

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 Grunberg¹

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.’² 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 geverfd 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 mitswa 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.³ 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.⁴ 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.⁵ Het abjecte tast de welomlijnde identiteit aan en ontsnapt aan de regels van de beschaving.⁶ 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.⁷

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.⁸ 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.⁹ 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.'¹⁰

Nicola vertelde Arnon toen die klein was gruwelijke verhalen over de gemangelde 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 weerzinwekkende 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.¹¹

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.¹² 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.¹³ 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.¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷

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 uitspattingen. 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.¹⁸ 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 vingeren 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-vervulde 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 allergrofweljkste 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 objecte, 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 gedepoteerde 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’.¹⁹ 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).²⁰

Dit is een terugkerend thema in de Joodse familieroman en in tweedegeneratieromans. Het kind dat na de Shoah geboren wordt is ‘het kind dat alles goed moet maken’.²¹ 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.’²² 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.²³ 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.²⁴

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 burenen. 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.²⁵

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.’²⁶

Zelf was zij in 1939 – twaalf jaar oud – met haar ouders naar Cuba gevlucht uit Duitsland.²⁷ 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 ellende 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 2005.²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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.³²

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 móesten wel erger zijn. Ik wilde ook erger zijn dan Auschwitz en wilde voor altijd erger blijven.’³³

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.’³⁴

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.³⁵ 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.³⁶ 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.'³⁷ 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.³⁸

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.³⁹

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.⁴⁰ 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 tweedegeneratieliteratuur, 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.⁴¹ Vooral de moederfiguur is een hysterisch personage dat met eten en servies smijt. Ze gaat tekeer en huult, 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.⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴ 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.⁴⁵

Wat de fragmenten dus kunnen betekenen, is precies dat een historisch raamwerk van feiten ontbreekt.⁴⁶ 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.’⁴⁷

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.⁴⁸

Feit versus fictie

Het enige langere verhaal dat Arnon in *Blauwe maandagen* hoort, komt van zijn vader:⁴⁹ “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.⁵⁰ 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.⁵¹

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).⁵² 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.⁵³ Het antwoord daarop wordt nergens expliciet gegeven, maar wel gesuggereerd. De fantasie van de zoon heeft de lege plek in zijn moeders verhaal opgevuld.⁵⁴

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.⁵⁵ 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.⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸

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).⁵⁹

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',⁶⁰ 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*.⁶¹

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.⁶² 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*.’⁶³ 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.⁶⁴

Dat geldt vooral voor het eerdergenoemde toneelstuk *Leopold Mangelmann*.⁶⁵ Daarin komt een weerzinwekkende tafelscène voor met Leopold (die een jaar of zes zal zijn)⁶⁶ 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).⁶⁷

Ze vergiftigt haar gezin: een metafoer 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 zoontje 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.⁶⁸

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’.⁶⁹

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.⁷⁰

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.’⁷¹

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.⁷² 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.⁷³ In korte zinnestukjes klinken 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 tweeëntwintigste 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.⁷⁴ 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.’⁷⁵

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.⁷⁶ *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.⁷⁷ Grunbergs tweede roman, *Figuranten*, kan dan ook met recht carnavalesk genoemd worden.