphen, *Caught by history*, p. 153.

⁸⁶ *NRC Handelsblad*, 28 febr. 2003.

⁸⁷ Ook in het interview met Wiesel (*NRC*, 4 mei 2007) kwam deze kwestie naar voren. En in het essay over Primo Levi schreef Grunberg: ‘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*, 28 febr. 2003)

⁸⁸ In een essay over Kosinski schreef Grunberg bijvoorbeeld: ‘Ik denk dat de kans groot is dat er niet zoiets bestaat als identiteit, althans niet de identiteit waaraan nog altijd wordt geloofd (‘wees jezelf’). Als dat klopt, dan geldt het volgende: 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.’ (*Wie een leugen niet afmaakt, wordt gestraft*, 5 april 1996).

⁸⁹ E. McGlothlin, *Second-generation Holocaust literature*, p. 12-13.

In ieder geval heeft Grunberg gekozen voor een nieuwe naam en een nieuw oeuvre. Ik zou willen voorstellen om Marek van der Jagt te begrijpen als een Freudiaans getinte afsplitsing van Grunberg- het is alsof hij heeft getracht zijn onbewuste te laten schrijven. In de twee romans van Van der Jagt worden doorgaans onbewuste gedachten en gevoelens naar de voorgrond van het verhaal geschoven- misschien moeten we het Weense decor van *De geschiedenis van mijn kaalheid* ook zo begrijpen. Het is alsof de romans van Van der Jagt de manifeste inhoud zijn van gevoelens die in de romans van Grunberg zelf latent en onbewust blijven, om het in Freudiaanse termen te zeggen.

‘Mama’ speelt een enorm belangrijke rol in *De geschiedenis van mijn kaalheid*, net als de castratiefantasie die ook vaak aan de orde komt in Grunbergs oeuvre. Is er in *De Joodse Messias* sprake van een mislukte besnijdenis, Marek heeft ‘de penis van een dwerg’ en geeft daarvan zijn ouders de schuld. Zo verloor Xavier uit *De Joodse messias* zijn teelbal in zekere zin door de verwaarlozing van zijn moeder. Het is verleidelijk, maar riskant, om te psychologiseren en hier te wijzen op de *mens* Grunberg, die vertelt dat hij als pasgeborene zo zwak was dat hij pas later werd besneden. Of dat nu waar is of niet, de gedachte aan een late besnijdenis alleen al kan in verband worden gebracht met deze castrerende ouders.

Marek is op een bepaalde manier verlamd, ook als hij eenmaal besloten heeft serieus werk te maken van de ‘amour fou’ gebeurt er niets. Hij denkt wel voortdurend aan het agressieve amoureuze gedrag van zijn moeder, die sterk doet denken aan de moeder van *Tirza*, in haar pogingen jong te blijven en geen moeder te zijn. Uiteindelijk duwt Marek haar van een berg - half per ongeluk. In Van der Jagts volgende roman, *Gstaad 95-98*, geldt hetzelfde in meer extreme mate. Hier speelt een incestueuze relatie met de moeder, Mathilde, een veel explicietere rol. In een volkomen transgressief verhaal voert het van het schoonlikken van zijn moeder nadat ze op de wc is geweest, uiteindelijk naar de moord op een klein meisje. Ook dit zou je een Freudiaanse roman kunnen noemen - de gebeurtenissen hebben te maken met agressieve en incestueuze fantasieën van een auteur die zichzelf in een interview als een ‘moederskindje’ omschrijft.

Ik zou willen opperen dat de romans van Van der Jagt een argument zijn om ook sommige van de andere moorden in Grunbergs oeuvre als een symbolische vorm van moedermoord te interpreteren. De hoofdpersonen die, zoals we zagen, soms verwijzen naar nazi’s, verkrachten onschuldige jonge vrouwen en brengen hen om - in feite voltrekt zich hier wat zich aan de moeder van de auteur in de oorlog *niet* heeft voltrokken. De agressie jegens jonge vrouwen is dan wellicht te lezen als een vorm van *reenactment* van de Holocaust, maar niet van een daadwerkelijke herinnering - eerder van een fantasie over wat zich had kunnen voltrekken. De moeder van de auteur was als puber in Auschwitz, haar zoon heeft nooit willen lezen wat haar overkwam tijdens de oorlog, en zijn romans zijn op dat niveau te lezen als ingevulde en naar het heden verschoven fantasieën daarover.

