

## De auteur als acteur (*Fantoompijn*)

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

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

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

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

### *Afscheid nemen van leven*

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

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

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

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

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

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

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

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

### *De vervalsing van het zelf*

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Op de vlucht voor de geschiedenis*

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

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

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

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

### *Kitsch en plagiaat*

Waar zou Mehlman straf voor verdienen? Dat valt te begrijpen als we ons realiseren dat de indertijd berooide auteur zelf met *Blauwe maandagen* bewerkstelligde wat Mehlman in het casino niet lukt: geld verdienen met het trauma van zijn moeder. Mehlmans moeder spreekt aan de telefoon dan ook over de *waarde* van het teken: “Als je mijn Auschwitz-nummer maar niet gebruikt voor die boeken van je,” riep ze nog, “dat nummer is meer waard dan alles wat jij bij elkaar hebt geschreven” (FP, 95). De schuld van een auteur die het verleden van zijn moeder ‘verkoopt’, wordt verbeeld in de casinoscène, en nog sterker in Mehlmans succes dat erop volgt.

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

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

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

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

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

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



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

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

### *Shoah als publieke religie*

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

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

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

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

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

### *De fantoompijn van Grunbergs helden*

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

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

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

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

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

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

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

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

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