

Verslavende transformaties (*De geschiedenis van mijn kaalheid*)

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

Marek van der Jagt³¹

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

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

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

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

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

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

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

Literatuur als een virus

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

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

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

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

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

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

De dubbelrol van schrijver als enerzijds autonoom en anderzijds martelaar, wordt in *De geschiedenis van mijn kaalheid* gespeeld door Marek de dichter – dat verklaart waarom hij Jezus-achtige trekken krijgt. Het beeld van de schrijver als messias past Grunberg in deze periode van zijn schrijverschap veelvuldig toe. Een paar jaar na deze roman beschrijft hij in zijn Verwey-lezing de gecastreerde auteur die zich geeft aan het publiek in ruil voor roem en geld, en daarmee alle gezag verliest: ‘Wie wil weten wie of wat de schrijver is moet daaraan denken: een gekooide beestje. Een vriendelijk huisdier [...] Een gecastreerde maar nog immer sprekende aap [...]’.⁴⁰ Daarmee is de schrijver, zo vervolgt hij, ‘de vijand van zijn eigen tekst’ geworden: door zijn triviale optredens verhindert hij immers dat iemand nog denkt dat er daadwerkelijk iets op het spel staat in de literatuur. Grunberg wijst er steeds op dat de sociale structuur rond literatuur vernietigd is, en dat kunst haar autonome positie is kwijtgeraakt. Vooral media spelen een cruciale rol bij het ‘offeren’ van de schrijver en het buitenspel zetten van de literatuur. Die gedachte verbeeldde Grunberg vooral in ‘De Blonde Aap’, een verhaal uit 2002.⁴¹ Het is een groteske vertelling over een auteur die publiekelijk bekent dat ze een slecht boek heeft geschreven. Zij wordt om die bekentenis geliefd en uitverkoren door het publiek dat haar vervolgens verkracht en lyncht. Het absurde verhaal eindigt in een orgie van seks en geweld.

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

Een zilveren kippenschaar. Freud en castratieangst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De verbeelding van het verlangen

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

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

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

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

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

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

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

Het vervalste verleden (*Gstaad* 95-98)

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

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

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

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

De bewaker

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

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

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

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

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

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

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

Lang in de luiers

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hij is dan 'onaantastbaar' geworden en zelfs zijn stem wordt mooier (GS, 259), een contrast met de stilte die hij als kind moest betrachten in de hotels. Het amorfe, van eczeem⁷⁷ uit elkaar vallende kind François-Rodolpho-Bruno eindigt als ridder in het 'harnas' van zijn nieuwe, aangenomen identiteit. Zoals gezegd begint hij dan ook in de derde persoon over zichzelf te spreken: de uitdrukking van een inderdaad 'vervreemdende identiteit'.

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

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

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

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

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

Lezen en schrijven als hypermoraal

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

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

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

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

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

De Shoah en de waarheid

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Taboe en beschaving

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bestaat de jood?

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

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

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

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

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

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

Tot slot

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

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

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

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

geloof dat de overgang van mijn roman *Fantoompijn* (2000) naar *De asielzoeker* (2003) niet te begrijpen is zonder Marek van der Jagt.¹¹⁶ Die overgang, zo kunnen we nu vaststellen, bestaat uit een nieuwe identiteit van de personages, gebaseerd op een identificatie met de ander. Die lijdende of zieke ander zal vanaf nu vrijwel altijd het startpunt zijn van Grunbergs verhalen. ‘Hij is al een tijd bezig met een project om pijn van anderen te voelen’ (AZ, 18), staat dan ook aan het begin van *De asielzoeker*. Die roman luidt de nieuwe fase in Grunbergs schrijverschap in.