In *Huid en Haar* wil Lea euthanasie plegen op haar demente, maar kiplekkere grootvader. We kunnen ons afvragen of deze behoefte om de Holocaust –overlevende te doden de consequentie is van verregaande identificatie. De suggestie is dat het voor deze personages de enige manier is om zich van die belastende identiteit van slachtoffer te ontdoen - dat zou een reden kunnen zijn voor het terugkerende motief van de matricide. Het zou ook kunnen verklaren waarom de hoofdpersonen zelf zelden sterven bij Grunberg- nadat ze korte metten hebben gemaakt met dit deel van hun identiteit kunnen ze juist beginnen te leven.

7. Conclusie

Zonder voorbij te gaan aan de ambivalenties en ongrijpbaarheid van Grunbergs romans, hebben we gekeken naar wat ze onthullen: ‘een tekst kan wel iets zeggen, maar het pregnante

zit niet in wat die tekst zegt, maar in wat die tekst verraadt'.⁹⁰ Wat verraden de romans van Grunberg als je ze leest in het licht van de Shoah, en in het licht van theorie daarover?

Ten eerste dat het thema, logischerwijs, is veranderd in de loop der jaren. De woede en weerzin over zijn ouders en hun geschiedenis van de jonge Arnon in *Blauwe maandagen* heeft plaatsgemaakt voor absurdistische heropvoeringen van iconische scènes uit de Shoah. In het ironische *De Joodse messias*, maar vooral in de twee romans waarin de hoofdpersonen het sterkst beïnvloed lijken door de Shoah. In *Fantoompijn* en *De Asielzoeker* zien we personages die niet kunnen leven en gebukt gaan onder een onverklaarbare schuld en schaamte. Ze hebben geen vastomlijnd zelf, kunnen niets doorgeven aan een volgende generatie, en leven in wantrouwen alsof de oorlog van hun ouders nog bezig is. Hun pogingen tot liefhebben eindigen in destructie. In *Tirza* en *Onze Oom* is er geen expliciet verband met de Shoah, maar de hoofdpersonen zijn al evenmin in staat om contact aan te gaan met de ander. Het scenario van de tragedie dat in beide romans wordt opgeroepen wijst bovendien op een ambivalentie over schuld en onschuld: een terugkerend motief in het werk van Grunberg.

In *Huid en Haar* komt daarbij een poging om kennis over de Shoah onder te brengen in de tekst. Grunberg is een auteur geworden die vindt dat 'kennisoverdracht' een van de taken van de roman is⁹¹, en die zich in zijn journalistieke werk als getuige opstelt.

Ten tweede bleken veel van de 'kenmerken' van literatuur van de post-memory generatie te herkennen: thema's als zelfverwonding, 'flawed parent-child relationships' (Berger 1990: 59), fantoompijn, slachtoffers die daders worden, ironische en gewelddadige heropvoeringen, trauma-fragmenten en een verdeelde identiteit. Daarbij zij opgemerkt dat er geen sprake is van de verzoenende of morele functie waar veel van de theorie de nadruk op legt.⁹² Ook de 'onrepresenteerbaarheid' waar theoretici op wijzen lijkt Grunberg geen parten te spelen, maar hij verzet zich wel tegen de betekenisloosheid die een woord als 'Auschwitz' op den duur krijgt. Hij is zich eerder bewust en het risico van overrepresentatie en van sacralisering. Als hij iconen inzet, verwijst hij niet alleen naar de Shoah maar ook naar andere representaties daarvan. Het cliché wordt ontmaskerd, net als het genot dat de lezer kan voelen bij het lezen over gruwelen die hem niet bedreigen.

Duidelijk is geworden dat Grunbergs werk weliswaar zelden direct over de Shoah gaat, maar dat we veel ervan wel kunnen begrijpen in het licht van de *effecten* van de Shoah in het heden.⁹³ Zonder zijn voorgeschiedenis zou Grunberg misschien geen schrijver zijn geworden, vertelde hij Paul Rosenmöller. Wat vast staat, is dat hij in ieder geval niet *deze* schrijver zou zijn geworden.

⁹⁰ Arnon Grunberg, *Het verraad van de tekst*, p. 32.

⁹¹ Interview in *Hollands Diep*, oktober 2010.

⁹² Zoals E. McGlothlin: 'it both records (...) and attempts to effect a measure of rehabilitation through imagination' (*Second-generation Holocaust literature*, p. 11).

⁹³ Dit is voor Marita Grimwood de definitie van tweede generatie literatuur (*Holocaust literature*, p. 3).